

Le théâtre de Juan Mayorga : de la scène au monde à travers le prisme du langage

Claire Spooner

► **To cite this version:**

Claire Spooner. Le théâtre de Juan Mayorga : de la scène au monde à travers le prisme du langage. Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2013. Français. NNT : 2013TOU20043 . tel-00975193

HAL Id: tel-00975193

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00975193>

Submitted on 8 Apr 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Université
de Toulouse

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)

Cotutelle internationale avec :
Universitat Autònoma de Barcelona (UAB)

Présentée et soutenue par :

Claire SPOONER

le mardi 9 juillet 2013

Titre :

Le théâtre de Juan Mayorga : de la scène au monde à travers le prisme du langage

École doctorale et discipline ou spécialité :

ED ALLPH@ : Espagnol

Unité de recherche :

Laboratoire L.L.A. Créatis (EA 4152)

Directeur(s) de Thèse :

Mme la Professeur Monique MARTINEZ THOMAS - Université Toulouse 2 Le Mirail
Mme la Professeur Begonya SÀEZ TAJAFUERCE - Universitat Autònoma de Barcelona

Jury :

Mme la Professeur Gabriela GORDONE - Université de Lausanne (rapporteur)
Mme la Professeur Carole EGGER - Université de Strasbourg (rapporteur)
M. le Professeur Eduardo PÉREZ RASILLA - Universidad Carlos III de Madrid
M. le Professeur Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO - U.N.E.D. Madrid

À mon grand-père,

Sobran las palabras.

Todo lo que usted quiera, sí señor, pero son las palabras las que cantan, las que suben y bajan... Me prosterno ante ellas... Las amo, las adhiero, las persigo, las muerdo, las derrito... Amo tanto las palabras... Las inesperadas... [...] Todo está en la palabra... Una idea entera se cambia porque una palabra se trasladó de sitio, o porque otra se sentó como una reinita adentro de una frase que no la esperaba y que le obedeció.

Pablo NERUDA

Il faut savoir commencer par travailler sur le vide et le silence : c'est primordial quand on a l'audace d'émettre des sons et de dessiner des figures dans l'espace. Et le silence devrait continuer à être perçu sous les mots et le vide devrait pouvoir continuer à habiter l'espace de la représentation. Une certaine idée du noir serait conservée dans la lumière.

Claude RÉGY

En el silencio caben todos los ruidos.

Mario BENEDETTI

Remerciements

Je tiens à exprimer toute ma gratitude envers ma directrice de thèse, Monique Martinez, pour m'avoir fait découvrir il y a quelques années le théâtre de Juan Mayorga, et pour son accompagnement énergique depuis mes débuts dans le monde de la recherche.

Je suis également très reconnaissante à Begonya Sáez Tajafuerce, ma co-directrice de thèse, sans qui je n'aurais pu prétendre appréhender la portée philosophique de l'œuvre de Juan Mayorga et en saisir les enjeux, d'avoir accepté de co-diriger cette thèse. Ses remarques et suggestions ont été fondamentales pour la rédaction de ce travail.

À toutes deux, un grand merci pour leurs corrections attentives, leurs encouragements chaleureux, et leur contagieux enthousiasme.

Cette thèse doit tout à Juan Mayorga, que je remercie profondément pour sa généreuse collaboration, ainsi que pour les questions que son travail soulève, et les expériences théâtrales qu'il suscite.

Pour leurs corrections pertinentes et efficaces, ainsi que pour leurs précieux encouragements, merci à Anne-Laure Bonvalot, Canela Llecha, Isabelle Perry, et Sylvie Magnié, amies et relectrices acharnées. À Philippe Corcoral, d'avoir lu la thèse, et d'avoir minutieusement traqué les coquilles dans un très bref délai.

Je remercie chaleureusement tout le groupe des « Saisons d'Être », pour la belle aventure théâtrale et humaine dans laquelle j'ai eu la chance d'être embarquée. Merci à Jean-Luc, qui nous a réunis (presque malgré lui) autour d'un projet commun. Merci à Achille, Sylvie, Isabelle, Mathilde, Jeff, Raji, et à Jérôme, pour les instants partagés sur scène et dans la vie, dans les mots et leurs envers, dans l'exprimé, l'inexprimé, et l'inoubliable.

Merci à Lucien, pour la rencontre et les fous rires, et au Grenier théâtre, grâce à qui mes journées de thèse ont débouché pendant plusieurs semaines sur de belles soirées de scène.

Un grand merci à mes amies de longue date qui même dans la distance savent faire sentir leur présence et leur soutien, Canela, Anne-Laure, Sara, Catherine, Sofia – *compañeras de camino, compañeras*.

Je souhaite exprimer ma reconnaissance envers les membres du département d'espagnol, qui ont partagé mon quotidien durant les quatre dernières années, en particulier envers mes collègues du bureau LA280, pour leur dynamisme, leur esprit de solidarité, et leur bonne humeur. Merci à Fabrice Corrons, Jaime Yañez, Enrique Fraga, Alexis Yannopoulos et à Thomas Perrin, pour leur gentillesse, leur aide précieuse, et leur disponibilité. À Nacho, d'avoir rendu moins indigestes les journées de bibliothèque.

Je remercie également Laure Cammas, de l'École Doctorale ALLPH@, et Albert Guirao, de l'Escola de Posgrau de la UAB, qui m'ont considérablement facilité les formalités administratives liées à la co-tutelle ; ainsi qu'Hélène Thierry et mes parents, pour les traductions en anglais.

Je n'oublie pas le laboratoire L.L.A Créatis de l'Université de Toulouse-II-Le Mirail, la Casa de Velázquez et la Société des Hispanistes Français, qui m'ont accordé les bourses grâce auxquelles j'ai pu effectuer de féconds séjours de recherche à Barcelone et à Madrid.

Je remercie mes parents, qui sont à l'origine de toutes ces expériences humaines, théâtrales et académiques, pour leur soutien, leur présence chaleureuse, et pour la confiance qu'ils m'ont toujours témoignée.

Merci à ma mère, pour ses corrections bienveillantes et avisées, et pour son soutien inconditionnel.

Mes pensées les plus reconnaissantes et émues vont à mes grands-parents, sans qui rien n'aurait commencé, par et pour qui tout a commencé.

À Suzanne, merci d'être là, et de m'emmener avec elle dans le rêve et la rage de vivre.

INTRODUCTION

Juan Mayorga (Madrid, 1965) est issu de la génération des « bradomines », ces jeunes dramaturges espagnols qui commencent à écrire pendant la Transition démocratique. Il revendique la valeur pragmatique du langage et du théâtre, qu'il définit de la manière suivante : "acciones interpretadas ante un público"¹.

Notre dramaturge a été largement célébré par la critique et le public au cours des deux dernières décennies : en sont témoins les nombreux prix qui lui ont été attribués et le nombre croissant de pièces écrites, coécrites ou adaptées qui voient le jour sur les planches en Espagne, mais aussi dans d'autres pays d'Europe, d'Amérique Latine et des États-Unis. En 1989, sa première œuvre, *Siete hombres buenos*, obtient un accessit au prix "Marqués de Bradomín", et ouvre le bal d'une longue série : Mayorga reçoit le prix "Calderón de la Barca" en 1992 pour *Más ceniza*, les Prix "Borne" et "Caja España" pour *Cartas de amor a Stalin* en 1998, le prix "Enrique Llovet" pour *Himmelweg* en 2005, le "Prix Max" du meilleur Auteur et Spectacle pour *Hamelin* en 2006, et le "Prix Max" du meilleur Auteur pour *El chico de la última fila* en 2008 et pour *La tortuga de Darwin* en 2009. On lui attribue pour la saison 1999-2000 le prix "Ojo Crítico de Radio Nacional", le Prix "El Duende" au créateur le plus original de 1988 à 2008, le Prix national de théâtre en 2007, et le Prix "Valle-Inclán" en 2009 pour *La paz perpetua*. Ce dernier succès fait de lui le dramaturge d'honneur de la "Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos" de cette même année. Loin de s'endormir sur ses lauriers, Juan Mayorga considère cette reconnaissance publique comme un gage de confiance de la part des spectateurs, envers lesquels il se sent responsable.

La question de la réception par la critique de l'œuvre littéraire, et en particulier dramatique, est un sujet auquel notre dramaturge est particulièrement sensible, à tel point qu'il y consacre l'une de ses œuvres les plus récentes, *El Crítico. Si supiera cantar, me salvaría*², représentée à Madrid en mars de cette année³. Elle met en scène une joute oratoire en huis clos entre un auteur de théâtre (Scarpa) et son critique (Volodia). La pièce a valu à son auteur, le soir de sa première, une immense ovation de la salle, mais le critique ne partage visiblement pas l'enthousiasme du public et de la critique :

¿Sabe qué aplaudían? Se aplaudían a sí mismos. Porque lo que habían visto los confirmaba en sus mentiras. Nuestro tiempo es de una falsedad tan abismal que, si alguien pusiese un poco de verdad en el escenario, la gente saldría del teatro a quemar el mundo. Sólo hay dos modos de escribir, Scarpa, a favor del mundo o contra el mundo. A la larga, sólo perduran los que escriben contra el mundo, pero pocos se atreven a hacerlo, pocos se atreven a decir la verdad.

¹ MAYORGA, Juan, "La humanidad y su doble", *Pausa*, n°17-18, p. 158-162.

² MAYORGA, Juan, *El crítico. Si supiera cantar, me salvaría*, in *Revista de Occidente*, n° 378, p. 210-249.

³ Dans une mise en scène de Juan José Afonso, représentée au "Teatro Marquina" à Madrid, à laquelle nous avons assisté.

Esta noche, durante el primer acto, pensé que usted iba a hacerlo. Pero finalmente eligió mentir, y los espectadores se lo agradecieron, puestos en pie.⁴

Juan Mayorga fait partie des dramaturges qui, d'après la classification de Volodia, écrivent « contre le monde » en ce sens qu'il met en scène des vérités qui *déconfortent*, pour reprendre une expression de Roland Barthes⁵. Le succès ne conduit pas pour lui à la confortable reproduction du même dans un but de plaire au public, mais en revanche à une remise en question permanente de sa propre écriture et de la vision du monde qui y transparait. La problématique conservation/rénovation, dont son écriture dramatique est imprégnée, nourrit les réflexions philosophiques de Juan Mayorga, comme en témoigne le titre de sa thèse doctorale : *Revolución conservadora y conservación revolucionaria*.

Ce mouvement dialectique est déjà présent dans la conception du processus d'écriture et de réécriture de notre dramaturge. Extrêmement exigeant envers son propre travail, Mayorga ne considère jamais ses œuvres comme achevées – les achever, cela reviendrait à les tuer –, et n'a de cesse de les réécrire, ceci même après les avoir « léguées » au metteur en scène, à qui il confie la nouvelle paternité de l'œuvre. Ainsi, notre dramaturge remet en question la figure auctoriale et considère que les lecteurs, et parmi eux, la figure du metteur en scène, sont co-auteurs de son œuvre. Si la mise en scène ou l'interprétation de l'une de ses pièces entre en contradiction avec sa propre lecture de son texte, confortant ou au contraire remettant en question sa propre vision de la pièce, cela fait partie des règles du jeu, le théâtre étant pour lui le lieu par excellence de la mise en images de la tension, du paradoxe. Dans cet espace dialectique, l'œuvre dramatique voit le jour et évolue comme un organisme vivant destiné à cheminer de mains en mains, et à évoluer au contact de la scène et du public. Les textes de Mayorga dialoguent dans le palimpseste de la littérature universelle avec les auteurs du passé dont il revendique l'héritage, mais aussi avec ses propres lecteurs et spectateurs (qu'ils soient professionnels – metteurs en scène, cinéastes, critiques de théâtre – ou non).

En tant qu'il convoque la *polis* dans une assemblée critique tournée vers la construction d'une utopie, le théâtre est selon Juan Mayorga un art fondamentalement politique, mais aussi philosophique. À partir de l'*agora* qu'est la scène, le théâtre interroge et remet en question la réalité : n'est-ce pas là le principe de toute activité philosophique ? À l'image de sa formation de philosophe et de mathématicien, notre dramaturge cherche à donner l'expression la plus simple des questions les plus complexes, dans un style épuré qui sollicite l'imaginaire du récepteur.

⁴ MAYORGA, Juan, *El crítico (Si supiera cantar, me salvaría)*, in *Revista de Occidente*, n°378, 2012, p. 210-249.

⁵ BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1970, p. 22.

Ces dernières années voient le jour de plus en plus d'articles de presse à propos des pièces et mises en scène de Mayorga sur la scène madrilène, ainsi que des entretiens avec le dramaturge, et des critiques dans des revues théâtrales. Si la critique théâtrale a largement salué et reconnu la place de Juan Mayorga sur la scène espagnole actuelle, toutefois assez peu de travaux lui ont été consacrés dans le domaine de la recherche littéraire. Le mémoire d'Ana Rodríguez, dirigé par Jean-Louis Besson⁶ et intitulé « Distance et détour dans le théâtre de Juan Mayorga », propose une analyse de trois œuvres de notre dramaturge : *Hamelin*, *Himmelweg* et *La paz perpetua*. Ces deux dernières œuvres sont aussi étudiées par Carmen de las Peñas Gil dans son travail intitulé “El teatro crítico de Juan Mayorga”⁷. Quant aux thèses doctorales soutenues à ce jour, elles sont toutes trois inédites : “Per un teatro critico: Strategie e tendenze drammaturgiche nell' opera di Juan Mayorga”, rédigée par Davide Carnevali⁸ ; “Tragedia contemporánea y su posibilidad”⁹, par Lucía Cabrera (une étude de *Himmelweg*¹⁰) ; et enfin, la thèse rédigée par Gwynneth Dowling, intitulée “Performances of Power in the Theatre of Juan Mayorga”¹¹.

Notre travail vient apporter au terrain de recherche consacré à Juan Mayorga une perspective nouvelle, établie au carrefour entre théâtre et philosophie. La tension entre le règne du concret (théâtre) et celui de l'abstrait (philosophie), constitue l'une des relations dialectiques qui informent l'œuvre de Mayorga (la première d'une longue série). Nous nous intéresserons en particulier à la manière dont le verbe se fait chair dans l'œuvre et sur la scène mayorguienne. Dans sa thèse doctorale, publiée sous le titre *El cuerpo presente. Texto y cuerpo en el último teatro español (1980-2004)*¹², la chercheuse argentine Gabriela Cordone trace de main de maître une étude thématique sur la place du corps dans l'œuvre d'un bel éventail de dramaturges espagnols contemporains, de la Transition démocratique à 2004 (date de parution de l'ouvrage). Le corps constitue au théâtre un fil conducteur essentiel entre le texte et sa projection sur l'espace concret de la scène (le plateau : espace scénique et

⁶ Mémoire présenté au Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain, en août 2009.

⁷ Mémoire présenté à la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), en 2008.

⁸ Thèse doctorale dirigée par le Professeur Alberto Bentoglio, et soutenue en 2006 à l'Università degli studi de Milan (Italie).

⁹ Thèse soutenue à la Universitat Autònoma de Barcelona, en août 2008 consultable sur le site <http://www.recercat.net/bitstream/handle/2072/10084/treball%20de%20recerca.pdf?sequence=1> (consulté le 3/02/2012)

¹⁰ Thèse doctorale sous la direction de Carles Batle i Jordà, et soutenue en 2008 à l'Universitat Autònoma de Barcelone.

¹¹ Thèse doctorale soutenue en 2009 à la Queen University de Belfast.

¹² CORDONE, Gabriela, *El cuerpo presente. Texto y cuerpo en el último teatro español (1980-2004)*, Zaragoza, Pórtico, 2008.

scénographique), mais aussi sur l'espace dramatique¹³ abstrait, celui qui est construit par l'imaginaire du spectateur. « Immense, la thématique du corps au théâtre renvoie au spectacle, au corps de l'acteur, bien sûr, mais aussi, de façon moins évidente, au texte et au corps virtuel de l'incarnation, de la mise en bouche¹⁴ », comme l'expriment les Roswita dans leur ouvrage collectif. C'est pourquoi Gabriela Cordone s'intéresse à la présence du corps dans le texte dramatique : elle propose d'analyser et d'interpréter "el cuerpo desde el texto"¹⁵. Son chapitre consacré à Juan Mayorga s'intitule "Y el verbo se hizo cuerpo". Ce titre est éloquent : dans une dramaturgie de la parole, le corps a sa place en tant qu'élément générateur de tension avec le langage verbal. Chez notre dramaturge, le verbe *informe* le corps et la scène : c'est la raison pour laquelle nous avons choisi d'appréhender son œuvre à travers le prisme du langage.

Déjà chez Aristote, l'action est centrale dans le drame : dans la *Poétique*, il définit la tragédie comme « la représentation d'une action noble¹⁶ ». Notre propos dans cette étude est de montrer que, chez Mayorga, l'action principale est celle de la parole, qui façonne les identités et détermine les relations sociales, tout en créant des zones d'ombres, des brèches dans lesquelles s'engouffre le non-dit, le non-verbal, ouvrant la porte à l'imaginaire. À travers la mise en scène du langage dans les principales œuvres du dramaturge, nous allons mettre en lumière les relations dialectiques qui imprègnent l'écriture dramatique mayorguienne (le rapport entre verbe et image, entre langage et silence), et les courants de pensée qui la soutiennent (concernant le rapport entre langage et Réel, entre scène « actuelle¹⁷ » et histoire). C'est aussi à travers le prisme du langage – et dans ses zones d'ombres – que notre dramaturge donne à penser la réalité passée et présente, le visible et l'invisible, le dit et l'indicible.

Le fil conducteur de cette thèse est donc la mise en scène du langage, que nous observerons à la lumière des problématiques choisies pour chacun des trois « actes » de notre étude, trois grands mouvements qui se déclineront en plusieurs chapitres, et ce dans le but de voyager de la scène de théâtre à celle d'une interrogation sur le monde.

¹³ Dans l'ouvrage collectif *Le théâtre contemporain espagnol*, les Roswita définissent le texte dramatique comme la convergence de trois espaces : scénographique, scénique, et dramatique, in AMO SÁNCHEZ, Antonia, EGGER, Carole, MARTINEZ THOMAS, Monique, SURBEZY, Agnès, *Le théâtre contemporain espagnol : approche méthodologique et analyses de textes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 43.

¹⁴ MARTINEZ, Monique, « Le corps en question : du texte à la scène », in MARTINEZ, Monique (éd.), *Corps en scène*, Carnières-Morlanweltz, Lansman, 2001, p. 7.

¹⁵ *Ibid.*, p. 13.

¹⁶ ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Seuil, 1980, chapitre 6, 1449 b 24-28, p. 53.

¹⁷ Il s'agit d'une allusion au « temps actuel » (*Jetzt-Zeit*) de Walter Benjamin qui sera longuement développée dans le corps de notre travail.

En ce qui concerne notre corpus, s'il prétend embrasser l'ensemble de l'œuvre de Juan Mayorga, il nous a toutefois semblé plus souhaitable, pour des raisons de clarté et de méthodologie, de choisir un certain nombre d'œuvres paradigmatiques des sujets abordés dans chacun de nos trois *actes*.

Il ne s'agit pas de proposer une classification (en effet certaines œuvres feront l'objet de plusieurs parties), mais un cheminement, avec les interruptions et bifurcations qui lui seront propres, à travers l'œuvre de Juan Mayorga conçue comme un rhizome. Aussi, loin de prétendre établir une typologie, l'organisation de notre étude en trois parties, et le choix de certaines œuvres paradigmatiques pour chacun de ces trois *actes* ne font que répondre au propos de dynamiser notre argumentation, au lieu de nous astreindre à considérer systématiquement toutes les œuvres de notre corpus dans chacun de nos grands axes.

Le rideau de notre « premier acte » s'ouvre sur le langage, qui sera observé à partir de la scène mayorguienne comme dans une « situation de laboratoire¹⁸ », pour reprendre l'expression d'Anne Ubersfeld. Aussi, nous interrogerons la dimension pragmatique du langage, qui se trouve mise en abyme au théâtre, où, plus que partout ailleurs, « dire c'est faire », selon le titre de l'ouvrage J. L. Austin¹⁹. Que fait le langage, sur qui agit-il, dans quelles conditions, et dans quelle mesure l'observation du langage scénique peut-elle nous apprendre quelque chose sur le langage hors fiction ?

Les principales œuvres²⁰ qui nourriront notre réflexion dans cette partie sont : *Hamelin*²¹, *El traductor de Blumemberg*²², *Cartas de amor a Stalin*²³, *Últimas palabras de Copito de Nieve*²⁴, *Animales Nocturnos*²⁵ et *Más ceniza*²⁶, outre certaines œuvres brèves extraites du recueil *Teatro para minutos*. Ces textes mettent en avant d'une manière ou d'une autre la dimension « physique » du langage, que l'on observe « en action » : de là, nous envisagerons des questions de pragmatique du langage. L'œuvre intitulée *Hamelin* présente une économie dramatique particulière qui mérite ici mention, à cause du personnage de l'« Acotador ». À la manière du narrateur épique brechtien, ce dernier commente ce qui se

¹⁸ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, p. 102.

¹⁹ AUSTIN, J.L., *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1991.

²⁰ Nous mentionons dans les notes ci-dessous les éditions des œuvres du corpus auxquelles nous nous référerons tout au long de cette étude.

²¹ MAYORGA, Juan, *Hamelin*, Ciudad Real, Ñaque, 2005.

²² MAYORGA, Juan, *El traductor de Blumemberg*, in *Animales nocturnos / El sueño de Ginebra / El traductor de Blumemberg*, Madrid, La Avispa, 2003, p. 73-111.

²³ MAYORGA, Juan, *Cartas de amor a Stalin*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (S.G.A.E), 2000.

²⁴ MAYORGA, Juan, *Últimas palabras de Copito de Nieve*, Ciudad Real, Ñaque, 2004.

²⁵ MAYORGA, Juan, *Animales Nocturnos*, in *Animales Nocturnos, El Sueño de Ginebra, El traductor de Blumemberg*, Madrid, La Avispa, 2003.

²⁶ MAYORGA, Juan, *Más ceniza*, Madrid, Visor, 1996.

passer sur scène, la nature, la valeur et l'effet des mots, la manière dont ils sont prononcés (aussi le non-verbal entre-t-il en jeu, bien qu'il soit pris en charge dans le discours) ; et il met en relief la force des silences qui viennent ponctuer et perforer les dialogues. La mise en scène de la « maladie²⁷ » dont le langage est atteint dans l'actuel « règne de l'image », loin d'aboutir au constat d'un échec des mots, valorise la possibilité de la « faille » en tant qu'élément capable de venir *resignifier* le langage. Ouvrant des « failles » dans le discours verbal et iconique (dans le texte et dans les mises en scène possibles), le dispositif scénique de Juan Mayorga comprend (favorise, même) la possibilité du *réagencement* de l'énoncé et des éléments *disposés*.

La notion de « faille » fera l'objet de notre « deuxième acte », plus théorique. Nous ferons appel à la terminologie lacanienne et freudienne pour comprendre la manière dont la « faille » opère en psychanalyse, et dans la relation dialectique entre le langage et son ombre mise en scène chez Juan Mayorga. La notion d'« inquiétante étrangeté » freudienne sera appréhendée au regard des trois catégories lacaniennes : Réel, Symbolique et Imaginaire. Le Réel, « faille » du Symbolique, constitue une rupture au cœur de la représentation : il s'agit de cet incompréhensible qui ne se manifeste qu'*entre* les mots, et dans les béances du visible.

Ensuite, il s'agira d'étudier la manière dont le concept de « faille » est opérant dans l'œuvre de Juan Mayorga, en particulier dans *Hamelin*²⁸, *Cartas de amor a Stalin*²⁹ et *Himmelweg*³⁰. Aussi, dans la perspective d'étude choisie, le langage verbal sera-t-il toujours étudié dans son lien avec le non-verbal, et la dialectique dicible/indicible sera mise en rapport avec la distinction fondamentale du philosophe de l'image Georges Didi-Huberman entre « visible » et « visuel ». En effet, la mise en scène est une mise en image, mais déjà le texte théâtral contient la possibilité de *rendre visible* – avec la complicité de l'imaginaire du lecteur. Monique Martinez propose d'ailleurs de « labelliser » le terme de « spectacle³¹ » qui désigne « le caractère mixte du travail de déchiffrage³² » d'une pièce de théâtre, dont la réception « consiste [...] en une visualisation de la “dramaturgie textuelle” ». Dans la mesure où le texte adressé au lecteur de théâtre est à la fois verbal et visuel, le lecteur est plutôt un « spectateur », non seulement parce qu'il est un spectateur futur ou « en puissance », mais

²⁷ La « maladie du langage » est une expression issue de *Hamelin* que nous serons amenée à commenter.

²⁸ MAYORGA, Juan, *Hamelin*, *op.cit.*

²⁹ MAYORGA, Juan, *Cartas de amor a Stalin*, *op.cit.*

³⁰ MAYORGA, Juan, *Himmelweg*, México D.F, Pasodegato, 2007.

³¹ MARTINEZ THOMAS, Monique, « Premières pistes pour la spectacle : Drama à l'épreuve de la dramaturgie textuelle », in *Textes dramatiques d'Orient et Occident : 1968-2008*, sous la direction de Carole EGGER, Isabelle RECK, Edgard WEBER, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, Collection "hamARTia-collectif", 2012, p. 247-259.

³² *Ibid.*, p. 247.

surtout parce que le récepteur déploie à la lecture une activité de concrétisation imageante de l'œuvre théâtrale qui fait de lui le « témoin » intérieur, le « spectateur » intime de la mise en scène imaginaire. Le « spectatecteur » est alors aussi un « lectacteur » du texte, dans la mesure où il est un agent actif, co-créateur de la pièce. Selon Monique Martinez, la « spectatecture » est « la mise en scène inscrite dans le texte³³ » (dans les didascalies et dans le dialogue), car les signes linguistiques comprennent une représentation visuelle et virtuelle³⁴ : c'est ce que Juan Mayorga appelle quant à lui la « scénographie verbale ».

Les considérations philosophiques et esthétiques sur la notion de « faille » reflètent l'esthétique de la fragmentation mayorguienne, mais aussi des enjeux d'ordre éthique. La question de la monstration de l'indicible – du Réel lacanien – débouche sur la mise en scène des différentes formes de violence de l'homme dans l'histoire et dans le présent. Nous nous appuyons sur les écrits de Theodor Adorno, de Jean-Luc Nancy ou de Giorgio Agamben pour interroger l'aporie du dire et du voir à la lumière de la scène mayorguienne, c'est-à-dire la représentation de l'irreprésentable, la monstration de l'horreur et du Réel lacanien dans et par le silence, dans les brèches ouvertes dans le langage et la représentation. Nous montrerons alors que le silence comme interruption (du langage) constitue un choix esthétique et éthique pour notre dramaturge.

Le *troisième acte* de notre travail propose une cartographie de l'œuvre de Juan Mayorga à partir des notions de « scène » invisible issue de la « critique des dispositifs » de Toulouse, et du « rhizome » de Deleuze et Guattari. Nous étudierons le dispositif scénique et linguistique dans *Hamelin*³⁵ et dans *El jardín quemado*³⁶, en passant par le dispositif de la fenêtre dans *Penumbra*³⁷, avant de considérer la mise en espace du temps qui fait l'objet de *El cartógrafo*³⁸. Nous lirons *El cartógrafo* et *La tortuga de Darwin*³⁹ à l'aune de la philosophie benjaminienne de l'histoire. Étudier l'œuvre de Mayorga, c'est multiplier les « liaisons rhizomatiques » (Deleuze et Guattari) et dialectiques qui sous-tendent son écriture. Celles-ci constituent un rhizome souterrain dont nous ne prétendons pas découvrir la totalité des entrées

³³ *Ibidem.*

³⁴ Sur la base de la spectatecture, l'équipe du laboratoire L.L.A Créatis de Toulouse crée le logiciel « dramatexte », « un outil informatique de balisage textuel, de génération de scènes, de personnages, de mouvements, de rythme » qui donne « une réalité virtuelle » à la spectatecture. Pour une présentation du programme Drama, nous renvoyons au site suivant : http://lla-creatis.univ-tlse2.fr/accueil/programmes-de-recherche/axe-ii/drama-theatre-et-informatique/programme-drama-theatre-et-informatique-63158.kjsp?RH=ProgRech_llacre (consulté le 02/04/2013).

³⁵ MAYORGA, Juan, *Hamelin*, *op.cit.*

³⁶ MAYORGA, Juan, *El jardín quemado*, Murcia, Universidad de Murcia, 2001.

³⁷ Œuvre inédite, co-écrite par MAYORGA, Juan et CAVESTANY, Joan.

³⁸ MAYORGA, Juan, *El cartógrafo*, in SUCASAS, Alberto et ZAMORA, José. A. (éds), *Memoria-política-justicia*, p. 339-390.

³⁹ MAYORGA, Juan, *La tortuga de Darwin*, Ciudad Real, Ñaque, 2008.

et sorties, simplement en emprunter quelques-unes. Pour lire l'œuvre de Mayorga, il faut être prêt à s'engouffrer dans une expérience théâtrale souterraine et rhizomatique au cours de laquelle nous pouvons expérimenter le « devenir-animal » de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Il est impensable de clore cette étude sans avoir considéré la mise en scène du verbe animal dans l'œuvre de Mayorga : *Animales Nocturnos*⁴⁰, *Últimas palabras de Copito de Nieve*⁴¹, *La tortuga de Darwin*⁴² et *La paz perpetua*⁴³ fourniront la toile de fond de notre réflexion sur ce sujet. Dans quelle mesure les paroles animales sur la réalité humaine débouchent-elles sur une nouvelle perception de l'être humain et une remise en question des oppositions dialectiques traditionnelles ?

Notre choix d'appréhender l'œuvre du dramaturge à partir de problématiques philosophiques se traduit dans le cadre méthodologique de notre travail, par un appareil critique présentant deux facettes. Le premier volet puise dans les ouvrages de référence dans le champ de la critique et de la théorie théâtrales, dont font partie les importants travaux des Roswita sur le théâtre espagnol contemporain, ainsi que ceux des chercheurs de la « critique des dispositifs⁴⁴ ». Le second volet de notre appareil critique sollicite quant à lui certains courants de la philosophie moderne occidentale, à partir desquels nous avons souhaité éclairer et décupler les interrogations et problématiques issues de l'univers théâtral de Juan Mayorga.

À l'instar d'une image chère à notre dramaturge, nous allons, dans les pages qui suivent, esquisser une « cartographie conceptuelle » des notions et courants philosophiques qui parcourent son œuvre, et qui seront par conséquent mobilisés au long de ce travail. Encore une fois, notre démarche n'est pas d'établir une grille de lecture herméneutique ou un système philosophique qui prétendrait pouvoir saisir les lignes de force de l'œuvre de Juan Mayorga : nous souhaitons plutôt tracer quelques-unes des « lignes de fuite⁴⁵ » à travers lesquelles nous nous sommes aventurés dans son univers.

⁴⁰ MAYORGA, Juan, *Animales Nocturnos*, op.cit.

⁴¹ MAYORGA, Juan, *Últimas palabras de Copito de Nieve*, op.cit.

⁴² MAYORGA, Juan, *La Tortuga de Darwin*, op.cit.

⁴³ MAYORGA, Juan, *La paz perpetua*, Madrid, CDN, 2008.

⁴⁴ Il s'agit des travaux de chercheurs (ou anciens chercheurs) du laboratoire L.L.A de Toulouse : Stéphane LOJKINE, Arnaud RYKNeR (qui se consacre plus particulièrement au domaine du théâtre), Philippe ORTEL et Marie-Thérèse MATHET, qui ont publié plusieurs ouvrages collectifs répertoriés sur les sites suivants : <http://lla-creatis.univ-tlse2.fr/accueil/programmes-de-l-axe-i/dispositifs-sceniques/> et <http://galatea.univ-tlse2.fr/pictura/UtpicturaServeur/Livres.php>. (02/01/2013). On y trouve les définitions des principales notions autour desquelles ils fondent leur approche de la critique littéraire.

⁴⁵ Il s'agit d'une expression de Deleuze et Guattari (DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *KAFKA. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1989, p. 15).

Cartographie conceptuelle de l'œuvre de Juan Mayorga

Les concepts et mouvements philosophiques suivants sont étroitement imbriqués les uns aux autres dans ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari appelleraient le rhizome⁴⁶ de l'œuvre Mayorga. Par souci de clarté et de méthode nous les listons ci-dessous, tout en ayant conscience que ces classifications et séparations, introduites afin de discriminer les notions et leurs enjeux au regard du sujet qui nous occupe, en réduisent la portée et nuisent à l'idée même du rhizome. C'est pourquoi elles ne seront envisagées que dans leur rapport de tension, définies en fonction de ce qui les relie tout en les éloignant (comme l'exprime Jacques Derrida dans une formule lapidaire, « la jointure est la brisure⁴⁷ »).

Nous proposons une multitude de « liaisons rhizomatiques » entre les idées présentes ou sous-jacentes sur la scène mayorguienne : autant de portes d'entrée, de « galeries souterraines » ou de « lignes de fuite » à travers lesquelles « expérimenter⁴⁸ » l'œuvre de Mayorga. On peut y entrer – comme dans un rhizome – « par n'importe quel bout, aucun ne vaut mieux que l'autre, aucune entrée n'a de privilège, même si c'est presque une impasse, un étroit boyau, un siphon, etc.⁴⁹ ».

Une approche rhizomatique de l'œuvre de Mayorga

La notion de « rhizome » nous paraît particulièrement éloquente et féconde lorsqu'il s'agit d'appréhender la dramaturgie de Juan Mayorga. Il n'y a dans le rhizome aucun point d'origine ou de principe premier qui commande à toute la pensée, ni de principe d'ordre ou d'entrée privilégiée. En effet, selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, cet « agencement » obéit aux principes suivants : principe de connexion et d'hétérogénéité (« N'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être⁵⁰ »), de multiplicité, de « rupture assignifiante » (contre les coupures trop signifiantes qui séparent les structures) et finalement, de cartographie : « [l]a carte concourt à la connexion des champs, au déblocage des corps sans organes [...] Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de

⁴⁶ Cette notion apparaît pour la première fois dans le domaine de la critique littéraire dans l'ouvrage *KAFKA. Pour une littérature mineure* de Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI ; elle est reprise et développée dans l'introduction de *Mille plateaux* intitulée « Rhizome » (Minuit, 1976), et publiée séparément quelques années avant *Mille plateaux* (Minuit, 1980).

⁴⁷ DERRIDA, Jacques, *Ellipse in L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 435.

⁴⁸ Nous reprenons ici les termes et les outils critiques avancés par Gilles Deleuze et Félix Guattari. Le terme d'« expérience » trouve aussi une résonance particulière dans la philosophie de Walter Benjamin.

⁴⁹ DELEUZE, Gilles et GUATTARI, *KAFKA. Pour une littérature mineure*, op.cit., p. 7.

⁵⁰ DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, op.cit., p. 13.

toute nature [...]. C'est peut-être l'un des caractères les plus importants du rhizome, d'être à entrées multiples⁵¹ ».

C'est donc à l'aune des notions de rhizome et de cartographie, que nous entreprendrons dans notre travail une « expérimentation en prise sur le réel⁵² » *dans* et à *partir* de l'œuvre de Mayorga : de la scène au monde. Nous chercherons « avec quels autres points se connecte celui par lequel on entre, par quels carrefours et galeries on passe pour connecter deux points, quelle est la carte du rhizome, et comment elle se modifierait immédiatement si l'on entrait par un autre point⁵³ », en accord avec le mot d'ordre du dramaturge dans la préface de *Teatro para minutos*. Juan Mayorga y exhorte d'emblée son spectateur à créer ses propres « passages » d'un texte à l'autre, à créer sa propre « carte » de l'œuvre :

Cada una de estas piezas quiere ser leída como una obra completa. Ello no excluye que un lector o una puesta en escena descubran pasadizos que comuniquen unas piezas con otras. Quizá algunos de esos pasadizos entre textos sean menos secretos para el lector que para quien los ha escrito. Al fin y al cabo, un texto siempre sabe cosas que su autor desconoce.⁵⁴

Ces « couloirs » ou « galeries souterraines » ne sont pas creusés une fois pour toutes, ils ne sont pas uniques, mais se multiplient au rythme des expériences de lecture et de spectacle. Ainsi la « carte rhizomatique » de l'œuvre de Mayorga est changeante, en fonction de notre cheminement à travers les « creux » du lisible et du visible. En fait, elle est tracée par le spectateur, dans les béances du texte et de la mise en scène – imaginaire (virtuelle) ou réelle. “Un texto sabe cosas que su autor desconoce”, aime à répéter Juan Mayorga⁵⁵, ce qui est une manière d'inciter le récepteur à “leer lo que nunca fue escrito⁵⁶”, comme l'affirme (faisant écho à la pensée de Walter Benjamin) l'un des maîtres à penser de notre dramaturge, le philosophe et critique littéraire Reyes Mate.

Un outil d'analyse dérivé du rhizome guattaro-deleuzien : la théorie des dispositifs

Le « dispositif » est un rhizome. À l'origine, la notion de « dispositif » permet à Michel Foucault de montrer comment les vérités et les pouvoirs d'une époque sont suscités et légitimés par un « dispositif historique » composé de discours qui traversent une société à un

⁵¹ *Ibid*, p. 20.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *KAFKA. Pour une littérature mineure*, op.cit., p. 7.

⁵⁴ MAYORGA, Juan, *Teatro para minutos*, Ciudad Real, Ñaque, 2009, p. 7.

⁵⁵ MAYORGA, Juan, “En la casa del crítico”, *El País*, 8/01/2013.

(in : http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/01/07/madrid/1357592006_372668.html, consulté le 03/04/2013).

⁵⁶ MATE, Reyes, *Medianoche en la historia*, Madrid, Trotta, 2006, p. 312.

moment donné, mais aussi d'institutions, d'innovations techniques et architecturales. Dans les années 90, il apparaît comme un nouveau « régime de visibilité » qui permet d'échapper à la tendance structuraliste consistant à tout transformer en texte (la référence du structuralisme étant la linguistique). Nous tenterons d'affiner notre approche de cette notion à partir des écrits fondateurs de Roland Barthes et des contributions déterminantes des théoriciens de la « critique des dispositifs » de Toulouse (Stéphane Lojkin, Arnaud Rykner et Philippe Ortel), en passant par Daniel Bounoux ou Régis Debray. Dans le dispositif, des « liaisons rhizomatiques » mettent en relation des modèles habituellement clos sur eux-mêmes, notamment le langage verbal et le langage iconique, rendant possible une appréhension de l'œuvre qui nous fait faire une expérience de l'hétérogénéité du réel. Par ailleurs, il permet de lire l'œuvre comme une mosaïque ou une « carte » dont l'*agencement*, ou la topologie se modifient en fonction de l'observateur – du spectateur.

La philosophie de Walter Benjamin : histoire(s) et interruptions

L'œuvre dramatique de Juan Mayorga porte le sceau de la philosophie de l'histoire de Walter Benjamin, exposée principalement dans ses *Thèses sur la philosophie de l'histoire*. Notre dramaturge y consacre une partie de sa thèse doctorale, intitulée *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*⁵⁷. Cet ouvrage, ainsi que les textes de Walter Benjamin, en particulier « Sur le concept d'histoire », et l'analyse de Daniel Bensaïd intitulée *Walter Benjamin. Sentinelle Messianique*, nous permettront d'ouvrir de véritables « images dialectiques » (Benjamin) dans et par lesquelles penser l'histoire mise en scène chez Mayorga. Dans la mesure où le théâtre, selon notre dramaturge, est un art voué à dialoguer avec la *polis*, il se doit de remettre en question les préjugés, et rendre justice aux victimes du passé. Le « théâtre de la mémoire » de Mayorga ne se veut ni musée, ni livre d'histoire, encore moins exaltation du passé, mais questionnement de l'ordre établi et du présent.

“No es mi mano la que os elige, es la historia la que os ha señalado. Es la historia quien decide qué debe vivir y qué debe morir. ¿Qué vale una docena de hombres frente a la humanidad?” s'interroge Cal dans *El Jardín quemado*⁵⁸ : à partir d'un fait concret, l'exécution de treize hommes pendant la Guerre Civile, cette pièce dont l'espace scénique convoque un

⁵⁷ MAYORGA, Juan, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, Barcelona, Anthropos, 2003.

⁵⁸ MAYORGA, Juan, *El jardín quemado*, *op.cit.*, p. 106-107.

champ de bataille un peu particulier (le jardin d'un hôpital psychiatrique), soulève la question du mépris des vies humaines et de la banalisation des morts dans l'histoire. Pour Hegel, les processus négatifs au cours de l'histoire (les pertes) sont considérés comme un moteur vers une étape finale positive d'auto-conscience et de liberté. Et de manière plus générale dans les philosophies de l'histoire régies par l'optimisme ou le progrès, les morts apparaissent comme des victimes nécessaires pour atteindre une fin concrète (que ce soit le règne de Dieu, l'auto-conscience de l'esprit ou encore une société sans classes). Ces philosophies de l'histoire ne regardent pas en arrière, elles ont toujours les yeux rivés vers le futur, contrairement à l'« Ange de l'histoire » de Walter Benjamin qui regarde vers le passé, afin de le remettre en question dans le présent. Ce dernier fixe son regard sur les éléments qui se détachent de l'histoire comme *continuum* ou suite linéaire d'évènements destinés à tendre vers le « progrès ».

À l'instar de la philosophie de l'histoire benjaminienne, la temporalité dans l'œuvre de Juan Mayorga est appréhendée à partir des notions de discontinuité et d'interruption. Ainsi, loin de proposer des réponses, ou d'élaborer un cheminement de pensée unique, le dramaturge met en scène les contradictions, les « saillances » des systèmes philosophiques, les moments où un courant de pensée s'interrompt et s'interroge. Il s'agit d'une vision monadologique du monde et de la politique, qui interprète et représente les événements comme des singularités composant le tissu discontinu de l'histoire. La représentation de l'histoire et du monde dans la dramaturgie mayorguienne passe par la mise en scène de l'« image dialectique » de Benjamin, notion que Mayorga lui-même reprend à son compte dans ses textes théoriques et dans ses entretiens. Elle implique une expérience subjective du temps, qui devient qualitatif (et non plus quantitatif) : il s'arrête sur les ruptures et les crises face à l'apparente continuité du discours des vainqueurs.

La discontinuité ne peut se manifester sous forme de récit, mais d'image, une image instaurant une dialectique entre le passé et le présent, une conjonction dans laquelle il n'y a pas de relation causale, mais un saut, une interruption. Dans l'« image dialectique », les éléments du passé sont toujours aussi actuels qu'au moment de leur existence. De la même façon que pour Walter Benjamin le présent est déterminé par ces images qui lui sont synchroniques, chez Juan Mayorga, les images créées à partir du verbe font exister un temps hétérogène, le temps de l'expérience, et mettent en scène moins la connaissance de l'histoire que son interruption. Selon notre dramaturge, l'« image dialectique » se situe “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 la escritura; el exterior del texto⁵⁹». L'image dialectique convoque et active une série d'oppositions qui voient le jour sur la scène mayorguienne : les tensions langage/corps, présent/passé, langage/silence, mot/image, cacher/montrer, montrer/taire, visible/visuel. Notre rhizome de l'œuvre de Mayorga sera tracé à la lumière de ces images dialectiques, se nichant dans les scènes d'interruption.

Le cadre philosophique brièvement exposé dans les lignes précédentes nous fournira les assises sur lesquelles construire notre propre espace critique de l'œuvre de Mayorga, à partir des problématiques esthétiques, éthiques et politiques qui se dégagent de la mise en scène du langage et de son « envers⁶⁰ », le silence.

⁵⁹ Mayorga, Juan, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, op.cit., p. 60.

⁶⁰ Il s'agit d'une allusion au titre d'Arnaud Rykner qui sera une référence majeure de notre travail : RYKNER, Arnaud, *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, Corti, 1996.

PREMIER ACTE : Le rideau se lève, pleins feux sur
le langage

CHAPITRE 1. L'œuvre de Juan Mayorga ou la réhabilitation d'une dramaturgie du verbe

Je me suis dit que ça pouvait être ça, la
théâtralité de la parole : le fait qu'on voie la
parole¹.

Claude RÉGY

1. Juan Mayorga au sein de la dramaturgie espagnole de l'« entre- deux siècles »

1.1. Bref panorama du théâtral espagnol du post-franquisme à l'aube du XXI^{ème} siècle

Historia de una escalera voit le jour sur les planches du Teatro Español de Madrid en 1949 : c'est le début de la trajectoire du grand dramaturge espagnol Antonio Buero Vallejo, mais aussi le signe d'un renouveau dans le théâtre espagnol du XX^{ème} siècle. Dans *Historia del teatro español, Siglo XX*, l'historien du théâtre et critique littéraire espagnol Francisco Ruiz Ramón affirme que le “nuevo drama español” est fondé sur :

[...] la necesidad insoslayable del compromiso con la realidad inmediata, [...] la búsqueda apasionada, pero lúcida de la verdad, [...] la voluntad de inquietar y remover la conciencia española y [...] la renuncia tanto a la evasión lírica como al tremendismo ideológico.²

Au milieu du XX^{ème} siècle, les “comedias para pensar³” des dramaturges de la « génération réaliste » tournent le dos aux comédies bourgeoises de la post-guerre : “Con *Historia de una Escalera* se acaban las bromas”, déclare Ricardo Doménech⁴. La célèbre pièce du dramaturge Antonio Buero Vallejo reflète la réalité de l'Espagne de l'après-guerre à travers les illusions, les frustrations, les histoires et les tragédies de plusieurs générations de voisins de palier d'un même immeuble : en ce sens, elle s'inscrit entre théâtre de mœurs et drame social. À propos de Buero Vallejo, Ruiz Ramón note que :

¹ RÉGY, Claude : « Le champ de la voix », in *Penser la voix*, La Licorne, Poitiers, 1997, p. 43.

² RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 337.

³ OLIVA, César (éd.), *Teatro español contemporáneo (Antología)*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1992, p. 18.

⁴ DOMENECH, Ricardo, *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1973, p. 23.

La importancia histórica del teatro de Buero, con su arranque en *Historia de una escalera* [...] estriba, según la crítica [...] en la vuelta ejemplar – histórica y estética – a una realidad problemática concreta, es decir, a un realismo temático de signo crítico.⁵

Antonio Buero Vallejo, avec Alfonso Sastre, est à l'origine du théâtre réaliste espagnol : tous deux constituent les deux grands piliers de la rénovation théâtrale espagnole de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Nous citons une nouvelle fois Ruiz Ramón, mais la critique théâtrale espagnole constate unanimement que les dramaturges qui écrivent à la fin des années 50 et pendant les années 60 s'inscrivent pleinement dans le sillage de l'œuvre de Vallejo et de Sastre, et poussent à bout la fonction critique du théâtre :

Todos ellos, cualquiera que sea su estilo dramático, escriben un teatro de protesta y denuncia radicalmente contestatario [...] siguen, no la herencia, pero sí la brecha abierta por Buero Vallejo y Alfonso Sastre, los dos dramaturgos más representativos, cada uno desde su particular concepción del fenómeno teatral, del mejor y más hondo teatro español intramuros de la postguerra.⁶

Dans l'article "El teatro desde apenas ayer hasta nuestros días", Virtudes Serrano stipule que l'œuvre de Vallejo récupère et actualise la notion de tragédie, et opère une resignification du genre du théâtre historique⁷, celui-ci étant pris davantage comme un reflet des marques du passé dans le présent que comme un miroir promené le long du chemin de l'histoire⁸:

La decisiva presencia de Buero devolvió a nuestra dramaturgia el sentido de la tragedia contemporánea y recuperó el teatro histórico dotado de ese sentido especular con el que será cultivado por la mayor parte de los autores que le siguieron en el tiempo⁹.

À partir des trajectoires des personnages, la mise en scène du rapport entre déterminisme et liberté individuelle entraîne un retour du tragique, celui-ci étant sans doute lié à la ferme volonté, propre aux auteurs « réalistes » d'influencer la vie politique. D'ailleurs, du fait de la fonction critique de leur théâtre, les dramaturges marqués par Buero Vallejo et Sastre, tel que Carlos Muñiz, Rodríguez Méndez et José Martín Recuerda, qui commencent leur œuvre à la moitié des années 50, mais aussi ceux qui écrivent à la fin des années 60 comme Matilla, López Mozo ou Diego Salvado, sont systématiquement évincés des grands théâtres. Même après le franquisme, leurs œuvres sont absentes de la scène espagnole, les

⁵ *Ibid*, p. 341.

⁶ RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español. Siglo XX, op.cit.*, p 485.

⁷ Nous reviendrons un peu plus bas sur la notion de « théâtre historique » selon Buero Vallejo, car c'est celle que Juan Mayorga reprend à son compte lorsqu'il met en scène l'Histoire.

⁸ Nous glosons la célèbre formule de Stendhal dans *Le Rouge et le Noir* : « Un roman : c'est un miroir qu'on promène le long du chemin ».

⁹ SERRANO, Virtudes, "El teatro desde apenas ayer hasta nuestros días", in *Monteagudo: Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, "El teatro español ante el siglo XXI", Universidad de Murcia, n°11, 2006, p. 14-15.

goûts du public espagnol se tournant alors vers un théâtre moins politisé, et prônant l'oubli du passé.

Francisco Ruiz Ramón met en avant le sort de ce "bloque de dramaturgos, coherente en sus propósitos, diverso en forma y resultados"¹⁰, qui détermine son essence:

Se les ha negado en absoluto el derecho a existir como dramaturgos, se les ha condenado a no nacer, a no ser. [...] Y, sin embargo, son. Y en este ser y persistir en ser, a pesar de su condena a no ser, está la grave paradoja del nuevo teatro español.¹¹

Ainsi, c'est dans la tension identitaire entre l'être et le non-être que se forment ces dramaturges, celle-ci se retrouvant peut-être dans la multiplicité et l'hétérogénéité des tendances qui surgissent au sein des héritiers du théâtre « réaliste ». En effet, les dramaturges réalistes, suivis (de près) par ceux du "Nuevo Teatro" explorent et donnent voix au large éventail de possibilités esthétiques pouvant surgir *de* et *dans* la dramaturgie réaliste. D'ailleurs, Cesar Oliva (cité par Wilfried Floeck) remarque très justement que lorsqu'il s'agit de caractériser les œuvres de l'après-guerre, le terme « réaliste » est systématiquement associé à un qualificatif précisant son contenu :

Según qué autor y época en que habla, el término realista va siempre acompañado de otro calificativo, que define – en opinión propia de los dramaturgos – la estética que utilizan. Así, Buero matiza su realismo como simbolista; Sastre, social; Martín Recuerda, y el primer Gómez Arcos, poético o ibérico; Lauro Olmo y Aldredo Mañas, popular; Muñiz, expresionista, etc. Comprobemos que todo lo que de impreciso tiene la palabra realismo [...] quiere tener de preciso el calificativo.¹²

Les auteurs s'inscrivant dans la lignée du réalisme critique constituent chronologiquement la première vague du "Nuevo Teatro". Ils ont pour sujet de prédilection l'injustice sociale, l'exploitation de l'homme par l'homme, la dureté des conditions de vie du prolétaire, de l'employé et de la classe moyenne et des classes les plus populaires, leur aliénation, leur misère, l'hypocrisie sociale et morale des représentants de la société établie, la discrimination sociale, etc. En un mot, les principales questions traitées tournent autour de la problématique du travail, des victimes sociales et des abus des structures de pouvoir.

Dans les années 70, on voit coexister sur la scène théâtrale espagnole Antonio Buero Vallejo et Alfonso Sastre avec le "Nuevo Teatro Español", aussi appelé théâtre "underground" ou encore "teatro simbolista", selon Wilfried Floeck : il s'agit des dramaturges du "teatro de rebelión", "nacido al calor del mayo del 68"¹³. Comme la génération précédente,

¹⁰ RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español. Siglo XX, op.cit.*, p. 485.

¹¹ *Ibid.*, p. 441.

¹² OLIVA, César, cit. in FLOECK, Wilfried, "Una aproximación panorámica", in *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel, Edition Reichenberger, 1995, p. 27.

¹³ SERRANO, Virtudes, "Dramaturgia española entre siglos", in *Teatro breve entre dos siglos*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 14.

ces derniers souhaitent faire du théâtre un lieu de critique et de revendication sociale, mais en récusant désormais la conception du théâtre comme reflet fidèle du réel.

Wilfried Floeck définit ainsi la ligne directrice de leur dramaturgie: “es un teatro experimental antirrealista, que pone la búsqueda de nuevas posibilidades teatrales de expresión por encima de la transmisión de un mensaje¹⁴”. Si les sujets choisis rappellent les thématiques des réalistes, le monde inconscient des personnages devient plus prégnant. Le langage n’est plus qu’un moyen d’expression parmi d’autres, et les dramaturges n’hésitent pas à passer par des codes scénographiques non verbaux (techniques visuelles et acoustiques, langage corporel des acteurs).

Es un teatro antiliterario [...] La idea de un teatro total, como había sido realizado -con diferentes acentos- por Valle-Inclán, García Lorca o Artaud, es desarrollada consecuentemente. El “Nuevo Teatro Español” aspira asimismo a una discusión dialéctica con las más diversas formas de vanguardia del teatro contemporáneo europeo y americano [...] La forma de expresión del nuevo realismo se caracteriza por una tendencia hacia lo simbólico y lo alegórico¹⁵.

Cette génération de dramaturges est multiple et hétérogène ; c’est pourquoi, par souci de clarté, nous n’en citerons que quelques noms : José María Bellido, José Ruibal, Luis Riaza, Francisco Nieva, Domingo Miras, Alberto Miralles, Eduardo Quiles, Jerónimo López Mozo. Alors que tout le monde s’attend à une renaissance du théâtre dès 1975, ces auteurs restent minoritaires sur la scène théâtrale : on parle de la “*generación perdida*” et “*silenciada*”. Les textes sont écrits sous la pression d’une censure rigoureuse et le public n’est pas prêt pour la réception des pièces expérimentales du “*Nuevo Teatro Español*”.

Il faudra donc attendre la « *génération néo-réaliste* » pour assister à l’apogée du théâtre. Cette nouvelle génération de jeunes auteurs n’ayant pas vécu la Guerre Civile voit le jour pendant la transition démocratique ou pendant les premières années de la démocratie (de 1975 aux années 90). Selon les critiques nord-américains Candyce Leonard et John P. Gabriele, si ces dramaturges ne s’opposent pas clairement à la scène bourgeoise, ils ne rompent pas non plus avec le théâtre politisé : ils se lancent à la recherche d’une nouvelle forme dramatique dont le propos serait de répondre “*a la sensibilidad de un nuevo orden social*”¹⁶.

L’œuvre de ce troisième groupe de dramaturges de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle (après les “*realistas*” et le “*Nuevo Teatro*”) d’après la classification de Leonard et Gabriele commence à se faire connaître à la fin de la dictature. Les critiques nord-américains citent les noms d’Ignacio Amestoy, José Luis Alonso de Santos, Alfonso Vallejo, Fermín Cabal,

¹⁴ FLOECK, Wilfried, “Una aproximación panorámica”, *art.cit.*, 1995, p. 28.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ LEONARD, Candyce et GABRIELE, John. P., *Panorámica del teatro español actual*, Madrid, Fundamentos, 1996, p. 10.

Domingo Miras, et José Sanchis Sinisterra. Wilfried Floeck ajoute à cette liste des dramaturges les catalans Josep Maria Benet i Jornet et Sergi Belbel, Carmen Resino, Rodolfo Sirera, Ernesto Caballero, Ignacio del Moral, Paloma Pedrero, Antonio Onetti, Alfonso Plou, et Ignacio García May¹⁷. Certains de ces noms se retrouvent dans la génération de l'« entre-deux siècles » à laquelle nous consacrerons la partie suivante.

Les critiques relèvent la tendance de ces dramaturges à superposer les éléments réalistes à d'autres, issus du monde des songes et de l'inconscient (Ignacio del Moral) ; à introduire le spectateur dans le jeu réalité-fiction (Ernesto Caballero). Dans tous les cas, les réflexions sur le pouvoir et les conflits collectifs, dont le propos était d'influencer par le théâtre le processus social ou politique contemporain de l'écriture, ont été abandonnées : ce qui prime, c'est la volonté d'atteindre un contact immédiat avec le public, passant par une volonté d'« atender a lo que *me pasa o le pasa* al individuo concreto del momento¹⁸ ».

L'amère réalité sociale mise en scène dans la génération « réaliste » à travers des situations où les personnages n'ont aucune issue devient moins tragique selon Gabriele et Leonard :

Los autores y autoras de esta década dan la cara a la realidad como lo habían hecho sus antecesores de los 50 y los 60; sin embargo, difieren de ellos en el enfoque individual y en que la mirada de estos nuevos es crítica pero no trágica.¹⁹

Virtudes Serrano constate pour sa part que si le tragique s'estompe, il ne disparaît pas tout à fait, les dramaturges écrivant désormais « la dramaturgia del perdedor en una sociedad que aparentemente brinda la igualdad de oportunidades²⁰ ».

Finalement, Leonard et Gabriele distinguent l'engagement social des « néo-réalistes » de celui des générations qui les précèdent :

A diferencia de los autores que les precedieron, para quienes el acondicionamiento político servía para alcanzar un compromiso social en un contexto nacional, este grupo se compromete a nivel humano universal.²¹

Cet intérêt, porté davantage sur des problématiques universelles que nationales, se retrouve à plus forte raison dans la décennie suivante, chez des dramaturges qui n'ont pas connu les problématiques sociales et politiques des années 50, 60 et 70.

¹⁷ FLOECK, Wilfried, *Una aproximación panorámica*, art.cit., p. 31.

¹⁸ LEONARD Candyce y GABRIELE John P., *op.cit.*, p. 18.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ SERRANO, Virtudes, « El teatro desde apenas ayer hasta nuestros días », art.cit., p. 16

²¹ LEONARD Candyce y GABRIELE John P., *Panorámica del teatro español actual*, *op.cit.*, p. 10.

1.2. La dramaturgie espagnole de l'« entre-deux siècles » ou comment “crear la teatralidad con la palabra”

1.2.1. Retour en force de la parole

Les dramaturges de l'« entre-deux siècles » constituent selon Leonard et Gabriele la quatrième et dernière génération de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, et de fait, sont la première génération issue de la démocratie espagnole (pratiquement tous sont nés dans les années 60). On y trouve Juan Mayorga aux côtés d'Itziar Pascual, José Ramón Fernández, Antonio Onetti, Sergi Belbel, Antonio Álamo, Lluïsa Cunillé, Rodrigo García, Raúl Hernández, Alfonso Plou, Luis Miguel González Cruz, Borja Ortiz de Gondra, Yolanda Pallín, Maxi Rodríguez, Ignacio García May et Angélica Lidell.

Ces jeunes dramaturges s'intéressent à la forme dramatique et à la scénographie. Ils se participent aux ateliers d'écriture dramatique créés à partir d'une initiative du Centre National des Nouvelles Tendances Scéniques (CNNTE). Sinisterra et Alonso de Santos fondent des écoles et forment les nouveaux créateurs de ce que Eduardo Pérez Rasilla appelle la « génération de 1982²² ».

L'image de l'écrivain solitaire projetant sur scène son vécu et ses connaissances personnelles laisse place à l'écriture comme expérience collective : la création dirigée de ces ateliers est liée dans un vaste secteur au retour d'un certain « aristotélisme », selon l'expression de Virtudes Serrano : c'est-à-dire que le langage est remis au centre de la scène après la désintégration structurelle et la crise de la parole qui caractérisaient le “Nuevo Teatro Español” du début des années 70. D'ailleurs selon cette critique théâtrale espagnole, la dramaturgie espagnole de l'« entre-deux siècles » se caractérise par la “voluntad de crear la teatralidad con la palabra²³”. Ainsi on ne s'étonnera pas de ce que, lors de la rencontre entre jeunes auteurs (à laquelle participent entre autres Ernesto Caballero, Ignacio del Moral, Guillermo Heras, Antonio Onetti, Lourdes Ortiz), organisée par la revue *Primer Acto* en 1990, le débat principal concerne la problématique du texte théâtral comme genre littéraire, entité autonome et indépendante du spectacle qu'il rend possible.

Cependant, la dimension corporelle n'est pas exclue de cette théâtralité de la parole : au contraire, elle contribue à la rénovation du théâtre de la fin du XX^{ème} siècle, comme le remarque Gabriela Cordone dans *El cuerpo presente. Texto y cuerpo en el último teatro*

²² RASILLA, Pedro, “Veinticinco años de escritura teatral en España: 1972-1996”, *ADE-Teatro*, n°54-55, 1996, p. 154.

²³ SERRANO, Virtudes, “Dramaturgia española entre siglos”, *art.cit.*, p. 12.

*español*²⁴. D'ailleurs Juan Mayorga participe aux ateliers d'écriture théâtrale de Paloma Pedrero (disciple de Fermín Cabal), pour qui le corps est une pierre angulaire de sa dramaturgie²⁵. "La autora [...] ubica el cuerpo en el centro de sus argumentos²⁶", affirme Gabriela Cordone après avoir analysé les cinq pièces qui composent *Noches de amor efímero* (1987-1995). La dimension physique dans les textes de Pedrero est à mettre en relation avec la place centrale de la femme dans son œuvre : "Indudablemente, para Pedrero, la identidad femenina pasa por el cuerpo en escena²⁷", conclut Gabriela Cordone.

Pour en revenir aux caractéristiques de la « génération de 1982 », Virtudes Serrano dessine à grands traits leurs thématiques de prédilection : "En clave realista o simbólica, con estructura aristotélica o distorsión vanguardista, hablan de los efectos de la enfermedad, de las drogas, de la falta de comunicación, de desencuentros, de violencia, de xenofobia²⁸".

Dans un article intitulé "El teatro español ante el siglo XXI", le dramaturge López Mozo trace à grands traits les préoccupations propres à cet ensemble pourtant hétérogène de jeunes dramaturges : la défense de la liberté de l'homme, la critique de la violence, le monde des drogues, l'incommunication, la société de consommation. En d'autres mots, ces derniers mettent en scène des questions concernant la société contemporaine, sujets auxquels s'ajoutent leurs préoccupations personnelles.

En ce qui concerne l'esthétique et la construction des trames, contrairement aux structures des générations précédentes, celle-ci expérimente, à partir d'un matériau dramatique ou poétique de base prenant forme sur scène, un « texte ouvert ». D'où l'absence fréquente de tout identificateur concret pour marquer l'espace ou les personnages, désignés par des pronoms ou des génériques (Lui/Elle, Homme/Femme), par des oppositions d'âge (Enfant/Jeune/Vieux), par des relations domestiques (Mari/Femme) ou même par une caractéristique physique (Grand/Petit). Nous développerons plus loin les enjeux liés à ces choix onomastiques. Les dramaturges de l'« entre-deux siècles » proposent un théâtre expérimental qui crée un :

Universo teatral interiorizado, en espacios a menudo indeterminados, alejado del tiempo dramático de la diacronía convencional [...], obras que fragmentan las situaciones y parten con frecuencia de personajes anónimos, un teatro

²⁴ CORDONE, Gabriela, *El cuerpo presente. Texto y cuerpo en el último teatro español* (1980-2004), Zaragoza, Pórtico, 2008.

²⁵ Nous étudierons plus bas la mise en scène et en texte du corps dans son articulation avec le langage verbal chez Juan Mayorga (Cf. Chapitre 4 : Les mots, des corps en scène).

²⁶ CORDONE, Gabriela, *El cuerpo presente. Texto y cuerpo en el último teatro español* (1980-2004), *op.cit.*, p. 353.

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ SERRANO, Virtudes, "Dramaturgia española entre siglos", *art.cit.*, p. 22.

que muestra una perplejidad interrogativa, que indaga en el silencio, que busca la ambigüedad de la palabra, que no da respuestas²⁹.

La fragile frontière entre réalité et fiction, les transgressions spatio-temporelles et l'indétermination du temps, de l'espace et des personnages deviennent monnaie courante. D'une certaine manière, à l'aube du XXI^{ème} siècle, les jeunes dramaturges reviennent vers les procédés des avant-gardes du début du siècle (l'irrationalité poétique du surréalisme, et plus tard, de l'absurde).

Juan Mayorga est l'un des auteurs les plus représentatifs de ce premier groupe de dramaturges de la démocratie espagnole, éloigné idéologiquement et artistiquement des générations précédentes et du théâtre politique qui s'écrivait dans les années 50, 60 et 70. Cette génération est influencée par les figures clés du théâtre européen, comme Samuel Beckett, Harold Pinter et Heiner Müller. Dans l'article "El teatro español contemporáneo (1939-1993). Una aproximación panorámica", le chercheur allemand Wilfried Floeck met en avant la difficulté à réduire la dramaturgie de ces jeunes auteurs espagnols à quelques constantes, sans manquer néanmoins de souligner la conscience de ces derniers de leur appartenance à une nouvelle génération.

En effet, les dramaturges de l'« entre-deux » siècles produisent un nouveau théâtre à texte qui présente un certain nombre de traits esthétiques et thématiques communs. C'est la raison pour laquelle pendant le "Congreso de Dramaturgia" de Caracas en avril 1992, Fermín Cabal et José Sanchis Sinistera ont tenté de définir les éléments caractéristiques de ce nouveau style générationnel (années 80 et 90). Citons-en quelques-uns : ces jeunes dramaturges sont marqués par la perte des utopies de gauche, ils renoncent donc à écrire par motivation politique ou sociale. Par ailleurs, ils représentent des problèmes quotidiens typiques de jeunes héros habitant une grande ville : s'opposant aux dramaturges du "Nuevo Teatro Español", ils reviennent vers un certain réalisme : "Vuelve[n] a contar una historia, pinta[n] personajes que responden a la realidad, con los que el espectador puede identificarse y cuyos problemas conoce por experiencia propia³⁰". Il ne s'agit pas pour autant d'un retour en arrière vers les conventions du réalisme bourgeois du XIX^{ème} ou du réalisme critique et social des années 50 : leur écriture emprunte beaucoup aux techniques télévisuelles et cinématographiques, comme le souligne Wilfried Floeck :

La estética neorrealista del momento actual es enteramente una estética moderna e innovativa, que incluye y asimila las experiencias de los nuevos medios de comunicación, el cambio de los hábitos de percepción y el estilo de vida de

²⁹ RAGUÉ-ARIAS, María José, "Las dos caras de una generación de jóvenes autores", *Estreno*, n°24.2, 1998 p. 24-27.

³⁰ FLOECK, Wilfried, *Una aproximación panorámica*, art.cit., p. 34.

las grandes ciudades. [...] Además salta a la vista la influencia de las técnicas cinematográficas y televisivas. [...] Los autores intentan romper la contigüidad espacial y la sucesión temporal lineal lógica mediante la decoración de interiores simultánea, la ralentización y la aceleración, así como por medio del empleo de técnicas de montaje cinematográficas.³¹

Le théâtre espagnol de la fin du XX^{ème} siècle voit le retour d'un "teatro de texto" ou "teatro de autor" qui intègre les nouvelles formes de perception introduites par l'irruption de l'image dans les discours artistiques et autres, ajoute Floeck :

La lucha decidida de los autores jóvenes por la autonomía del texto dramático, su interés creciente por los aspectos literarios y estéticos del trabajo que realizan y por la búsqueda de nuevos caminos en la creación de la lengua dramática, de los diálogos, de las estructuras de lugar y tiempo, de los diferentes niveles de realidad, etc., muestran que en panorama teatral español de finales de siglo el teatro de autor volverá a tener una voz de peso. La revolución del teatro de director es irreversible. La exigencia de un retorno hacia la declamación simple del texto dramático en el estilo del siglo XIX tendría tan poco sentido como, a nivel textual, un retroceso estético hacia la postura del realismo burgués. Ni la escenografía ni la obra dramática pueden sustraerse a los cambios profundos de nuestros hábitos de percepción y a la tendencia general de paso de la comunicación lingüística a la visual.³²

Ainsi, comme le met en avant le dramaturge lui-même issu de la génération de 1968 Jerónimo López Mozo, le retour en force du rôle de la parole dans l'expression dramatique de l'« entre-deux siècles » n'a pas lieu au détriment du non-verbal, bien au contraire : "[la] recuperación [de la palabra] no se hace a costa de prescindir de otros signos no verbales, sino incorporándola a ellos³³".

1.2.2. Juan Mayorga et la "Nueva Dramaturgia Española"

D'après Jerónimo López Mozo, la dernière génération du XXe siècle est "una de las dramaturgias de más calado y tendencia renovadora³⁴"; c'est celle qui laissera le plus de traces dans l'écriture théâtrale du siècle suivant : "Los más veteranos de los llamados a portar la antorcha del teatro español en el primer tramo del presente siglo serán los que se dieron a conocer a partir de 1984, nacidos casi todos en la década de los sesenta³⁵".

Ceci dit, les ateliers d'écriture dirigés par les dramaturges des générations précédentes continuent à susciter le même engouement, et de nombreux prix (Calderón, Marqués de Brandomín) stimulent les nouveaux créateurs et favorisent l'abondance et la diffusion des textes. La première œuvre théâtrale publiée de Juan Mayorga, *Siete hombres buenos* (1989), obtient le deuxième prix "Marqués de Brandomín", un des prix littéraires les plus importants en Espagne pour les jeunes dramaturges (créé en 1984). L'obtention de ce prix est un événement

³¹ *Ibid.*, p. 36.

³² FLOECK, Wilfried, *art.cit.*, p. 42.

³³ LÓPEZ MOZO, Jerónimo, "El teatro español ante el siglo XXI", in, *Monteagudo: Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, "El teatro español ante el siglo XXI", Murcia, Universidad de Murcia, n°11, 2006, p. 43.

³⁴ SERRANO, Virtudes, "Dramaturgia española entre siglos", *art.cit.*, p. 14.

³⁵ LÓPEZ MOZO, Jerónimo, "El teatro español ante el siglo XXI", *art.cit.*, p. 42.

fondamental dans le parcours de notre dramaturge, d'une part bien évidemment car son œuvre commence à être reconnue, et d'autre part, car ce dernier fera désormais partie de ladite « génération Bradomin », étiquette par rapport à laquelle il émet des réserves, par ailleurs.

Après avoir reçu le Prix Marqués de Bradomín, Mayorga reçoit une invitation de la part de Guillermo Heras, directeur du CNNTE (Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas). Cette invitation consiste à participer en un atelier dirigé par Paloma Pedrero, qui fut le premier de plusieurs ateliers, où il rencontre d'autres jeunes écrivains, comme José Ramón Fernández, Raúl Hernández Garrido, y Luis Miguel González Cruz. Plus tard, à l'issue d'un atelier d'écriture théâtrale dirigé par Marco Antonio de la Parra, dramaturge chilien qui a profondément marqué l'écriture de Juan Mayorga³⁶, ce dernier fonde en 1992 avec Luis Miguel González, Raúl Hernández, José Ramón Fernández et Guillermo Heras le "Teatro del Astillero", un groupe de recherche et de création collective dont les textes ont reçu la plupart des prix de ces dernières années. Juan Mayorga ouvre le bal avec le Prix Calderón de la Barca qu'on lui attribue pour *Más ceniza* (en 1992).

Lorsqu'on lui demande comment il se positionne parmi les "bradomines" Juan Mayorga répond :

Es muy significativo que esa generación reciba un nombre que se relaciona a un premio y no a un concepto, a una posición frente al mundo, quiero decir que es de muy distinto calado una etiqueta como "generación Bradomín" que por ejemplo los "angry young men", o sea los "jóvenes airados británicos", o los autores del teatro social de ciertos años en España, o sea del realismo social. El etiquetado "Bradomín" en el fondo precisamente refleja paradójicamente, el carácter sumamente disperso y heterogéneo de ese grupo de autores que sólo coinciden, aparte de los rasgos propios de un tiempo, en el hecho de que aprovecharon una situación en que había muchos factores para no escribir teatro, factores que desanimaban al escritor de teatro, y sin embargo una serie de escritores jóvenes se comprometieron con el teatro y aprovecharon algunos recursos que se les ofrecieron, y uno de ellos fue el premio "Marqués de Bradomín".³⁷

De même, il prend ses distances en ce qui concerne l'« esthétique du postmodernisme », qui caractérise la fin du XX^{ème} et du début du XXI^{ème} siècle.

Yo creo que ningún escritor puede estar más allá de su tiempo, entonces yo creo que sí comparto algunos rasgos con lo que se ha llamado "la estética de la posmodernidad": la desconfianza hacia el relato, la desconfianza hacia las identidades fuertes, la consideración de que a un mundo fragmentario, de experiencias fragmentarias puede corresponder así mismo una representación fragmentaria e incompleta... Pero, de algún modo, yo me siento moderno, ilustrado, o comprometido con el proyecto ilustrado en la medida en que sigo pensando que no hay otra guía, no hay una guía alternativa a la razón, y creo que hay muchos que hoy estamos en la posición que sabemos que la historia nos ha escarmentado, que la razón, que la cultura no es salvadora, que la razón no es suficiente, pero es necesaria. Entonces en este sentido yo desconfío de aquellos posmodernos que no se comprometen con ninguna posición y que permanentemente establecen un gesto de distancia respecto al enunciado que acaban de emitir.³⁸

L'écriture engagée de Juan Mayorga est tributaire d'une recherche effrénée de la vérité. La quête du vrai et de l'exercice de la raison constitue l'un des moteurs principaux de son écriture, le dramaturge s'inscrivant par là davantage dans la tradition « socratique » que

³⁶ Cf. ci-dessous : 1.3. L'œuvre de Mayorga, héritages et influences.

³⁷ Entretien avec le dramaturge : Annexe 1.

³⁸ *Ibid.*

dans l'éclatement des valeurs propre au postmodernisme. Nous reviendrons sur ces remarques d'ordre général que nous nuancerons à partir de l'analyse des textes de Mayorga dans les parties suivantes.

Nous ne pouvons manquer de mentionner dans cette brève présentation du dramaturge sa formation pluridisciplinaire, qui constitue la spécificité de son œuvre par rapport à celle de ses contemporains. Philosophe, mathématicien et professeur de théorie théâtrale (il a enseigné à la Real Escuela de Arte Dramático la Dramaturgie et l'histoire de la pensée), Mayorga laisse transparaître dans son œuvre – pour notre plus grand plaisir – son amour pour le langage, aussi bien dans la nature des thèmes abordés que dans l'économie du texte même, comme nous le montrerons par la suite.

1.3. Héritages et influences

Nous allons consacrer cette sous-partie à trois dramaturges espagnols qui influencent considérablement l'œuvre de Juan Mayorga : tout d'abord, Antonio Buero Vallejo, une figure fondamentale de la fameuse génération « réaliste » en Espagne ; et quelques décennies plus tard, deux maîtres à penser de notre dramaturge (il participe à leurs ateliers d'écriture dramatique) : José Sanchis Sinisterra, qui expérimente et théorise sa propre esthétique dans l'Espagne contemporaine au sein de la génération « néo-réaliste », et finalement le Chilien Marco Antonio de la Parra.

1.3.1. Les empreintes d'Antonio Buero Vallejo chez Juan Mayorga

Comme cela a été évoqué plus haut, l'œuvre de Buero a conditionné bien sûr les dramaturges qui lui succèdent immédiatement, c'est-à-dire la génération « réaliste », mais aussi dans une certaine mesure, les « néo-réalistes », même si nous avons souligné les spécificités de leur nouvelle conception du réalisme. Toujours est-il qu'on remarque d'emblée un net retour de la référentialité : les situations et les personnages mis en scène sont ancrés dans l'« ici et maintenant » de l'écriture des textes. Le « réalisme social » de Buero Vallejo n'est pas moins empreint d'une importante dimension symbolique, comme le souligne Virtudes Serrano, d'après qui l'œuvre de Vallejo se caractérise par « la fusión entre el realismo de una “pieza bien hecha” [...] y una profunda dimensión simbólica³⁹ ». Celle-ci met en évidence le symbolisme lié à l'espace dans *Historia de una escalera* : « los sucesos que en ella

³⁹ SERRANO, Virtudes, *Prólogo*, in BUERO VALLEJO, *La detonación*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 19.

tienen lugar, a primera vista particulares, y el mismo espacio escénico (la escalera) poseen un indiscutible valor de símbolo⁴⁰”.

Buero Vallejo étant un dramaturge d’une grande influence sur Mayorga, nous allons nous attarder sur deux traits caractéristiques de son écriture : tout d’abord, nous nous pencherons sur sa conception du théâtre historique, et ensuite, sur le motif récurrent de l’aveugle-voyant, qui nous entraînera vers la problématique du visible et ses enjeux chez Juan Mayorga.

1.3.1.1. Tragédie et drame historique

Par ailleurs, la portée de l’œuvre d’Antonio Buero Vallejo dans la dramaturgie espagnole contemporaine est visible dans la récupération du concept de tragédie, liée au retour d’un certain théâtre historique : “probablemente ha sido Buero Vallejo el autor español que más ha ahondado en la búsqueda de las características y posibilidades actuales de la tragedia⁴¹”. Pour lui, tragédie n’est pas synonyme de catastrophe, ni de pessimisme, mais bien plutôt d’une interrogation sur l’énigme de l’homme, et une critique permanente de sa réalité. La scène doit proposer une auto-critique permanente, d’où l’on déduit que : “la obra nunca se agota en sí misma, sino que, ya desde su origen en la mente del ayorn presupone la presencia del espectador, con el que inicia una relación dialéctica cuya conclusión no se dará ya en la esfera del teatro, sino en la vida real⁴²”. Il s’agit là de la base de l’action sociale du théâtre pour Vallejo, qui souhaite “desasosegar al espectador, intranquilizarle, a fin de que no considere terminada su relación con la obra que ha visto en el momento que baja el telón⁴³”. C’est exactement le propos de Juan Mayorga, qui comme Buero Vallejo, “presenta [...] la obra como un debate, un enfrentamiento” : le théâtre est compris comme un espace critique, un espace dialectique de remise en question. Dans cette confrontation, tous sont en même temps coupables et innocents⁴⁴, ce qui accentue le caractère tragique de l’œuvre, et soulève un

⁴⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁴¹ FEIJOO, Luis Iglesias, *Introducción*, in BUERO VALLEJO, Antonio, *La tejedora de sueños. Llegada de los dioses*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 25.

⁴² *Ibid.*, p. 26.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ “[...] todos resultan al mismo tiempo inocentes y culpables, aunque no en igual grado, por lo que la culpa se reparte y se evita una división entre buenos y malos. [...] Por otra parte, se propone como solución una síntesis entre posturas aparentemente irreconciliables, por lo que se puede considerar al de Buero como un teatro dialéctico. Esto es lo que plantea ya la primera obra que escribió, *En la ardiente oscuridad*, y se reitera en casi todas”, in *Ibidem*, p. 32. La dialectique comme mise en scène de la tension, de contraires irréconciliables, est au cœur de l’œuvre de Vallejo, comme de celle de Mayorga. Celle-ci est mise en scène à partir de situations où les personnages incarnent et argumentent des points de vues opposés sur un aspect de la réalité (pensons chez Mayorga à *La paz perpetua*), ou à travers les dilemmes d’un seul personnage (qui du coup devient aussi ceux du spectateur), et là nous pensons à la figure du Délégué dans *Himmelweg* (d’ailleurs dans son discours, le thème du regard, le fait de voir ou non au-delà des apparences, que nous abordons un peu plus bas à partir de la

certain nombre de questionnements philosophiques, sous-jacents dans l'œuvre de Juan Mayorga, auxquels nous consacrerons le troisième volet de notre étude. Restons-en pour l'instant à la question de la mise en scène de l'histoire. Comme Buero Vallejo, chez Mayorga, dans les pièces dites « historiques », c'est bien le présent des spectateurs qui est en jeu et en question à tout instant.

En cela, il s'inscrit directement dans le sillage d'Antonio Buero Vallejo. Chez ce dernier, le passé est mis en scène non par souci documentaire ou historique, mais dans le but d'« illuminer le temps présent », affirme Mayorga⁴⁵. Cette expression rend hommage au texte de Buero Vallejo “Acerca del drama histórico” :

Pero cualquier teatro, aunque sea histórico, debe ser, ante todo, actual. La historia misma de nada nos serviría si no fuese un conocimiento por y para la actualidad, y por eso se rescribe constantemente. El teatro histórico es valioso en la medida en que ilumina el tiempo presente, y no ya como simple recurso que se apoye en el ayer para hablar del ahora, lo que, si no es más que recurso o pretexto, bien posible es que no logre verdadera consistencia. El teatro histórico ilumina nuestro presente cuando no se reduce a ser un truco ante las censuras y nos hace entender y sentir mejor la relación viva existente entre lo que sucedió y lo que nos sucede. Es el teatro que nos persuade de que lo sucedido es tan importante y significativo para nosotros como lo que nos acaece, por existir entre ambas épocas férrea, aunque quizá contradictoria, dependencia mutua.⁴⁶

La dialectique entre l'histoire et le présent étant irréductible, “el mejor teatro histórico abre el pasado⁴⁷”, écrit Mayorga. Ainsi le procédé de Buero Vallejo repris par Mayorga propose de:

[...] Trasladar la tragedia actual al pasado, con lo que se consiguen dos objetivos: recuperar un ayer, por conflictivo, olvidado, y reflexionar sobre acciones y comportamientos que, por ser inherentes al hombre y a la sociedad, son intemporales.⁴⁸

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.

C'est le cas notamment dans des œuvres comme *Más ceniza*, *Siete hombres buenos*, *El jardín quemado*, *El sueño de Ginebra*, *Cartas de amor a Stalin*, ou *Himmelweg*, dans lesquelles les violences passées sont lues et vues comme actuelles. 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 dramaturge⁴⁹.

figure de l'aveugle chez Buero, est omniprésent). En ce qui concerne la mise en scène de la tension dans l'écriture mayorguienne, se référer à notre troisième acte, Chapitre 4 : liens rhizomatiques et dialectiques sans synthèse.

⁴⁵ MAYORGA, Juan, “El dramaturgo como historiador”, *Primer Acto* 280, septembre-octobre 1999, p. 8-10.

⁴⁶ BUERO VALLEJO, Antonio, “Acerca del drama histórico”, *Primer Acto*, n°187, décembre-janvier 1980-1981), p. 20.

⁴⁷ MAYORGA, Juan, “El dramaturgo como historiador”, *art.cit.*

⁴⁸ SERRANO, Virtudes, “Dramaturgia española entre siglos”, *art.cit.*, p. 16.

⁴⁹ Nous consacrons un chapitre de notre *troisième acte* à la considérable influence de la philosophie de l'Histoire de Walter Benjamin dans la dramaturgie de Juan Mayorga.

Selon Virtudes Serrano, si le contexte historique dans lequel s'inscrit *Himmelweg* est bien l'holocauste des Juifs par les nazis, la réflexion mise en scène, qui porte sur les "mecanismos de ocultación de las verdades más sangrantes que nos rodean y la ceguera voluntaria ante ellas", est tout à fait d'actualité : en effet, la lecture de cette pièce "lleva a identificar la situación del protagonista con el ciudadano que asuste hoy al espectáculo de guerras como la de Irak⁵⁰". C'est effectivement la question de la représentation du réel, de l'aveuglement de la société s'opposant à une démarche active de recherche de la vérité, qui est au cœur de cette pièce, davantage que le sujet de l'Holocauste et de la représentation d'une période de l'histoire.

Ainsi dans sa conception de l'histoire comme matériau dramaturgique, Juan Mayorga affirme s'inscrire pleinement dans le sillage tracé et parcouru sous la dictature par Buero, Sastre, et leurs successeurs de la génération « réaliste », Rodríguez Méndez et Martín Recuerda, qu'il considère comme des auteurs d'un "teatro histórico cuya vigencia trasciende aquellos años grises⁵¹". Il se sent aussi redevable envers des dramaturges comme Domingo Miras, Jerónimo López Mozo, José Sanchis Sinisterra et Ignacio Amestoy, qui ont prolongé ce regard critique après le franquisme.

1.3.1.2. Le « troisième œil » des aveugles dans la mythologie, la philosophie et la dramaturgie

Le thème de l'aveuglement et la problématique de la vision constituent l'un des piliers de la dramaturgie de Buero Vallejo. Sanchis Sinisterra comme Juan Mayorga y portent eux aussi une attention particulière. Ainsi la figure de l'aveugle est particulièrement féconde dans la dramaturgie, mais aussi dans l'histoire de la philosophie, comme le montre l'ouvrage *L'aveugle et le philosophe*, dirigé par Marion Chottin.

La mythologie grecque nous fournit plusieurs archétypes de la cécité, à commencer par celui de Polyphème et son regard unique. Dans l'*Odyssée*, cet habitant de la grotte préhistorique n'observe que lui-même, il a le regard de la nature aveugle, pas encore soumise au rapport sujet-objet. Ainsi, lorsqu'Ulysse pénètre dans son univers, il apporte son regard double : grâce à sa condition de bi-oculaire il joue entre la chose et le nom, c'est-à-dire entre le signifié et le signifiant, le contenu et la formalisation de celui-ci. À ce propos, Evgen Bacvar écrit dans « Le regard aveugle entre le mythe, la métaphore et le réel » :

Le regard préhistorique de Polyphème, monoculaire, ne peut affronter que la réalité plane – bidimensionnelle – du monde et ne voit pas encore la possibilité d'aller derrière les choses [...] Ulysse est capable de mettre en échec le regard directionnel de Polyphème qui, en tant qu'aveuglé, renvoie tout le temps à lui-même, c'est-à-dire au point zéro

⁵⁰ SERRANO, Virtudes, "Introduction", in *Teatro breve entre dos siglos, op.cit.*, p. 71.

⁵¹ MAYORGA, Juan, "El dramaturgo como historiador", *art.cit.*

de la vision oculaire. La grotte à une seule pupille devient ici l'orbite d'un regard mort, vaincu par la ruse d'Ulysse qui introduit dans le mythe la possibilité du « troisième œil ».⁵²

La figure d'Œdipe incarne elle aussi un « troisième œil », c'est-à-dire une voie qui échappe à la fatalité, qui ouvre à la lucidité et aux possibles, mais dont la contrepartie est l'aveuglement. Ce « troisième œil », dans lequel il trouve l'aveuglement, est pourtant celui qui lui permet d'aller au-delà du visible et de la fatalité :

Regard libéré de la fatalité mythique, rendu possible par la castration symbolique, c'est-à-dire la cécité aux choses de ce monde. Par sa prise de conscience de ce qu'est l'homme, Œdipe est le premier personnage mythique à aller au-delà du visible puisque c'est lui-même qui devient la victime de la fatalité mythique. Son aveuglement n'est que la représentation d'une troisième possibilité d'aller au-delà des choses telles quelles.⁵³

Œdipe peut être mis en parallèle avec la figure canonique de l'aveugle clairvoyant de la mythologie grecque, Tirésias. Celui-ci,

[...] par sa prise de conscience du plaisir de la femme, se voit condamné à la cécité, donc à la perception tridimensionnelle d'un regard qui va aussi au-delà du visible. Tirésias devient ainsi l'archétype de l'analyste qui connaît les désirs voilés de l'inconscient mythique, tels qu'ils lui sont présentés par l'oracle de Delphes.⁵⁴

Le contexte mythologique nous permet de déterminer que l'archétype de l'aveugle, doté d'un « troisième œil », le rapproche du philosophe, dont le regard est capable d'aller au-delà des apparences. D'ailleurs dans l'histoire de la philosophie, la sagesse est liée à la nuit : Hegel prétend que l'oiseau de Minerve ne s'envole que la nuit. « Toute histoire de la pensée demeure liée à ce retour des fenêtres primaires qui nous livrent le secret du regard, mais aussi la possibilité du regard de l'aveugle, la cécité⁵⁵ », ajoute Evgen Bavcar.

Après ce bref détour par quelques formes de la cécité dans la mythologie et en philosophie, revenons-en à l'archétype de l'aveugle tel qu'il est réactivé et re-signifié dans la dramaturgie espagnole contemporaine. 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.

Il y a dans la dramaturgie de Buero plusieurs types d'hommes, en particulier le « rêveur », dont la mission est justement “soñar con los ojos abiertos”, comme il écrit dans *La*

⁵² BAVCAR, Evgen, « Le regard d'aveugle entre le mythe, la métaphore et le réel », in CHOTTIN, Marion (dir), *L'aveugle et le philosophe ou Comment la cécité donne à penser*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2009, p. 151.

⁵³ *Ibid*, p. 152.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

Fundación. Le mythe de Tirésias surplombe bien évidemment toute cette problématique. En effet “Tirésias, el vidente que ve más allá de lo que hoy existe y prevé o intuye ese futuro mejor⁵⁶”. Ainsi il est en mesure de percevoir, au beau milieu d’une « ardente obscurité⁵⁷ » la vérité que les voyants, perdus dans la “locura de la visión”, sont incapables de voir. “Si, según uno de los símbolos más importantes usados por Buero, el hombre es un ciego de nacimiento que, no obstante quiere ver (*En la ardiente oscuridad*), es de esperar que algún día vea⁵⁸”. Cet espoir que l’on retrouve au plus profond de la tragédie humaine mise en scène se retrouve dans la conception mayorguienne – celle-ci puisant amplement dans la philosophie benjaminienne – du théâtre comme d’un espace pour la critique et l’utopie.

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 historique⁵⁹ », que dans les œuvres traitant de sujets actuels, la question centrale qui se pose, est le dilemme entre un regard actif, qui souhaite de 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.

Nous irons plus loin, en reliant la figure de l’aveugle chez Juan Mayorga à la dialectique *visible/visuel* du philosophe Georges Didi-Huberman. Celle-ci permet précisément de penser une sorte de « troisième œil », qui voit au-delà du *visible* – c’est-à-dire le *visuel*. Notre analyse sera fondée sur trois pièces brèves de Juan Mayorga – *Amarillo*, *Una Carta de Sarajevo*, y *La Mano Izquierda* – où sont mis en scène un aveugle et un enfant/Jeune. Dans *La Mano Izquierda*, le personnage de l’Enfant décrit une photo à celui de l’aveugle ; dans *Amarillo*, l’Enfant traduit en mots – en couleurs – les objets que l’aveugle lui montre ; et finalement dans *Una Carta de Sarajevo*, où le Jeune lit à haute voix – tout en la réécrivant – une lettre dirigée à l’aveugle.

Leur dialogue crée un langage plastique, émotionnel, pur et entrecoupé de silences dont l’enjeu est la recherche de la vérité. On se rend rapidement compte que dans le monde

⁵⁶ FEIJOO, Luis Iglesias, *Introducción*, in BUERO VALLEJO, Antonio, *La tejedora de sueños. Llegada de los dioses*, *op.cit.*, p. 33.

⁵⁷ Allusion au titre de la première œuvre de Buero Vallejo, *En la ardiente oscuridad*, dont l’oxymore est révélateur du thème de la pièce, qui est aussi celui qui nous intéresse ici.

⁵⁸ FEIJOO, Luis Iglesias, *Introducción*, in BUERO VALLEJO, Antonio, *La tejedora de sueños. Llegada de los dioses*, *op.cit.*, p. 33.

⁵⁹ Que Juan Mayorga distingue du « théâtre historiciste », en allusion à la critique de l’historicisme par Walter Benjamin. Cf. *Troisième acte*, chapitre 3, 2. Walter Benjamin, un penseur « hérétique » de l’histoire et du temps.

créé par les deux interlocuteurs, il n'est pas nécessaire d'avoir des yeux pour voir – pour savoir.

En effet dans ces trois pièces, la vue de l'aveugle s'avère être meilleure que celle du voyant, ou du moins capable de percevoir l'*au-delà* des mots du voyant. Ainsi l'aveugle ne perçoit pas le *visible*, mais le *visuel*, pour reprendre la terminologie de Didi-Huberman. D'après ce philosophe spécialiste de l'image, tandis que la *vision* est soumise aux règles du discours (et de la fatalité dans la mythologie), le *visuel* est ce par quoi l'image se soustrait au discours, c'est le « symptôme d'une figuration non codifiée⁶⁰ ». Nous serons amenés plus bas à montrer plus précisément l'intérêt tout particulier de la distinction visible/visuel dans l'analyse de l'écriture dramatique de Juan Mayorga⁶¹.

Finalement, le motif de l'aveugle-voyant est une sorte de métonymie du théâtre, car ce *regard autre* engendré par la vision de l'aveugle, c'est aussi celui qui se construit sur et à partir de la scène (le plateau), et qui se dirige vers la « scène⁶² ».

1.3.2. L'« Ecole José José Sanchis Sinisterra » et « l'écriture du creux » : l'esthétique du « translucide »

Sanchis Sinisterra crée en 1977 la compagnie “Teatro Fronterizo”, conçue comme un laboratoire d'expérimentation théâtrale, un atelier de recherche et de création basé sur le questionnement et l'exploration, et il anime des ateliers d'écriture dramatique (auxquels Juan Mayorga participe, tout comme un grand nombre des Bradomines) à la Sala Beckett de Barcelone à partir de 1984.

[...] el círculo en torno a Sanchis Sinisterra, [...] principalmente aglutinaba a dramaturgos catalanes y posteriormente parece haber acogido también a escritores madrileños, como Juan Mayorga, la propia Yolanda Pallín, Luis Araujo, etc. Sanchis, como Alonso de Santos o Fermín Cabal, es un maestro de la escritura para el teatro, no sólo un dramaturgo, alguien que marca itinerarios.⁶³

Une bonne partie du théâtre de Sanchis Sinisterra est orientée vers une réflexion sur l'écriture elle-même, et les questionnements qu'elle suscite. Fervent lecteur et critique de Pinter, et de Beckett, Sinisterra prône une « écriture du creux » qui passe par une poétique de la soustraction (de l'ellipse, de l'énigme) dans laquelle la parole – et les blancs – sont des

⁶⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990, p. 26-27

⁶¹ Cf. Chapitre 2, 2.2. Voir au-delà des mots : du *visible* au *visuel*.

⁶² Cette notion, introduite et théorisée par l'École de Toulouse, sera au cœur de notre réflexion dans le troisième volet de ce travail.

⁶³ HERRERAS, Enrique et MOLERO, Rosa, “Introducción: distintas miradas al teatro del siglo XXI”, in HERRERAS, Enrique et MOLERO, Rosa (éd), *El teatro del siglo XXI. Visiones y revisiones*, Tarumba, 2007, p. 48.

entités autonomes et suffisantes pour faire exister l'instant théâtral. Ainsi Sanchis Sinisterra forme ses disciples à une « écriture du creux », où la parole devient « translucide », et laisse ainsi apparaître à contrejour, dans l'obscurité, des bribes de Réel.

Le "Teatro Fronterizo" poursuit l'exploration des limites du théâtre par-delà l'inconfort du manque de moyens des salles alternatives telles que la Sala Beckett, "a contracorriente del mercado y del pensamiento teatral único y contra el gusto acomodaticio de un público bienpensante", comme écrit le critique Aznar Soler⁶⁴. Ce dernier ajoute que le "Teatro Fronterizo" a mené à bout des aventures "política y escénicamente "incorrectas" desde la convicción de que "el arte no puede renunciar a ser la política de lo imposible". Investigar las fronteras entre el teatro y las demás artes constituía uno de los objetivos "mestizos" de "El Teatro Fronterizo"⁶⁵.

Dans "El Teatro Fronterizo : Manifiesto (latente)", Sinisterra expose sa volonté d'impulser une « culture des frontières » : "Una cultura centrífuga, aspirante a la marginalidad, aunque no a la marginación – que es a veces su consecuencia indeseable –, y a la exploración de los límites, de los fecundos confines"⁶⁶.

En rupture avec la pratique théâtrale traditionnelle, Sinisterra propose de chercher une alternative au « théâtre bourgeois ». Pour cela, il ne suffit pas de modifier le contenu idéologique des œuvres, ni de les représenter devant un public plus populaire :

El contenido está en la forma. Sólo desde una transformación de la teatralidad misma el teatro puede incidir en las transformaciones que engendra el dinamismo histórico. [...] El teatro fronterizo es un grupo abierto [...], la teatralidad no es algo definitivamente establecido por los sistemas y códigos tradicionales, sino una dimensión humana de reconocimiento y autoconstrucción que cambia con el hombre, que precede, acompaña o sigue sus deseos de cambio.⁶⁷

Le "Teatro Fronterizo" se lance à la recherche du « degré zéro » de la théâtralité ; la tendance au dépouillement et à la soustraction se confirme avec la découverte de Beckett :

Gran parte de los trabajos de laboratorio de El Teatro Fronterizo buscan modos de atenuar, de soslayar lo que yo llamo el imperialismo de la figuratividad en el teatro. [...] Los límites de la teatralidad, su "grado cero" [...] ha sido otro de los temas de investigación para El Teatro Fronterizo.⁶⁸

Monique Martinez relie cette « dramaturgie des frontières » à une « esthétique du translucide » dans son ouvrage *José Sanchis Sinisterra. Una dramaturgia de las fronteras*.

⁶⁴ AZNAR SOLER, Manuel, "Un eterno aprendiz de dramaturgo", in *La escena sin límites, Fragmentos de un discurso teatral*, op.cit., p. 16.

⁶⁵ AZNAR SOLER, Manuel, « Un eterno aprendiz de dramaturgo », art.cit., p. 16.

⁶⁶ SANCHIS SINISTERRA, José, "El teatro fronterizo: manifiesto (latente)", in *La escena sin límites*, op.cit., p. 35.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 37-38.

⁶⁸ CASAS, Joan, "Diálogo alrededor de un pastel bajo la mirada silenciosa de Beckett" (entretien avec Sanchis Sinisterra), *Primer Acto*, janvier-février 1988, p. 34.

Cette étude propose un regard original et particulièrement fécond sur l'œuvre de Sinisterra, car elle propose des analyses de la critique annotées dans la marge par le dramaturge lui-même, introduisant une dynamique de dialogue entre le point de vue du critique et celui de l'auteur. L'une des parties de cet ouvrage, donc, est consacrée à l'« esthétique du translucide » de Sinisterra, concept qui nourrit la réflexion théorique du dramaturge, ainsi que sa propre écriture dramaturgique : “Cuando las palabras se transforman en palabras translúcidas que tan sólo dejan pasar un tenue halo de luz, el público sólo percibe pálidas imágenes incompletas del universo ficcional⁶⁹”.

Cette esthétique est donc liée, selon Sinisterra dans ses annotations intégrées à l'analyse de Martinez sur sa propre œuvre, à un abandon définitif de l'omniscience de l'auteur, et à une volonté de rendre compte et partager la nature énigmatique de la réalité. Selon Sinisterra, le rôle du dramaturge est de rendre compte de l'« évidence philosophique » dont rend compte le chercheur en psychiatrie Ronald Laing :

No hay, pues, voluntad de ocultamiento ni coqueteo con ningún hermetismo estético, sino un difícil proceso – también para mí – de asumir dramáticamente una evidencia filosófica: los seres humanos somos invisibles los unos para los otros (Ronald Laing).⁷⁰

C'est pour cette raison que la communication établie entre le dramaturge et son public est teintée de « zones d'ombre » qui brouillent la perception de l'œuvre par le récepteur. Selon Martinez: “La estética de lo traslúcido pone al espectador en guardia, lo provoca. [...] El público se convierte en agente principal del sentido⁷¹”.

Dans sa thèse doctorale, Marie Elisa Franceschini propose une analyse de l'œuvre de Sinisterra à la lumière – ou à l'ombre – de cette « esthétique du translucide ». Le « translucide » y est défini comme une « lumière voilée », « tension vers l'obscurité, c'est-à-dire la réduction, la soustraction, le manque⁷² ». Il est étroitement lié à un certain nombre d'éléments caractéristiques de la dramaturgie de Sinisterra tels que la fragmentation, la dialectique présence/absence, le clair-obscur (dialectique entre zones de lumière/zones d'ombre), transparence/opacité, qui apporte de l'épaisseur au langage mis en scène, celui-ci s'avérant être souvent brouillé, et ainsi mis en relief en tant que matériau scénique.

Dans le translucide, ombre et lumière se confrontent, s'interrogent, dans une relation de tension et d'interaction complexe entre les concepts contradictoires suivants : vide/plein,

⁶⁹ MARTINEZ, Monique, *José Sanchis Sinisterra. Una dramaturgia de las fronteras*, Ciudad Real, Ñaque, 2004, p. 125.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 126.

⁷¹ *Ibid.*, p. 127.

⁷² FRANCESCHINI, Marie Elisa, “*L'esthétique du translucide*” chez José Sanchis Sinisterra, Thèse de doctorat, Université de Toulouse – Le Mirail, 2009, p. 121.

silence/parole, présence/absence, obscurité/lumière, immobilité/mouvement. Ces « quatre points cardinaux de la théâtralité » selon Sinisterra (silence, vide, obscurité et immobilité) ouvrent la voie à une esthétique où le langage est à l'avant de la scène, et se trouve considéré moins comme instrument de communication et vecteur de sens, que comme matériau permettant une éclosion de formes et de sens :

[...] en esos Talleres de dramaturgia Sanchis Sinisterra ha ido planteando unas convicciones teóricas sobre la teatralidad y sus fronteras, sobre lo que él llama los cuatro puntos cardinales de la teatralidad: silencio, vacío, oscuridad y quietud. Una concepción de la palabra dramática basada en la crítica del discurso logocéntrico, la renuncia a la omnisciencia autoral y la distorsión de la pretendida transparencia comunicativa.⁷³

Il ne s'agit pas de revendiquer un discours du non-sens comme certaines avant-gardes, mais de remettre en question la nature de cet « instrument » qu'on appelle langage, qui est loin d'être un code neutre et transparent. Nous reviendrons longuement sur cet aspect de la théâtralité de Sinisterra, qui est fondamental dans l'écriture de Mayorga.

En effet, Sinisterra initie à l'esthétique du « translucide » bon nombre des auteurs dramatiques espagnols actuellement les plus reconnus : de Paloma Pedrero à Itziar Pascual, en passant par Gracia Morales et Juan Mayorga, mais aussi les auteurs de « l'école catalane » comme Sergi Belbel, Lluïsa Cunillé, Mercé Sarrias, ou Beth Escudé.

La mise en scène de ce que Sinisterra appelle une « parole altérée⁷⁴ » suscite chez Juan Mayorga une importante réflexion sur le langage au théâtre et dans le monde, qui se trouve au cœur de son œuvre et façonne son écriture.

1.3.3. L'influence des ateliers d'écriture de Marco Antonio de la Parra

Marco Antonio de la Parra, dramaturge chilien, attaché culturel à Madrid pendant le premier gouvernement démocratique chilien, dirige aussi l'un des nombreux ateliers d'écriture théâtrale qui se développent dans les années 90. Juan Mayorga, qui y participe, reconnaît l'influence de ses ateliers dans sa conception du théâtre et dans son écriture. En 1998, il affirme à ce propos : “Lo fundamental en su taller fue, primero, la enorme energía que había, luego el percatarse de hasta qué punto el teatro es un espacio libre, donde nada es desechable a priori, ninguna idea, que todo se puede argüir o sugerir⁷⁵”. Le théâtre comme « espace libre », « espace ouvert », lieu où coexistent les idées et les contradictions.

⁷³ AZNAR SOLER, Manuel, “Un eterno aprendiz de dramaturgo”, *art.cit.*, p. 17.

⁷⁴ SINISTERRA, SANCHIS, “La palabra alterada”, *art.cit.*, p. 20-24.

⁷⁵ MATTEINI, Carla, “Voces para el 2000: ¿qué tienen que decir los jóvenes autores?”, *Primer Acto*, n° 272, 1998, p. 8.

Les rencontres qui se firent au sein de cet atelier donnèrent lieu au besoin de se regrouper, de continuer à lire et à commenter ensemble des textes, et ce fut la naissance du groupe “El Astillero”. Si les membres du groupe se voient moins régulièrement aujourd’hui, ils lisent et commentent les œuvres qu’ils s’envoient. C’est une habitude que Juan Mayorga doit à ces ateliers, celle de soumettre constamment ses textes à la critique : “Aprendí de esos talleres dos cosas: la costumbre de dar críticas y de recibirlas. Desde entonces envío textos a cierta gente para que me haga algún comentario⁷⁶”.

Les ateliers de Marco Antonio de la Parra déconstruisent tout ce que les jeunes dramaturges avaient appris en ce qui concerne les techniques d’écriture de la « pièce bien faite ». Le Chilien rompt avec l’idée qu’ils avaient du théâtre. Son système de “tormenta de ideas” (*brain-storming*) permettait à chaque texte de devenir le germe d’une grande œuvre de théâtre, par toutes les propositions de références, de romans, de films, d’histoires qui étaient faites à l’issue de sa lecture.

Par ailleurs, 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. Nous reviendrons dans le troisième chapitre sur la valeur du rêve dans l’œuvre de Mayorga, comme l’une des manifestations de l’irruption du Réel au sens lacanien (comme résidu incompréhensible) dans l’œuvre théâtrale.

À ce propos, 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:

Finalmente me quedé con dos oficios que tienen en común el lenguaje, el encuentro con el ser humano, el encuentro con el alma. Cada sesión de psicoterapia es como una función de teatro. Un encuentro en que los dos somos actores y los dos somos espectadores, un encuentro de alta combustión y riesgo. Las palabras cobran una dimensión muy fuerte, y eso es algo que ha influido mucho en mi teatro, tanto en el uso del lenguaje como en el estilo y en las preocupaciones.⁷⁷

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 historias desde los muertos

⁷⁶ MAYORGA, Juan, cit. in DE LA MAZA CABRERA, Lucía, *Tragedia contemporánea y su posibilidad: Himmelpweg de Juan Mayorga*, Universidad Autónoma de Barcelona, 2008, consultable sur le site <http://www.recercat.net/bitstream/handle/2072/10084/treball%20de%20recerca.pdf?sequence=1>, p. 102.

⁷⁷ DE LA PARRA, Marco Antonio, “El teatro tiene un nivel de riesgo y de vida que no tienen las otras artes de la repetición”, *Revista Teína*, 19, 2008, <http://www.revistateina.org/teina19/tea5.htm> (consulté le 27/11/2012).

para los vivos” ; 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 Mayorga.

2. Théâtralité et langages mineurs

2.1. Pour une théâtralité mineure

Glosant le titre de Gilles Deleuze et Félix Guattari (*Kafka, pour une littérature mineure*), dans son manifeste “por una teatralidad menor”⁷⁸ José Sanchis Sinisterra trace à grands traits les fondements d’une théâtralité « mineure ». Celle-ci résiste à la tendance artistique « accumulative ou additive » selon laquelle multiplier les moyens d’expression constituerait un progrès (suivant la logique « plus il y en a, mieux c’est »). Au contraire, le dramaturge revendique l’esthétique « réductive ou soustractive » de Samuel Beckett : « menos es más », affirme Sinisterra (« moins il y en a, plus il y en a »). Il rejoint sur ce point Jerzy Grotowski, qui écrit dans l’article intitulé « Vers un théâtre pauvre » :

En termes de technique formelle, nous ne travaillons pas par l’intermédiaire d’une prolifération de signes, ou par leur accumulation (comme dans les répétitions formelles du théâtre oriental). Nous éliminons plutôt, par l’abandon des éléments de la conduite « quotidienne » qui obscurcissent l’impulsion pure.⁷⁹

L’esthétique de la « soustraction » répond au règne du « shock » et du spectaculaire et intensifie le noyau dur du théâtre, c’est-à-dire, selon Jerzy Grotowski, la *rencontre* entre acteurs et spectateurs, celle-ci se déclinant à plusieurs niveaux. Tout d’abord, entre le metteur en scène et l’auteur (les créateurs), puis dans un sens plus large, entre moi et l’autre : « le texte [...] nous permet de nous ouvrir nous-mêmes, de transcender, pour trouver ce qui est caché en nous et accomplir l’acte de rencontrer les autres ; autrement dit, de transcender notre solitude⁸⁰ ». Finalement, le théâtre est essentiellement une rencontre entre acteurs et spectateurs : il « ne peut pas exister sans la relation acteur/spectateur, sans la communion de perception directe, “vivante”⁸¹ ».

C’est pourquoi dans son plaidoyer pour un « théâtre pauvre », Grotowski propose d’éliminer le « superflu » : le maquillage, les costumes, la scénographie, les effets de lumière et de sons, en un mot, tout ce qui aurait une existence autonome, indépendante de la relation

⁷⁸ SANCHIS SINISTERRA, José, “Por una teatralidad menor” in *Por una teatralidad menor y Dramaturgia de la recepción*, México, D.F, Paso de gato, 2010.

⁷⁹ GROTOWSKI, Jerzy, « Vers un théâtre pauvre », in *Vers un théâtre pauvre*, *op.cit.*, p. 16.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 55.

⁸¹ *Ibid.*, p. 17.

entre acteurs et spectateurs. Il s'agit d'éliminer les « éléments plastiques qui ont leur vie propre (c'est-à-dire qui représentent quelque chose d'indépendant des activités de l'acteur) », affirme-t-il. Car c'est à l'acteur qu'il revient de se « transformer de type en type, de caractère en caractère, de silhouette en silhouette – sous le regard de l'auditoire – de manière *pauvre*, en utilisant seulement son propre corps⁸² ». Ainsi, le décor, les costumes, les accessoires sont créés par les acteurs, dans leur jeu.

La scène des chiens imaginaires du *Jardín quemado* de Juan Mayorga met en scène, d'une certaine manière, la manière dont le comédien fait exister le monde qui l'entoure et habite ainsi « son » propre décor. Ainsi don Oswaldo, l'un des internes, présente à l'étudiant Benet venu visiter l'hôpital de San Miguel les chiens imaginaires qu'il a dressés, comme le soulignent les didascalies : « *(BENET quisiera ir en busca de CALATRAVA, pero DON OSWALDO lo obliga a acariciar un perro inexistente. DON OSWALDO palmea al perro en el lomo, lo fuerza a pasear.)* » (p.68), « *(Pasa revista a varios perros inexistentes; por fin, señala a uno.)* » (p.69). Dans une moindre mesure, par leur gestuelle, leur voix, leur regard, les acteurs sont font eux aussi apparaître sur scène des objets, des mondes. C'est là un élément clé de la « scénographie verbale », la capacité à faire naître des images à partir des mots, dont nous avons évoqué précédemment l'importance dans l'œuvre de Mayorga⁸³. C'est le verbe, prononcé et incarné par l'acteur, qui crée la scénographie.

D'ailleurs, pour en revenir au manifeste de Grotowski, les seuls éléments du décor admis sur scène doivent être intimement liés à l'identité des personnages et à leur évolution. La diminution d'éléments étrangers à l'interaction entre acteurs et spectateurs permet d'approfondir le lien qui se crée entre eux lors de la représentation, comme affirme Sanchis Sinisterra :

[E]sta intensificación de la presencia y de la interacción se produce con mucha mayor eficacia y profundidad a partir de una opción estética despojada, reductivista, "empobrecedora", que a partir de una opción acumulativa, basada en el énfasis de la espectacularidad y en el incremento cuantitativo de los recursos expresivos.⁸⁴

Mais pour le dramaturge espagnol, la « théâtralité mineure » va au-delà de la suppression des éléments superflus lors de la représentation : elle opère déjà au moment de l'écriture théâtrale, lors de laquelle il faut prendre en compte plusieurs paramètres. La « théâtralité mineure », dit-il, implique d'abord une « concentración temática sobre aspectos parciales, discretos, incluso aparentemente insignificantes, de la existencia humana⁸⁵ ».

⁸² GROTOWSKI, Jerzy, « Vers un théâtre pauvre », in *Vers un théâtre pauvre*, op.cit., p. 19-20.

⁸³ Cf. plus bas, chapitre 2 : 2.3. Voir avec les mots : vers une scénographie verbale.

⁸⁴ SANCHIS SINISTERRA, José, « Por una teatralidad menor », p. 5.

⁸⁵ SANCHIS SINISTERRA, José, « Por una teatralidad menor », art.cit., p. 6.

Ensuite, elle suppose la « contraction de la « fable »⁸⁶, la « mutilation » des personnages, devenus inachevés et énigmatiques ; et finalement une « condensation de la parole dramatique⁸⁷ », celle-ci n'étant plus pleine, porteuse de sens ou d'idéologie, mais incomplète, insuffisante (la portée de l'explicite y est réduite).

Sinisterra dégage trois paramètres à modifier pour aller dans le sens de la « réduction » qu'il demande pour la « théâtralité mineure » :

- le style interprétatif de l'acteur: "La teatralidad "menor" optaría por un estilo interpretativo contenido, austero, enigmático, por medio del cual – según la imagen del "iceberg" – lo manifiesto de su comportamiento estético sería tan sólo una décima parte de lo que al personaje le ocurre⁸⁸".
- l'espace théâtral, afin de réduire la distance entre acteurs et spectateurs.
- le nombre de spectateurs, pour la même raison.

Nourri par les recherches et expérimentations du « Teatro Fronterizo », Juan Mayorga approfondit dans son œuvre le parti pris de José Sanchis Sinisterra pour une « théâtralité mineure », et puis dans les analyses de Jerzy Grotowski sur le « théâtre pauvre ».

2.2. Les « seuils » de l'œuvre de Mayorga : des manifestes pour un théâtre pauvre

Les « seuils » de l'œuvre de Mayorga caressent l'idée d'une théâtralité « mineure » ou « pauvre ». Celle-ci concerne l'extension du texte ou la durée de la représentation, mais aussi le dénuement de moyens et la sobriété de la mise en scène.

2.2.1. Préface de Hamelin : "Érase una escuela tan pobre que los niños tenían que traerse la silla de casa" : pour un théâtre mineur

Juan Mayorga s'inscrit pleinement dans l'esthétique associée à la « théâtralité mineure » dont nous venons d'énumérer les principaux soubassements. Comme Sanchis Sinisterra, notre dramaturge propose l'épuration de tous les éléments de mise en scène qui viendraient parasiter la relation acteur/spectateur, afin de privilégier et d'intensifier le noyau dur du théâtre, c'est-à-dire la coprésence et l'interaction éphémère d'acteurs et de spectateurs. Il avertit d'entrée de jeu dans la préface de *Hamelin* qu'il revient au spectateur/lecteur d'apporter lui-même tout ce qu'il ne verra pas sur scène, ou ce qu'il ne trouvera pas dans le

⁸⁶ *Ibidem.*

⁸⁷ *Ibid.*, p.7.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 8-9.

texto : ““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. A cambio, le ofrece entrar en un cuento” (p. 9).

Cette phrase, énoncée par le personnage qui incarne les didascalies dans *Hamelin* (le narrateur épique), fait écho au manifeste « pour un théâtre pauvre » de Grotowski. Dans ce « degré zéro » de la théâtralité, c’est au spectateur de faire exister les éléments suggérés par les paroles, les silences et le jeu des acteurs. La mise en place d’une « théâtralité mineure » (Sinisterra), ou d’un « théâtre pauvre » (Grotowski) laisse une grande place au récepteur. « Théâtralité mineure » va de pair avec « imagination majeure » :

Tal apertura de espacios a cubrir por el espectador coincide con una implosión del texto; con su reducción. De ahí que se haya hablado, refiriéndose a Sanchis, de teatralidad menor. Que es, sin embargo, mayor si la observamos no desde el autor omnisciente, sino desde el espectador que pregunta. La contracción del texto coincide con la dilación del espacio interlineal, que es precisamente el del receptor. El silencio, el vacío, la oscuridad, la pausa, ganan terreno en Sanchis frente al discurso compacto del escritor que todo lo sabe y todo lo dice. Son la tierra que el autor cede para que el espectador levante casa desde su propia experiencia. Semejante construcción de espacios a llenar sólo puede hacerla un perforador que sea también un arquitecto del vacío.⁸⁹

Mayorga considère le dramaturge de la « théâtralité mineure » comme un « architecte du vide » ; le style minimaliste et dépouillé de cette esthétique expérimente le jeu avec le vide, le silence, l’obscurité et l’immobilité (les quatre « points cardinaux » de la théâtralité selon Sinisterra⁹⁰). « En esta situación la tendencia a la desnudez escénica, la búsqueda de los límites de la teatralidad, es una opción estética y también ideológica » déclare Sanchis Sinisterra a Joan Casas⁹¹. La pauvreté de moyens est liée à un choix éthique et esthétique d’austérité, ajoute le dramaturge dans un autre entretien : “hay un proceso de eliminación de lo accesorio. Y todo esto, junto con la falta de medios, la pobreza, la miseria, la penuria del Fronterizo me llevó a una cierta estética de la austeridad, del ascetismo⁹²”.

Mayorga s’imprègne de cette esthétique de la « théâtralité mineure », au point d’écrire des pièces destinées à ne durer que quelques minutes.

2.2.2. « Teatro para minutos » : tension et « déterritorialisation » de la langue

“La importancia de un cuadro no se mide por la cantidad de pared que ocupa, sino por la fuerza con que tensiona esa pared” (p. 7): la première phrase de la préface de *Teatro para*

⁸⁹ MAYORGA, Juan, “Romper el horizonte: la misión de José Sanchis Sinisterra”, in *La escena sin límites*, op.cit., p. 25-26.

⁹⁰ SINISTERRA, José Sanchis, “Cuerpos en espacio-tiempo”, in MARTINEZ-THOMAS, Monique, *Corps en scènes*, Roswita, Manage (Belgique), Éditions Lansman, Collection Hispania, 2001.

⁹¹ CASAS, Joan, “Diálogo alrededor de un pastel bajo la mirada silenciosa de Beckett”, art.cit., p. 36.

⁹² PÉREZ COLOMÉ, Jordi, “José Sanchis Sinisterra: Las vanguardias del teatro están en las catacumbas”, in *El Ciervo*, 554, mai 1997, p. 27.

minutos, ainsi que le titre du recueil, montrent d'emblée le parti pris du dramaturge pour un style épuré et des textes brefs. Écrire des pièces « pour des minutes », c'est déjà une déclaration d'intentions, clairement développée et explicitée dans la préface. Le dramaturge affirme que l'importance et la force d'un texte ne sont absolument pas liées à sa longueur : bien au contraire, « la estandarización de los textos es un síntoma del anquilosamiento del teatro⁹³ ».

Par ailleurs, le titre du recueil introduit une certaine ambiguïté à propos du terme « Minutos » : il peut s'agir du nom commun « minutes », comme nous l'avons envisagé plus haut, ou bien d'entités, de personnages ou d'acteurs à qui ce théâtre-là serait adressé. Dans ce cas les « Minutos » seraient des personnages spécifiques, comme les « cronopios » de Julio Cortázar. Le « théâtre mineur » de Mayorga serait alors caractérisé non seulement par sa courte étendue, mais encore par la présence de personnages particuliers, qui « tendent » et font ainsi vibrer et vivre le texte.

Selon Deleuze et Guattari dans l'ouvrage intitulé *Kafka. Pour une littérature mineure*, l'une des caractéristiques principales de la littérature mineure est l'usage intensif de langues mineures, qui explore toutes les possibilités d'une langue, par exemple à partir de la musicalité de la langue, de sa matérialité. En termes deleuziens, cet usage-là revient à « déterritorialiser » la langue. Comment ? Non pas en ayant recours à d'autres langues, ni en insérant dans la langue d'autres moyens d'expression – comme l'accumulation d'effets spéciaux qui alimentent la logique du « toujours plus » dénoncée par Sinisterra. Bien au contraire, Deleuze indique qu'il s'agit d'« aller toujours plus loin dans la déterritorialisation... à force de sobriété. Puisque le vocabulaire est desséché, le faire vibrer en intensité⁹⁴ ».

Seul un usage intensif de la langue, pour majoritaire qu'elle soit, permettra de créer une théâtralité des marges, brisant les formes dominantes : « C'est seulement la possibilité d'instaurer du dedans dans un exercice mineur d'une langue même majeure qui permet de définir littérature populaire, littérature marginale, etc.⁹⁵ ». Selon Deleuze et Guattari, il y a deux manières possibles de « déterritorialiser » l'expression. La première consiste à enrichir la langue, la gonfler de symbolisme, d'onirisme, de signifiants cachés, ce qui implique un effort désespéré de reterritorialisation symbolique qui accentue la rupture avec le peuple. Par exemple Joyce l'irlandais, qui procède par exubérance et surdétermination, ou l'école de Prague. La seconde, toujours selon Deleuze et Guattari, c'est au contraire d'accentuer la

⁹³ MAYORGA, Juan, *Teatro para minutos*, Ciudad Real, Ñaque, 2001, p. 6-7.

⁹⁴ DELEUZE et GUATTARI, *Kafka Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 35.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 34.

sobriété afin d'arriver à une « expression matérielle intense ». Samuel Beckett par exemple, fait usage de l'anglais et du français, qui ne sont pas ses langues maternelles, et pour cela, il fait le choix de procéder « à force de sècheresse et de sobriété, de pauvreté voulue, poussant la déterritorialisation jusqu'à ce que ne subsistent plus que des intensités⁹⁶ ». De même, Franz Kafka « arrache [...] à sa propre langue une littérature mineure, capable de creuser le langage⁹⁷ ».

Cette recherche nous conduit à nous poser avec Koltès la question suivante, étroitement liée selon lui à l'acte d'écriture : « comment devenir le nomade et l'immigré et le tzigane de sa propre langue ?⁹⁸ ». Devenir un étranger dans sa propre langue, donner à entendre l'épaisseur des mots, faire implorer leurs significations et leurs valeurs : autant de préoccupations qui se trouvent au cœur de l'écriture de Juan Mayorga. Plusieurs œuvres de Mayorga mettent en scène le processus de l'écriture, notamment *Cartas de amor a Stalin*, à partir de la question de la censure mais aussi de l'importance de choisir le mot « juste ». Dans *El traductor de Blumenberg*, l'écriture est liée à la traduction et donc à la réécriture ; nous l'avons évoqué en introduction, la pièce *El crítico. Si pudiera cantar, me salvaría* met en scène le dialogue entre un dramaturge et son critique.

Finalement *El chico de la última fila* (2007)⁹⁹ présente l'écriture comme le corolaire des mathématiques. Claudio, qui deviendra le disciple favori de Germán, s'assied toujours au dernier rang : non pas par manque d'intérêt, mais afin d'avoir une meilleure vue d'ensemble, comme il dit lui-même : « Es el mejor sitio, nadie te ve, pero tú los ves a todos¹⁰⁰ ». Le processus de l'écriture même est mis en scène, celle-ci a lieu sous les yeux du spectateur, qui assiste à la construction d'une fiction, celle-ci se faisant et se défaisant au gré des réflexions et hésitations de leurs auteurs. À partir d'un devoir de rédaction dont le propos était de raconter ce qu'il avait fait pendant le week-end, Claudio entreprend un véritable récit-feuilleton dont il livre les pages au fur et à mesure à son professeur. Il y décrit la maison et la famille de Rafa, un de ses camarades de classe à qui il a proposé de donner des cours de mathématiques afin de pouvoir faire incursion chez lui. Voici un extrait de la leçon qu'il donne à son camarade « No es un número real. Por eso se les llama números imaginarios: raíz de menos cinco, raíz de menos siete... Sólo existen en la cabeza. Pero se les puede sumar, multiplicar...

⁹⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁹⁷ *Ibidem.*

⁹⁸ *Ibidem.*

⁹⁹ Cette pièce a été traduite en français par Yves Lebeau et mise en scène en France par Jorge Lavelli ; il s'agit de la première pièce de Mayorga à être adaptée au cinéma par François Ozon, en 2012, dans un film intitulé *Dans la maison*.

¹⁰⁰ MAYORGA, Juan, *El chico de la última fila*, Ciudad Real, Ñaque, 2006, p. 24.

¡dibujar! Se puede hacer cosas con ellos, aunque no existan” (p. 32-33). Au fur et à mesure qu’il écrit, Claudio se rend compte qu’agencés d’une certaine manière, tout comme les formules mathématiques ou les fameux « nombres imaginaires », les mots ont le pouvoir d’évoquer et de créer un monde parallèle à celui de la réalité tangible des objets¹⁰¹, “aunque no existan”.

Juan Mayorga met en valeur les mots dans une beauté formelle claire, dense et limpide, dont le style rappelle le langage arithmétique : sa formation de mathématicien n’est sûrement pas anodine dans son goût pour la syntaxe épurée. Ainsi, la « dramaturgie mineure » implique un retour en force du texte, le langage devenant un élément clé de la tension scénique. Le texte ne prime pas sur la mise en scène, mais “actúa como un horizonte tensionador que rompe la inercia del sistema teatral¹⁰²”, comme l’écrit Juan Mayorga à propos de la dramaturgie de Valère Novarina.

Dans *Teatro para Minutos*, les tensions se multiplient à l’infini dans un espace-temps réduit qui ainsi se fissure, implose, puis explose, jusqu’à rompre toute limite, tout horizon. La langue devient ainsi un espace d’expérimentation, et de mise en scène du « creux », de l’« entre-deux » mots. Les « blancs » agissent dans l’imaginaire du récepteur, lui laissant la liberté d’y développer « son propre patois, son tiers monde à soi, son désert à soi », selon l’expression de Koltès, et ainsi de renouveler son rapport à la langue.

La « théâtralité mineure » de Mayorga place sur le devant de la scène le langage en lui-même, celui-ci permettant de raconter des histoires à la manière des fables, mais aussi construire une critique du réel.

2.3. Un théâtre narratif ?

2.3.1. Des didascalies à la spectalecture

Nous allons poursuivre cette analyse de la mise en scène du verbe et de la narrativité par une étude de la partie du texte théâtral la plus proche de la narration, c’est-à-dire les didascalies.

Si les didascalies sont dans le texte théâtral l’élément le plus proche de la narration, en ce qu’elles posent le cadre et les conditions d’énonciation du dialogue, contrairement à la

¹⁰¹ Nous reviendrons à partir des écrits des fondateurs de l’Ecole de Toulouse (notamment *Image et subversion* de Stéphane Lojkine ou *Brutalité et représentation* de Marie-Thérèse Mathet) sur la notion de brutalité, sur les risques de la transformation de la Chose (l’abject) en objet par le langage. Cf Dans notre « deuxième acte », le chapitre 2 : 1.2 Réel et brutalité en scène.

¹⁰² MAYORGA, Juan, “Las imágenes iconoclastas de Valère Novarina”, texte inédit.

narration, elles constituent un texte voué à se fondre dans la mise en scène – à devenir action – et donc à disparaître en tant que texte. En effet les didascalies sont des références non-verbales et para-verbales : elles comprennent tout ce qui dans le texte dramatique n'est pas dialogue.

C'est pourquoi, il convient d'évoquer sans plus attendre la pertinente distinction terminologique entre *didascalies* et *texte didascalique* établie par Monique Martinez dans son ouvrage *Voir les didascalies*. Le *texte didascalique* est alors compris comme cette partie du texte théâtral où on donne des instructions sur la mise en scène (Monique Martinez remonte à la racine grecque du terme: "didascalia", qui signifie: "les instructions que le poète dramatique donnait aux acteurs sur la façon de jouer"). Quant au terme *didascalie*, il sera réservé aux indications sur la mise en scène qui sont sous-entendues dans le dialogue des personnages:

Nous nous contenterons de considérer ici comme texte didascalique l'ensemble des signes du texte dramatique qui ne seront pas pris en charge par l'énonciateur-personnage. Lorsque nous parlerons de didascalies, nous désignerons les segments textuels qui ont pour fonction de faciliter la mise en scène. [...] La didascalie sera le produit (fragmentaire ou total) d'un acte de langage, comme la narration résulte du fait de narrer ou le poème de celui de « poétiser ». ¹⁰³

Le texte didascalique comme les didascalies sont des « signes textuels [...] « convertis » en signes visuels, auditifs, olfactifs par l'intermédiaire de plusieurs agents-exécutants ¹⁰⁴ »; ainsi, c'est en amont qu'il est intéressant de distinguer l'un de l'autre, en ce que le texte didascalique constitue les indications scéniques qui vont disparaître en tant que texte dans la représentation, tandis que les didascalies sont déjà fondues dans le dialogue pris en charge par les énonciateurs-personnages. Ainsi la zone didascalique est « la zone privilégiée pour visualiser l'espace scénique ¹⁰⁵ ».

Comme l'écrit Anne Ubersfeld, le texte didascalique et les didascalies « déterminent une pragmatique, c'est-à-dire les conditions concrètes de l'usage de la parole [...]. La textualité des didascalies ouvre sur l'usage qui en est fait dans la représentation (où elles ne figurent pas en tant que paroles ¹⁰⁶ ». Ainsi la voix énonciative (la voix se trouvant derrière

¹⁰³ MARTINEZ THOMAS, Monique et GOLOPENTIA Sandra, *Voir les didascalies*, CRIC, Université de Toulouse-Le-Mirail, Institut d'Etudes Hispaniques et Hispano-américaines, 1994, p. 140-141.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ AMO SÁNCHEZ, Antonia, EGGER, Carole, MARTINEZ THOMAS, Monique, SURBEZY, Agnès, *Le théâtre contemporain espagnol. Approche méthodologique et analyses de textes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 46. Le texte dramatique est défini dans cet ouvrage comme la convergence de trois espaces dramatiques : scénographique (le lieu théâtral, la salle et la scène, espace « réel » de la représentation), l'espace scénique (le décor, qui construit une image scénique plus ou moins complexe), et l'espace dramatique, abstrait, que le récepteur construit.

¹⁰⁶ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Belin, Paris, 1996, p. 17.

didascalies et texte didascalique, c'est-à-dire, selon Ubersfeld, la voix de l'auteur¹⁰⁷) devient sur scène un acte : acte de langage (lorsqu'ils sont énoncés, les mots engendrent une action¹⁰⁸) ou action physiques (déplacement, gestuelle, mimique). Aussi le langage didascalique présente-t-il de toute évidence une fonction performative¹⁰⁹.

Dans l'ouvrage collectif du groupe Roswita intitulé *Le théâtre contemporain espagnol*, Monique Martinez met en avant ce lien fondamental entre texte didascalique et action, et en déduit que le terme « narrateur didascalique » n'a pas lieu d'être :

Contrairement au narrateur qui fait surgir dans l'imaginaire du lecteur des images, des impressions, des idées, des sentiments, l'énonciateur didascalique veut imposer une action réelle, concrète sur la scène de théâtre. Nous avons donc choisi de nommer cette entité chargée de donner des instructions pour la mise en scène le didascale.¹¹⁰

Il s'agit donc d'une « entité énonciative que l'on ne peut confondre avec un narrateur¹¹¹ » ; Martinez emprunte cette notion au grec « didascalos », qui désigne celui qui donne des instructions au cours de la représentation, c'est-à-dire soit l'auteur de théâtre lui-même, soit une autre personne. Ce néologisme permettant de mettre en avant la spécificité énonciative du texte didascalique, nous étudierons plus loin les enjeux dramaturgiques du personnage de l'« Acotador » dans *Hamelin*.

Le didascale « présuppose une entité fictive de réception de ces ordres, une sorte de récepteur idéal [...]. Ce metteur en scène imaginaire est en quelque sorte le récepteur et l'exécutant « idéal » de la dramaturgie proposée par le texte¹¹² ». Monique Martinez propose de nommer ce metteur en scène idéal, « modèle », selon le mot d'Umberto Eco, le *didascalé*, puisque c'est l'entité à laquelle s'adressent les ordres du didascale. Cependant, comme le signale Milagros Ezquerro, le texte didascalique s'adresse aux metteurs en scène potentiels, mais il peut néanmoins s'adresser à un public plus large, à des « lecteurs-non professionnels ». En effet il permet de « faire surgir dans l'imagination de son lecteur des

¹⁰⁷ « La distinction linguistique fondamentale entre le dialogue et les didascalies touche au sujet de l'énonciation, c'est-à-dire à la question *qui parle* ? Dans le dialogue, c'est cet être de papier que nous nommons le personnage (distinct de l'auteur) ; dans les didascalies, c'est l'auteur lui-même qui a) nomme les personnages (indiquant à chaque moment *qui parle*) et attribue à chacun *un lieu pour parler* et une *partie du discours* ; b) indique les gestes et les actions des personnages, indépendamment de tout discours », UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I, Ibid.*, p. 17-18.

¹⁰⁸ Nous y consacrons le chapitre 3 de cette partie.

¹⁰⁹ La fonction performative des didascalies est nuancée et même remise en question à travers le personnage du narrateur épique (« Acotador ») dans *Hamelin*. Cf. plus bas : 1.2.3 « Avant d'agir, il faut d'abord délibérer » : du chœur antique à l'« Acotador » de *Hamelin*, en passant par le narrateur épique brechtien.

¹¹⁰ AMO SÁNCHEZ, Antonia, EGGER, Carole, MARTINEZ THOMAS, Monique, SURBEZY, Agnès, *Le théâtre contemporain espagnol. Approche méthodologique et analyses de textes*, op.cit., p. 50.

¹¹¹ MARTINEZ THOMAS, Monique et GOLOPENTIA Sandra, *Voir les didascalies*, CRIC, Université de Toulouse-Le-Mirail, Institut d'Etudes Hispaniques et Hispano-américaines, Toulouse, p. 142.

¹¹² AMO SÁNCHEZ, Antonia, EGGER, Carole, MARTINEZ THOMAS, Monique, SURBEZY, Agnès, *Le théâtre contemporain espagnol*, op.cit., p. 51.

images précises et complexes qui ne sont pas inévitablement induites par ce que disent les personnages¹¹³ », ajoute-t-elle.

Par exemple dans *Últimas palabras de Copito de Nieve*, dès l'incipit, les didascalies décrivent la scène ainsi: “*El mono blanco dormita en algo que recuerda al trono papal*” (p.15). Cette comparaison entre le Pape et le singe Copito, constitue un clin d'œil humoristique adressé aux divers lecteurs professionnels et non-professionnels de la pièce, car il s'agit d'une allusion à la médiatisation de la mort du Pape Jean-Paul II, comme Mayorga le dit dans notre entretien : “cuando escribí la obra, era el momento de la muerte de Juan Pablo II, de la exhibición de su muerte. Y yo tenía la impresión de que había algo análogo en por un lado, ese envejecimiento del que se hacía una enorme exhibición, y por otro lado, digamos en los secretos que se podía llevar a la tumba¹¹⁴”.

Le travail du metteur en scène et de l'acteur sera de prendre en charge ces indications didascaliques et les allusions à la réalité socio-politique qu'elles contiennent, et de créer sur scène des conditions qui permettent au spectateur de percevoir le décalage entre une situation d'énonciation d'un discours solennel et la personne du locuteur (un singe), ainsi que les propos qu'il tient, rompant les attentes créées par les indications didascaliques initiales.

Cependant, comme nous le disions plus haut, le rôle premier du didascale est moins d'activer l'imaginaire du lecteur de théâtre, que d'engendrer une action sur scène. Celle-ci sera visible par le spectateur, mais aussi par le lecteur, qui est en fait *spectatelecteur*¹¹⁵, chargé de déceler dans le texte toute une série de signes qui donnent une épaisseur à ce dernier, et constituent la scène virtuelle. Ainsi, dans le texte didascalique, « le regard du spectateur est inscrit dans le texte, induit par les références spatiales comme la droite, la gauche, le fond¹¹⁶ ». Elle propose comme exemple l'incipit de *El traductor de Blumemberg*, où sont introduits les deux personnages principaux : la scène décrit l'arrêt du train à une gare, et l'entrée de Calderón dans le wagon où se trouve Calcederón. Dans ce passage, le thème du regard (à travers le motif de la fenêtre, les portes, les rideaux, lorsque sont mentionnées les lunettes ou la canne de l'aveugle) est omniprésent :

¹¹³ EZQUERRO, Milagros, « Parcours didascalique dans le théâtre espagnol », in *Le livre et l'édition dans le monde hispanique. XVI-XXème siècles. Pratiques et discours paratextuels*, Grenoble, Actes de colloque international, 1991, p. 190.

¹¹⁴ Entretien avec Juan MAYORGA : Annexe 1.

¹¹⁵ Nous avons défini cette notion en introduction. Pour plus de précisions, se référer à l'article de Monique MARTINEZ : « Premières pistes pour la spectacleure : Drama à l'épreuve de la dramaturgie textuelle », *Textes dramatiques d'Orient et Occident : 1968-2008, sous la direction de Carole Egger, Isabelle Reck, Edgard Weber*, Presses universitaires de Strasbourg, Collection "hamARTia-collectif", 2012.

¹¹⁶ AMO SÁNCHEZ, Antonia, EGGER, Carole, MARTINEZ THOMAS, Monique, SURBEZY, Agnès, *Le théâtre contemporain espagnol : approche méthodologique et analyses de textes, op.cit.*, p. 49.

(Compartimento de un tren en marcha. Puerta y ventana cerradas; cortinas echadas. En penumbra, Blumemberg, con gafas de cristal oscuro, lee un libro en Braille; tiene a mano un bastón de ciego y un maletín. El tren pierde velocidad y el compartimento luz, como su entrase en una estación. [...] Cargado con su equipaje, Calderón entra en el compartimento, da la luz. Sólo entonces se da cuenta de la presencia de Blumemberg.) (p.31)

Le jeu de clair-obscur qui caractérise ce passage où se côtoient la cécité, l’obscurité et la lumière fait écho aux thématiques de la pièce où une obscure idéologie va voir le jour à travers la traduction du livre de Blumemberg, et où les couples d’opposés paraître/être, cacher/révéler sont opérationnels.

Ensuite, ce jeu de lumières permet d’intégrer de fait le regard du spectateur dans la description : ce dernier « voit un espace scénique « virtuel » qui ne prendra toute sa signification que lorsqu’il pourra lui donner un sens¹¹⁷ ». Cet espace scénique « virtuel », c’est « l’espace dramatique, abstrait, que le récepteur devra construire en fonction de l’image qu’il a sous les yeux, pour lui donner une signification¹¹⁸ ». En l’occurrence dans le passage que nous venons de citer, on commencera à imaginer l’espace dramatique lorsque l’on percevra toute l’ampleur et la portée de la problématique de l’aveuglement dans *El traductor de Blumemberg* et plus largement dans l’œuvre de Mayorga¹¹⁹.

« Les éléments concernant le décor, la lumière ; les entrées à gauche, à droite, le déplacement dans les trois dimensions du plateau, seront autant d’éléments à partir desquels le spectateur pourra imaginer la scène ». Ainsi, les didascalies, zones propices à la spectacle, construisent l’espace scénographique réel et l’espace dramatique virtuel, avec la complicité du spectateur (professionnel ou non), dont le regard est intégré dans le texte.

2.3.2. La fable au théâtre : un héritage aristotélicien et brechtien

La métatextualité est fréquente chez Juan Mayorga, qui introduit souvent des personnages qui racontent l’histoire tout en la commentant, et en exposant leurs réflexions sur les possibles manières de raconter l’action. C’est le cas dans *Palabra de perro*, *Himmelweg* et *El chico de la última fila*, où les personnages dissertent à un moment ou à un autre sur la meilleure manière de raconter une histoire.

En effet la fonction narrative est fondamentale au sein de la dramaturgie narrative de Juan Mayorga, et ceci dans le but de créer une *expérience* poétique sur scène et dans la salle: “Creo que el objetivo fundamental de un espectáculo teatral no ha de ser contar una historia,

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 46.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 43.

¹¹⁹ Cf. Plus haut : 1.3.1.2. Le « troisième œil » des aveugles dans la mythologie, la philosophie et la dramaturgie. Nous reviendrons plus précisément sur la question de la dissimulation, liée au couple de contraires voir/cacher, cf. Chapitre 3 : 2.3.2. Le langage comme déguisement dans *El Traductor de Blumemberg*.

sino construir una experiencia poética para el espectador. Pero yo creo que el instrumento óptimo es precisamente contar una buena historia”, affirme-t-il¹²⁰. Il s’agit de mettre en scène des histoires, des mythes ou des contes, afin de les relier à notre présent: “el problema es ver cómo esa vieja historia se actualiza y cobra un valor y cómo dialoga nuestra actualidad con esa tradición sustituida por los grandes mitos, las grandes historias¹²¹”. Le conte et la fable sont des détours narratifs souvent empruntés par Juan Mayorga, chez qui les personnages deviennent conteurs, passeurs d’histoires, en quelque sorte.

À la fin de la première scène de *Hamelin*, le Juge Montero énonce les premières paroles du conte du « joueur de flûte de Hamelin », s’adressant aux journalistes venus couvrir la nouvelle de l’enfant victime de pédérastie. De même, le rideau se referme sur le « il était une fois » du conte que Montero raconte à nouveau, cette fois à l’enfant. Dans *Animales Nocturnos*, la référence intertextuelle au conte du hérisson et du renard, issu des *Mille et une Nuits*, est récurrente¹²². Ainsi, Juan Mayorga puise dans la conception aristotélicienne et brechtienne du théâtre, qui considèrent tous deux que la fable est l’âme du théâtre – bien qu’ils diffèrent dans leur conception de celle-ci, nous le montrons plus bas – : « l’âme de la tragédie, c’est l’histoire¹²³ » écrit Aristote ; quant à Brecht, il affirme que « la grande affaire du théâtre est la “fable”¹²⁴ ».

Arrêtons-nous un instant, avant de creuser un peu plus le sillage brechtien dans lequel s’inscrit l’œuvre de Mayorga, et d’en envisager les limites, sur les exemples cités plus haut comme paradigmatiques de la narrativité de l’œuvre mayorguienne. Commençons par l’œuvre la plus récente des trois : *El chico de la última fila*.

Claudio, l’élève de Germán, endosse un double rôle dans la pièce : il est l’interlocuteur privilégié de son maître avec lequel il se livre à des dialogues sans fin sur l’art d’écrire, mais aussi narrateur de l’histoire des Rafa, qui se déroule sous nos propres yeux, à travers sa parole. Une famille de petit-bourgeois noyée dans ses rêves et frustrations suscite un intérêt littéraire et humain chez l’adolescent, qui s’introduit sinueusement chez eux. Comme le remarque Brunot Deslot dans sa critique de la mise en scène de Georges Lavelli, « la manière dont Claudio domine et met en scène la fiction littéraire dont il est l’auteur, offre une mise en

¹²⁰ ARTESANO, VILAR “Conversación con Juan Mayorga”, in: <http://www.salabeckett.cat/fitxers/pauses/pausa-32/conver.-con-juan-mayorga.-ruth-vilar-i-salva-artesano> (consulté le 03/08/2012).

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² Une analyse plus précise de l’intertextualité dans l’œuvre de Mayorga sera proposée dans notre « deuxième acte », Chapitre 1 : 3.1.1. Intertextualités et réécritures.

¹²³ ARISTOTE, *La poétique*, Paris, Seuil, 1980, chapitre 6, 1450 a 38, p. 57.

¹²⁴ BRECHT, Bertolt, *Petit Organon sur le théâtre*, in *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 378.

abyme se situant dans le sillage de Don Quichotte¹²⁵ ». Les rédactions-feuilleton de Claudio, auxquelles viennent s'ajouter les corrections et annotations de son professeur constituent l'axe principal de la pièce, et envahissent aussi bien l'espace de la famille de Rafa que celui du couple de Germán, qui lit et commente les textes de son élève avec sa femme. Dans le passage cité ci-dessous, à teneur méta-textuelle, le professeur conduit Claudio à remettre en question le point de vue sur la réalité qu'il adopte dans sa narration :

Germán- (*Dejando de leer.*) ¿Estás haciendo parodia?

Claudio- ¿Parodia?

Germán- El modo en que describes su entrada en la habitación, su modo de hablar... Estás exagerando los rasgos del personaje para provocar la risa del lector.

Claudio- No exagero. Él es así.

Germán- No puede ser así.

Claudio- Se lo juro.

Germán- ¿Es realismo?

Claudio- ¿Realismo?

Germán- Supón que pudieras grabar todo con una cámara, a escondidas. ¿Es eso? ¿Es como verlo por un agujero en la pared? ¿O hay una estilización?

Claudio- ¿Estilización?

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.*) (p. 25-26)

Cette activité littéraire effrénée de lectures, commentaires, écritures et réécritures marque le rythme d'une pièce où réalité et fiction s'imbriquent et progressent simultanément, se nourrissant l'une l'autre. Germán est de plus en plus stimulé par les écrits que lui rend son élève, et l'encourage lui-même à poursuivre son « travail de terrain » dans la famille de Rafa, et ses expérimentations littéraires et sentimentales. Craid écrit dans sa critique de la pièce, intitulée « *El chico de la última fila. El profesor en su laberinto* » :

¹²⁵ DESLOT, Bruno, « Le garçon du dernier rang... Un regard sur les autres esquissé par les mots », *Théatrorama*, in : <http://www.theatrorama.com/2009/03/le-garcon-du-dernier-rang/> (consulté le 15/09/2012).

El mayor acierto está en haber soslayado el lastre que para el desarrollo de la acción pudieran llegar a constituir las constantes reflexiones de Germán en torno a cuestiones teóricas sobre el proceso de escritura o sobre la relación entre la vida y la Literatura. Germán (espléndido Ramón Barea, pletórico de recursos y de energía) interioriza el concepto y lo traduce a vivencias genuinas convirtiéndolo en materia dramática, y las diferentes fases del conflicto con Claudio, o los rifirrafes con su mujer, poseen siempre una dimensión humana más allá de la mera disquisición académica.¹²⁶

En effet l'activité de l'écriture est pleinement intégrée dans la trame de la pièce, au point de devenir le support de sentiments qui envahissent les personnages et leur donnent vie. Claudio ressent envers la mère de Rafa une attirance mêlée de dégoût, Germán est dans un rapport à la fois de domination et de fascination envers son élève, autant de rapports ambigus dont l'écriture sublime et décuple l'ambiguïté.

En ce qui concerne *Himmelweg*, ces interrogations sur la narrativité, la manière de décrire une situation, font partie de la structure même de la pièce : l'histoire (la visite d'un camp de concentration par le Délégué de la Croix Rouge) est racontée à partir de deux points de vue différents, agrémentés des commentaires de leurs énonciateurs respectifs (le Délégué et le Commandant du camp). C'est aussi le cas de *Hamelin*, où l'on nous présente le point de vue des différents personnages (la victime, l'accusé, la famille de la victime, la psychopédagogue) sur le « cas » de pédérastie que doit traiter le Juge Montero.

En outre, *Himmelweg* compte aussi non nombre de commentaires méta-textuels (le Commandant s'interroge sur la meilleure manière de construire une pièce de théâtre), et intertextuels (pour cela, il cite Aristote) sur les éléments indispensables pour qu'une pièce de théâtre soit réussie:

Comandante- Composición. Es lo más importante, la composición. ¿Cómo explicárselo?

Busca un libro en la biblioteca y unas páginas en él.

“Poética” de Aristóteles, capítulo séptimo.

Abre el libro y lo pone ante Gottfried, que lo lee en silencio. Pausa. El Comandante espera unas palabras de Gottfried. Pero éste no acierta a decir nada.

Lo que Aristóteles viene a decir es que una obra de arte es tanto más bella cuanto más compleja, siempre y cuando esa complejidad esté bajo control. (*Coge la cuerda de la peonza.*) Un nudo es más interesante que una simple cuerda, pero si el nudo es demasiado complejo... (*Hace el nudo más y más complicado.*) Si el nudo es muy complicado, el ojo lo percibe como caótico y se desinteresa de él. (p. 24-25)

Ainsi, la narration est mise en scène comme sujet dans *El chico de la última fila*, dans *Himmelweg*, mais aussi dans *Palabra de perro*, où deux chiens-« pícaros » dissertent sur la meilleure manière de (se) raconter leur propre vie.

Berganza qui commence, et Cipión n'aura pas le temps de nous livrer la sienne, le jour et les gardiens du camp de réfugiés pour chiens où ils se trouvent les surprenant trop tôt. Cela

¹²⁶ CRAID, « El chico de la última fila, El profesor en su laberinto », in: http://doctorbrigato.blogspot.fr/2006/11/teatro-el-rincn-de-gordon-craig-el_13.html (consulté le 16/04/2013).

n'empêche pas Cipi6n de s'en donner 2 c6ur joie pour commenter et critiquer le r6cit de son interlocuteur, qui est 2 plusieurs reprises oblig6 de lui demander de se taire, pour le laisser poursuivre :

Berganza- Aprovechar6 esa advertencia y esperar6 con ansia que me refieras tus sucesos. De quien sabe enmendar defectos en los cuentos de los otros, se pueden esperar novelas ejemplares. Y ahora, si me dejas hablar respetando el turno, te contar6 c6mo viv6 en el campo.

Cipi6n hace gesto de "Prometo que me callo". (p.11)

Finalment dans ces trois pi6ces de Mayorga, la fable, l'histoire mise en sc6ne 2 travers la parole des personnages va de pair avec l'introduction d'incises, qui commentent l'action sous forme d'incises. En ce sens, notre dramaturge appara6t davantage comme un h6ritier de Brecht que d'Aristote, car pour le second la fable « est la repr6sentation d'une action¹²⁷ », tandis que pour le premier il s'agit d'un point de vue sur des 6v6nements racont6s, de « processus arrang6s de mani6re 2 exprimer les id6es qu'a l'inventeur de la fable sur la vie des hommes en soci6t6¹²⁸ ». L'analyse, le commentaire de la fable, priment sur l'action ou l'histoire en elle-m6me, et acqui6rent un r6le qui s'apparente 2 celui du ch6ur dans la trag6die antique. Favorisant au sein de la fable un discours id6ologique, Brecht en fait un espace de mise en crise o6 action et commentaire sont li6s.

Au d6but du XX^{6me} si6cle, la forme dramatique n'est plus adapt6e au monde contemporain, comme le constate Bertolt Brecht : « rien que pour pouvoir saisir les nouveaux domaines dramatiques, il faut d6j2 une forme dramaturgique et th62trale nouvelle. [...] Le p6trole est rebelle aux cinq actes¹²⁹ ». C'est pourquoi au moment de la « grande crise » de 1929, Brecht invente un th62tre didactique et critique capable de mettre en sc6ne la crise. Celui-ci rel6ve du genre 6pique, qui propose de comprendre et de critiquer la r6alit6 (le nazisme). La notion de crise est apparue tardivement dans le discours sur le th62tre, 2 partir du XVIII^{6me} si6cle, pour parler de la trag6die classique fran6aise. En effet la trag6die met en sc6ne des dilemmes.

La mise en sc6ne de la fable dans le th62tre contemporain de Juan Mayorga puise dans la trag6die classique, dans la mesure o6 elle est une mise en crise des personnages, qui doivent choisir entre deux actions ; la d6cision devient l'action.

¹²⁷ ARISTOTE, *La po6tique*, *op.cit.*, chapitre 6, 1449 b 24-28, p. 53.

¹²⁸ BRECHT, Bertolt, « Autres additifs au *Petit Organon* », in *6crits sur le th62tre*, *op.cit.*, p. 387.

¹²⁹ BRECHT, Bertolt, « Les Sujets et la forme », in *6crits sur le th62tre*, *op.cit.*, p. 155.

2.3.3. « Avant d'agir, il faut d'abord délibérer¹³⁰ » : du chœur antique à l' « Acotador » de Hamelin, en passant par le narrateur épique brechtien

Le propos de Mayorga n'est pas seulement de mettre en scène la narration ou le processus de l'écriture, mais de rendre compte des moments décisifs comme ceux où l'individu est placé dans une situation de choix. Comme la tragédie, il prend en charge la représentation de l'action, ainsi que son commentaire.

Il y a dans la tragédie classique, un personnage qui n'agit presque jamais : le chœur tragique. Ce dernier incarne le regard que l'agent porte sur son action, comme l'exprime Roland Barthes :

Ce souci de pure délibération humaine, on peut dire que c'est la fonction essentielle du chœur tragique. Dans l'anthropologie différenciée de la tragédie grecque, dans cet univers à triple étage, où le peuple, les rois et les dieux dialoguent, chacun parlant de son lieu singulier, le pouvoir humain par excellence, le langage, est détenu par le peuple-chœur. Bien loin d'être la simple résonance lyrique d'actes qui semblent se jouer en dehors de lui, comme on l'a dit trop souvent, le chœur est la parole maîtresse qui explique [...] il est le Commentaire par excellence.¹³¹

Le chœur détient le pouvoir car il incarne l'instant de la délibération : c'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles Mayorga accorde au langage une telle importance dans son œuvre. Le commentaire de l'action est essentiellement une interrogation, comme Barthes ajoute ailleurs :

Si le chœur commente ce qui vient de se passer sous ses yeux, ce commentaire est essentiellement une interrogation ; au « ce qui s'est passé » des récitants, répond le « qu'est-ce qui va se passer ? » du chœur, en sorte que la tragédie grecque [...] est toujours triple spectacle : d'un présent (on assiste à la transformation d'un passé en avenir), d'une liberté (que faire ?) et d'un sens (la réponse des dieux et des hommes). Telle est la structure du théâtre grec : l'alternance organique de la chose interrogée (l'action, la scène, la parole dramatique) et de l'homme interrogeant (le chœur, le commentaire, la parole lyrique).¹³²

La tragédie est donc une action qui interroge une action : il s'agit d'une mise en crise, comme souligne Jean-Pierre Vernant :

La tragédie a été, au sens le plus fort du terme, une invention. Si on veut la comprendre il ne faut évoquer ses origines – avec toute la prudence nécessaire – que pour mieux mesurer ce qu'elle a apporté comme innovation, les discontinuités et les ruptures qu'elle représente par rapport tant aux pratiques religieuses qu'aux formes poétiques anciennes.¹³³

Les innovations de la tragédie sont faites de discontinuités et ruptures, tout d'abord sur le plan historique, car elle s'invente à partir du mythe qu'elle met à distance, mais aussi sur le plan esthétique, car elle expose une représentation spectaculaire au cours de laquelle elle place les individus au carrefour d'une action, contrairement aux mythes. Ainsi, la tragédie est

¹³⁰ ESCHYLE, *Agamemnon*, in *Théâtre complet*, Paris, Flammarion, 1999, p. 163.

¹³¹ BARTHES, Roland, « Pouvoirs de la tragédie grecque », in *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002, p. 43-44.

¹³² BARTHES, Roland, « Le Théâtre grec », in *Écrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 310-311.

¹³³ VERNANT, Jean-Pierre, « Le Dieu de la fiction tragique », in VERNANT, Jean-Pierre, et VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 2001, vol. I, p. 21.

le lieu d'une interrogation au présent d'un passé mythologique. C'est pourquoi Christian Biet désigne la tragédie classique comme épique et non comme dramatique, de par sa capacité à susciter un débat, qui constitue une opération de mise en crise propre au théâtre critique.

« L'art n'est pas un pays de cocagne », comme disait Brecht, mais un moyen de mettre sur la scène les contradictions du monde à travers de la complexité, des problématiques paradoxales, des *agôn* qui laisseront au spectateur-lecteur le devoir de faire son chemin, et de sortir du théâtre souvent content, parce qu'il a été ému, a pris du plaisir, et a parfois vu une scène finale qui le laisse « l'esprit en repos » (Corneille), mais surtout a trouvé à voir et à lire plus de questions que de réponses. C'est pour toutes ces raisons que je propose d'appeler ce théâtre « épique » et non « dramatique ». ¹³⁴

Dans le théâtre épique brechtien, l'action est liée au commentaire, pris en charge dans la tragédie par le chœur, comme le remarquait Roland Barthes.

Ainsi l'œuvre de Mayorga est héritière de la tragédie classique, comme le montre Lucía Cabrera dans sa thèse doctorale, à propos de *Himmelweg : Tragedia contemporánea y su posibilidad : Himmelweg* de Juan Mayorga ¹³⁵. Dans cette pièce, le dilemme principal est bien sûr celui du Délégué, qui nous en fait part – et le rend nôtre aussi – lorsqu'il raconte sa visite au camp de concentration, à l'issue de laquelle il a écrit un rapport positif, car il n'y a « rien vu » d'anormal.

Le cas de *Hamelin* est un peu particulier, dans la mesure où cette pièce introduit un personnage à part entière qui va assumer le rôle de conteur, et commentateur de l'action qui se déroule face à nos yeux, et aux siens. On y retrouve l'empreinte non seulement du narrateur épique brechtien, mais encore les soubassements de la tragédie grecque.

Pour García Barrientos ¹³⁶, le texte didascalique constitue un texte sans sujet explicite d'énonciation : à la fameuse question « Qui parle ? » d'Anne Ubersfeld, le critique théâtral espagnol répond « personne ». En effet, s'il s'agissait de l'auteur, comme elle le soutient, ce dernier changerait immédiatement de statut et deviendrait un personnage. Or, qu'en est-il dans *Hamelin*, où le texte didascalique est pris en charge précisément par un personnage, l'« Acotador » ?

Mettons-nous tout d'abord d'accord sur une question terminologique. « Acotador » est un néologisme créé à partir du terme espagnol « acotaciones » signifiant « didascalies ». Le traduire littéralement en français par un néologisme similaire, « didascaleur », risquerait de ne désigner que la fonction de *dire les didascalies*, les énoncer sur scène, ce qui serait trop réducteur. De même, pour les raisons que nous avançons plus haut, il ne nous semble pas non

¹³⁴ BIET, Christian, « De l'épique au dramatique : la tragédie en France entre politique, Histoire, amour et spectacle (XVII^e-XVIII^e siècles) », in *Rhétoriques de la tragédie*, Paris, P.U.F, collection « L'interrogation philosophique », 2003, p. 146.

¹³⁵ CABRERA, Lucía, *Tragedia contemporánea y su posibilidad: Himmelweg de Juan Mayorga*, op. cit.

¹³⁶ GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2001, p. 42-43.

plus opportun de le traduire par « didascale », étant donné qu'il dépasse largement cette fonction lorsqu'il commente et remet en question les actions et pensées des personnages, interpelle le spectateur, introduit des réflexions métatextuelles d'ordre général sur le théâtre et sur la mise en scène. C'est aussi pour cela que nous émettons des réserves par rapport au terme « annoncier » choisi par Yves Lebeau dans sa traduction de *Hamelin*, désignant selon le *Trésor de la Langue Française* « celui qui dans un spectacle est chargé de l'annoncer ». Ainsi nous avons choisi d'inscrire Mayorga dans le sillage d'un de ses maîtres à penser, Bertold Brecht, dont nous avons évoqué plus haut l'influence en ce qui concerne la narrativité de la dramaturgie mayorguienne, et la présence de la fable, en optant pour le terme « narrateur épique ».

Si nous nous plaçons à présent du côté de l'analyse proprement dramaturgique du texte – et en particulier du texte didascalique –, nous remarquons que le personnage du narrateur épique fait converger texte didascalique et didascalies puisqu'il énonce un texte en principe voué à ne pas être prononcé, et le prend en charge comme s'il s'agissait d'une partie du discours dialogué.

Ainsi, on pourrait à premier abord penser que ce personnage incarne tout simplement le *didascale*. Cependant, cela serait à notre sens trop réducteur, car son rôle dépasse largement celui de « donner des instructions pour la mise en scène », d'ailleurs il nous semble assez évident que loin de ne faire que décrire l'action, il l'interroge, comme le chœur tragique.

En fait, d'après Mayorga, il s'agit d'un personnage qui se trouve à la fois du côté de l'auteur et du spectateur, et qui, à partir de ses questions et commentaires sur le fait même de la représentation, interroge ce que le dramaturge appelle une « éthique de la représentation ».

Sí, es cierto que se podría considerar al acotador tanto como un representante del autor en la medida en que las acotaciones son el lugar en que – Pavis – se escucha la voz del autor; o también se le puede ver como representante del espectador, en la medida en que ciertas interpretaciones quisieron ver al coro en el teatro, en particular al coro griego. Yo creo que el acotador participa de ambas naturalezas, de ambos caracteres, pero yo creo que fundamentalmente es eso, empieza siendo el que dice las acotaciones, pero a partir de cierto momento digamos, invade, extiende, va más allá de lo que diría una acotación más porque acaba haciendo unas reflexiones sobre los acontecimientos que estamos representado, sobre el hecho teatral con las que yo no necesariamente estoy de acuerdo. Por ejemplo en *Hamelin*, el acotador dice, y eso siempre funciona como muy divertido, que los niños son un problema en teatro, pero yo no pienso que sean un problema en teatro... por ejemplo en *Himmelweg* los introduzco y yo no quisiera que estos personajes los interpretase un adulto. Es decir que yo no necesariamente tengo por qué estar de acuerdo con el acotador. Lo que sí consigue en acotador, en la medida en que revela el texto en tanto que el texto, la versión en tanto que versión, de algún modo despierta las cautelas del espectador hacia lo que está viendo. Le hace una serie de preguntas, o provoca su reflexión sobre lo que podríamos llamar digamos "la ética de la representación". Cosa que yo creo que sucede también *El chico de la última fila* y en *Himmelweg*. En *El chico de la última fila*, las reflexiones del profesor sobre cómo hay que contar una historia, o en *Himmelweg* las reflexiones del comandante sobre cómo hay que contar una historia, pues hacen que el espectador acepte o no esas reflexiones, pero en todo caso se pregunte cómo habría que contar historias y en particular cómo habría que contar ésta, ésta que estamos viendo.¹³⁷

Il apparaît une nouvelle fois que la grande question que souhaite poser Mayorga est comment raconter une histoire, comment raconter notre histoire, la réalité passée, et présente.

¹³⁷ Entretien avec Juan MAYORGA : Annexe 2.

En effet, il s'agit de s'interroger non seulement sur les décisions à prendre, mais encore sur les mots à utiliser pour décrire le réel. Le dramaturge souhaite nous alerter sur le fait que le langage est susceptible de nous leurrer : il nous revient de ne pas nous laisser faire, nous y reviendrons notamment à propos de *Himmelweg*.

Concernant la fonction du narrateur épique, lorsque dans ses digressions métatextuelles, il commente la fonction habituelle du texte didascalique (donner des indications scéniques, c'est-à-dire décrire la gestuelle, la mimique, les mouvements, les actes des personnages, le lieu et le temps dans lequel ils agissent), c'est pour rompre radicalement avec elle. En effet, il refuse d'être complice de l'élaboration de l'illusion théâtrale, d'une apparence de vérité, à laquelle participe habituellement le texte didascalique. Au contraire, il s'adresse directement au public, faisant fi de la double énonciation théâtrale qui voudrait que la voix énonciative s'adresse aux spectateurs à travers la médiation des énonciateurs personnages. Cette rupture de la narration permet de passer d'un niveau de la fiction à un autre, ici, de la fiction à la réalité : la voix énonciative, incarnée par le narrateur épique, descend de scène et fait irruption dans la salle. C'est ce qui se passe dans l'adaptation de *Hamelin* par Andrés Lima: le fameux « quatrième mur » théâtral est franchi aussi bien au sens figuré par le méta-discours du narrateur épique, comme au sens propre par les comédiens, qui pénètrent la salle.

Le narrateur épique n'est pas omniscient, loin de là, il n'est pas là pour « faire croire » à la fiction, mais pour semer le doute, fissurer les apparences, interroger le spectateur/lecteur. Lorsque les parents de Josemari sont convoqués dans le bureau du Juge pour décrire ce que Feli (la mère de Josemari) ressent, le narrateur épique, au lieu de décrire l'attitude et les gestes de cette dernière, fait appel à la capacité des spectateurs de chercher en eux-mêmes cette sensation : “Quizá usted, espectador, se haya sentido de ese modo alguna vez. De usted depende crear esa sensación” (p. 28). Par ailleurs, les adresses au public du narrateur épique pointent du doigt l'artifice théâtral et sollicitent le spectateur comme complice : “Hamelin "nueve". Ha pasado el tiempo. En teatro, el tiempo es lo más difícil” (p. 37). C'est au spectateur de faire passer le temps, de créer le décor, de participer à la construction théâtrale: “No basta decir: “Han transcurrido diez días”. O decir: “La tarjeta lleva una hora sobre la mesa”. En teatro, el tiempo sólo puede crearlo el espectador. Si el espectador quiere, la tarjeta lleva una hora sobre la mesa, junto al teléfono” (p.37).

D'une part le narrateur épique entraîne une certaine mise à distance de la fiction, puisqu'il y a rupture de l'illusion théâtrale, mais d'autre part, il sollicite la participation et l'identification du spectateur par rapport à ce qu'il voit : le manque de décor et d'artifice

posent d'emblée le spectateur comme acteur principal amené à expérimenter ce qu'il perçoit sur scène.

C'est pourquoi si ce personnage n'a de sens que dans la fiction théâtrale, comme remarque notre dramaturge, ce n'est pas pour autant un personnage purement froid, confiné à un discours méta-discursif, méta-théâtral : l'une de ses fonctions principales est d'appeler le spectateur à agir, à réfléchir, à imaginer. Lorsque nous l'interrogeons à propos de ce personnage, notre dramaturge nous répond :

Yo creo que el personaje del acotador no establece realmente distancias, ni es un personaje frío. Es un ser hiperteatral que no tiene sentido fuera del texto, no representa nada fuera del texto, pero tiene precisamente un carácter muy cálido. A mí lo que más me interesa es que él desarrolla estrategias tendentes a hacer de cada espectador un crítico, y eso me parece extraordinario. Él ha sido capaz de desarrollar estrategias para que de algún modo el espectador tenga un momento de reflexión sobre sí mismo como espectador, sobre la obra que está viendo, sobre su validez o no como representación del mundo, y finalmente reflexión sobre su propio social. Creo que esto está teorizado por Brecht y realizado hasta cierto punto en su obra, en parte de su obra, si bien en cierto momento se impuso en Brecht el pedagogismo y el pastoreo, el convertir la puesta en escena en una portavocía de la visión política y social del autor, y entonces cuando eso ocurre, por ejemplo en cierto momento de *Galileo Galilei*, pues me parece bastante simplón y bastante poco interesante. Creo que a veces, ocurre una vez más que haz lo que yo digo que hay que hacer y no lo que hago porque creo que Brecht es de enorme interés, de enorme valor si bien eso, acaba siendo un poco sacerdotal, y en este sentido no me interesa mucho.¹³⁸

Notons que Mayorga se démarque de l'aspect didactique des œuvres brechtiennes, dans lequel il ne se reconnaît pas¹³⁹, tout en revendiquant toutefois son inscription dans le sillage de l'œuvre du dramaturge l'allemand concernant la volonté d'interroger la réalité, de susciter sur scène et dans la salle une série de questionnements sur l'action réalisée et celle à venir. D'ailleurs, à propos de la mise en scène de *Hamelin*, le critique théâtral Julio Abad Vidal analyse ainsi le binôme distanciation/identification se trouvant au cœur de l'écriture dramatique de *Hamelin*, et opérationnel dans bien d'autres œuvres de Mayorga¹⁴⁰ :

Es *Hamelin* polémicamente edificante, aunque para conseguirlo deba su autor, Juan Mayorga, reducir al espectador a un estado de angustia. No se trata de realizar un ejercicio brechtiano canónico en el que la catarsis quede deportada para alcanzar la concentración exclusiva en la racionalidad, sino que por el contrario *Hamelin* aúna ambas tendencias. A lo largo de toda la obra, un acotador, al tiempo que para ofrecer información sobre el curso de los acontecimientos que no vemos en escena, excita en el espectador una y otra vez la conciencia de que se halla asistiendo a un espectáculo y se exhiba en torno a la naturaleza de impostura del acto, así como de la colaboración del espectador en el mismo. [...] La contundencia del texto y un brillantísimo equipo actoral, logran esa identificación emocional con la escena que ha sido el eje fundamental del teatro tradicional.¹⁴¹

Le texte didascalique, énoncé dans *Hamelin* par le narrateur épique, ainsi que les récurrents commentaires dans *Palabra de perro*, *Himmelweg*, ou *El Chico de la última fila*, à propos du déroulement de l'action, et de la manière de la raconter, sont autant d'éléments qui, encore une fois, mettent en avant le langage comme « le pouvoir humain par excellence »,

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Juan Mayorga souhaite plaider pour un « théâtre d'idées » où il met en scène des dilemmes qui deviennent ceux du spectateur, sans tomber dans l'écueil qui serait pour lui d'écrire un « théâtre à thèse », imprégné d'une seule idéologie. Troubler, interroger le spectateur sur la décision qu'il aurait prise, non le convaincre.

¹⁴⁰ Cf. *Troisième acte*, Chapitre 4 : 3.3. La « zone grise » de la réception.

¹⁴¹ ABAD VIDAL, Julio, "El Hamelin de Mayorga y el Animalrio", in *Sublime Arte + cultura contemporánea*, 2005 (site consulté le 08/11/2005).

selon écrit Roland Barthes à propos du chœur tragique¹⁴². Dans quelle mesure Juan Mayorga parvient-il précisément à faire du langage une force assez puissante pour résister à l'hégémonie de l'image, mode d'expression privilégié du « shock » ?

¹⁴² BARTHES, Roland, « Pouvoirs de la tragédie grecque », in *Écrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 43.

CHAPITRE 2. La dramaturgie de Juan Mayorga ou le verbe visible

Y esto es el Teatro: la metáfora visible¹.

José ORTEGA y GASSET

1. Comment résister à l'ère du « shock », au règne de l'image ?

1.1. Du « shock » aux « photos-choc »

1.1.1. Le « shock » : de Walter Benjamin à Juan Mayorga

Juan Mayorga puise la notion de « shock » chez le philosophe Walter Benjamin et y intègre ses propres réflexions sur le théâtre dans l'article "Teatro y Shock". Il le définit comme un phénomène social et littéraire, un "impacto visual que colma la percepción del hombre y suspende su conciencia²".

En 1933, le philosophe allemand – auquel Juan Mayorga consacre sa thèse de doctorat³ – avait diagnostiqué avec précision cette « pauvreté en expérience » de l'époque moderne, qu'il désigne comme une conséquence de la guerre mondiale. Les survivants des champs de bataille « revenaient frappés de mutisme [...] non pas enrichis d'expériences susceptibles d'être partagées, mais appauvris⁴ ». Là, l'irruption massive de la technique ouvre une brèche dans l'histoire de la perception et de la communication humaine, « car jamais expériences n'ont été si radicalement démenties que les expériences stratégiques par la guerre de positions, les expériences économiques par l'inflation, les expériences corporelles par la faim, les expériences morales par le despotisme⁵ ». L'impact physique, sonore et visuel du « shock » que décrit Walter Benjamin, et auquel Juan Mayorga consacre plusieurs articles, provoque une espèce de « décharge » qui galvanise l'homme, le prive de toute liberté de réaction, et de sa liberté de parole. Ce rapport de l'homme à l'expérience caractérise, d'après

¹ ORTEGA y GASSET, José, *Ideas sobre el teatro y la novela*, Madrid, Alianza editorial, 2005, p. 81.

² MAYORGA, Juan, "Teatro y "Shock"", in *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 1, Alicante, IV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, 1996, p. 43-44.

³ MAYORGA, Juan, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria: política y memoria en Walter Benjamin*, Barcelone Anthropos, 2003.

⁴ BENJAMIN, Walter, *Der Erzähler*, cit. in AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire*, Paris, Payot et Rivages, 2002, p.23.

⁵ *Ibid*, p. 23-24.

Giorgio Agamben, l'homme contemporain qui, « tout comme il a été privé de sa biographie, s'est trouvé dépossédé de son expérience⁶ ». Par conséquent, « tout discours sur l'expérience doit aujourd'hui partir de cette constatation : elle ne s'offre plus à nous comme quelque chose de réalisable⁷ », ajoute-t-il.

Nous proposons d'illustrer ce rapport de l'homme à l'expérience à la lumière de *Legión*⁸, l'une des pièces courtes de *Teatro para minutos* de Juan Mayorga. Elle met en scène un « bataillon d'aveugles » régi par la logique du « shock » : telle une « masse inerte » d'animaux tenus en laisse, les soldats (qui sont représentés dans le texte par des chiens) réagissent aux « décharges » physiques et verbales de leur général, lui-même aveugle.

El general es ciego.

De su mano penden docenas de correas que deben de acabar en cuellos de perros. Las correas están tensas, acaban en bufidos de animales que ansían lanzarse hacia delante.

Del cuerpo del general parte una gran correa. A ella debe de agarrarse su ejército, que respira y murmulla como masa inerte. (p.33)

Que peut bien espérer faire un « bataillon d'aveugles » qui ne voit pas où il va, qui ne sait pas pourquoi il y va ? La question que pose l'un des soldats, perplexe face au discours de son général, fait (sou)rire jaune : « Quiere decir... ¿Habrà un gobierno de ciegos?⁹ ». De quel gouvernement s'agit-il ? Il peut s'agir d'une allégorie des gouvernements fascistes du XX^{ème}, mais aussi des gouvernements et politiques actuelles. L'aveuglement du général et de son armée met en avant l'absurdité de la guerre, et la déshumanisation qui en résulte, signifiée par une métonymie très éloquente : le sujet des didascalies initiales n'est pas un personnage, mais une partie de son corps, répétée de manière anaphorique (« de sus manos », « del cuerpo »).

Ce bref texte est construit sur le décalage entre le discours triomphaliste du général aveugle qui harangue ses troupes, et la réalité de son armée se décomposant au fur et à mesure qu'elle s'approche du front de combat : « *De la [correa] que parte de su cuerpo sólo se sujeta el soldado, también deshecho, que sostiene la bandera. Otros soldados muertos o trozos de hombre penden de la correa; al final de ella, el cañón*¹⁰ ».

La mise en scène de cette logique d'affrontement brutal et bestial où logos et l'affect n'ont pas leur place est une approche dramatique de la notion de « shock ».

⁶ AGAMBEN, Giorgio, *Ibid*, p.23.

⁷ *Ibidem*.

⁸ MAYORGA, Juan, *Legión*, in *Teatro para minutos*, *op.cit.*, p. 33-40.

⁹ *Ibid*, p. 52.

¹⁰ *Ibid*, p. 49.

Dans l'un des articles qu'il lui consacre, notre dramaturge la transfère au domaine du théâtre. Mayorga y déplore que dans beaucoup de pièces de théâtre contemporaines voulant créer un effet « spectaculaire », le spectateur subisse un « bombardement non sanglant » et ressorte muet de la salle, comme les soldats du champ de bataille. Ainsi le spectacle théâtral est devenu une sorte de “Primera Guerra Mundial a escala: la "obra" será remplazada por la exposición del espectador a un bombardeo incruento del que saldrá enmudecido, con el cuerpo sudoroso y el alma intacta¹¹”. Aucune catharsis possible, aucune identification envisageable : les impacts visuels et sonores assourdissent et humilient le spectateur, qui ne peut que rester muet face à la puissance de la technique déployée en grande pompe sur scène.

Mayorga voit dans ce nouveau spectateur que dessine le « shock » un symbole de l'homme moderne dont la vie se décline en une « chaîne d'impacts », une “descarga que lo galvaniza y ante la que sólo le cabe reaccionar como un sistema de pulsiones¹²”. Le temps du « shock » ouvre la voie à une société qui s'adapte et se soumet au *tempo* de la machine, au rythme de la production ; en d'autres termes, à une société qui se déshumanise, dans laquelle l'homme ne vit aucune « expérience communicable ». Ce dernier vit refermé sur lui-même, dans l'éphémère de l'instant, aveugle à l'universalité et au temps : “el shock no liga el hombre a una tradición ni a una comunidad, sino que lo encierra en el aquí y ahora del individuo aislado¹³”, dénonce Mayorga.

Dans le domaine artistique, nous pourrions parler, en empruntant le titre d'Ortega y Gasset, d'une « déshumanisation de l'art » : Mayorga constate qu'au théâtre, le spectateur et l'acteur (c'est-à-dire l'humain) sont relégués au deuxième plan tandis que l'avant de la scène est occupé par la « supériorité » de la technique, d'une logique non discursive constituée de décharges, d'impacts visuels et auditifs. En effet pour notre dramaturge, le « shock » n'est pas une figure de style parmi d'autres, mais bien “la forma y el fondo de los modos de expresión dominantes en nuestro tiempo¹⁴”.

Le dramaturge établit d'ailleurs un parallélisme entre le temps du « shock » et celui de la postmodernité, comme lorsqu'il remarque amèrement que l'imbattable supériorité du « shock » “para expresar la nada le asegura la obediencia de muchos artistas en la era del

¹¹ MAYORGA, Juan, “Shock”, *art.cit.*

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ MAYORGA, Juan, “Shock”, *Primer Acto*, n°273, 1998, p. 124.

vacío”¹⁵. Cette expression provient de la définition de la postmodernité de Georges Tyras : « un trop-plein qui atteste, en quelque sorte, l’existence de l’ère du vide !¹⁶ ».

Gianni Vattimo¹⁷ analyse le sens de la notion de « postmodernité » dans le cadre de la société des « mass medias », de la communication généralisée. La postmodernité en Espagne est en général associée à la période de la fin du franquisme (1975-...), mais cette notion complexe s’étend à bien des domaines, et peut être définie de multiples manières. En tout cas, elle est une conséquence de la crise de la modernité, qui se manifeste par un état d’âme dans lequel se trouvent les auteurs de la fin du XX^{ème} siècle. Le dramaturge Roberto Ramos-Perea écrit dans “Carta de un dramaturgo latinoamericano a un crítico dramático ante el problema de la posmodernidad” : “Yo no puedo explicar de dónde o cómo surge esto [lo posmoderno] como no sea atribuyéndolo a un ánimo que caracteriza el siglo. [...] Todo ánimo es contagioso¹⁸”.

Dans sa thèse doctorale¹⁹, consacrée à la postmodernité dans la dramaturgie espagnole contemporaine, Agnès Surbezy met en avant la relation privilégiée du théâtre avec la société. Celle-ci s’explique par la genèse des textes dramatiques, aussi bien que par leur finalité, le théâtre se caractérisant par un contact direct avec le public, généralement non médiatisé par des machines. En ce sens, le public détermine et conditionne d’une certaine manière ce qui est représenté devant lui (il constitue la finalité du texte théâtral).

Ce que Juan Mayorga appelle la « technification²⁰ » du théâtre est directement lié à l’apparition des « mass medias », au monopole de la voix de la technique dans la société moderne et postmoderne. Face à des voix “que ninguna garganta humana podría emitir, músicas que ningún hombre podría interpretar, formas que sólo una máquina podría construir”, les acteurs apparaissent “demasiado torpes, demasiado falibles”, constate Juan Mayorga dans un article intitulé “Experiencia²¹”. “Qué tentación trabajar para un teatro dominado por la técnica”, ironise-t-il: “qué tentación, escribir para máquinas. Para marionetas perfectas. Para objetos actores”. La perfection et l’infailibilité supposées de la machine

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ TYRAS, Georges, *Postmodernité et écriture narrative dans l’Espagne contemporaine*, Grenoble, CERTHIUS, 1996, cit. in SURBÉZY, Agnès, « Être ou ne pas être postmoderne... » *Théâtre espagnol actuel et postmodernité : une étude de cas (Ernesto Caballero, Rodrigo Garcia, Borja Ortiz de Gondra, Alfonso Zurro)*, thèse doctorale, Université de Toulouse-II-Le Mirail, 2003.

¹⁷ VATTIMO, Gianni, *La société transparente*, Paris, Desclée de Brouwer, 1990.

¹⁸ RAMOS-PEREA, Roberto, “Carta de un dramaturgo latinoamericano a un crítico dramático ante el problema de la posmodernidad”, in *Gestos*, 19, avril 1994, p. 16.

¹⁹ SURBÉZY, Agnès, « Être ou ne pas être postmoderne... » *Théâtre espagnol actuel et postmodernité : une étude de cas (Ernesto Caballero, Rodrigo Garcia, Borja Ortiz de Gondra, Alfonso Zurro)*, op.cit.

²⁰ MAYORGA, Juan, “La humanidad y su doble”, in *Pausa*, 17-18, 1994, pp 158-162.

²¹ MAYORGA, Juan, “"Shock" y experiencia”, *Ubú*, n° 4, 1998, p. 4.

entraînent la perte de confiance aussi bien en l'homme-acteur qu'en l'homme-spectateur. Par ailleurs, la société devient de plus en plus opaque et se déréalise, tandis que les images, elles, acquièrent une réalité supérieure à celle, absolue, sur laquelle s'appuyait la modernité.

Afin d'illustrer ces propos théoriques et de nous aventurer un peu plus dans les problématiques qui traversent l'écriture dramatique mayorguienne, nous proposons une lecture de la pièce courte de Mayorga *La mala imagen* à la lumière de la notion des « photos-choc » à laquelle Roland Barthes consacre un article de *Mythologies*.

1.1.2. La mala imagen ou quand la technique envahit le domaine artistique : les « photos-choc » de Roland Barthes

Dans l'article intitulé « Photos-chocs », le critique Roland Barthes s'intéresse à l'irruption de la technique (et du « shock ») dans le domaine de la photographie.

À propos de la représentation de l'horreur, il affirme d'entrée qu'« il ne suffit pas au photographe de nous *signifier* l'horrible pour que nous l'éprouvions²² ». Bien au contraire, ajoute-t-il, si les photographies sont « trop habiles »,

[...] la capture de l'instant unique y apparaît gratuite, trop intentionnelle, issue d'une volonté de langage encombrante, et ces images réussies n'ont sur nous aucun effet [...]; la lisibilité parfaite de la scène, sa mise en forme nous dispense de recevoir profondément l'image dans son scandale.²³

Barthes reproche à la plupart des photos d'être techniques et trop explicites : « Nous ne sommes liés à ces images que par un intérêt technique ; chargées de surindication par l'artiste lui-même, elles n'ont pour nous aucune histoire » ; ainsi nous nous retrouvons « dépossédés de notre propre jugement²⁴ ». C'est pourquoi Barthes oppose à ces images les « photos-chocs », des « photos littérales », non trafiquées, qui montrent la violence telle quelle, sans en forcer les traits, sans la commenter.

Ainsi, « le *naturel* de ces images oblige le spectateur à une interrogation violente, l'engage dans la voie d'un Jugement qu'il élabore lui-même sans être encombré par la présence démiurgique du photographe²⁵ ». Les « photos-choc [...] introduisent au scandale de la brutalité²⁶, non à la brutalité elle-même²⁷ », et l'image dans son scandale nous « désorganise », conclut Barthes. Il ne s'agit pas de faire violence au spectateur, mais de

²² BARTHES, Roland, « Photos-chocs », *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 105.

²³ *Ibid*, p. 106

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibid.*, p. 107.

²⁶ Cette notion sera abordée plus loin à partir des ouvrages théoriques publiés par la « critique des dispositifs » de Toulouse. Cf. *Deuxième acte*, Chapitre 2 : 1.2. Réel et brutalité en scène.

²⁷ BARTHES, Roland, « Photos-chocs », *art.cit.*

déclencher chez lui une « interrogation violente », nous y reviendrons à propos de la conception du théâtre propre à notre dramaturge.

*La mala imagen*²⁸ aborde le sujet de la « technification²⁹ » – selon l’expression de Juan Mayorga – de l’art et en particulier de la photographie. D’ailleurs dans *Teatro para minutos*, la question de la nature de l’image dans le langage artistique est posée d’emblée : dans le premier texte du recueil, mais aussi dès le seuil du texte, dans le prologue de Mayorga, où il compare une pièce de théâtre avec un tableau.

Cette pièce courte présente une structure binaire, alternant des scènes entre le couple de musiciens Lola et Edi (scènes impaires) et des scènes entre la photographe et son modèle (scènes paires). Ces deux histoires parallèles ont toutes deux pour thème central celui de l’image. Les producteurs des musiciens souhaitent changer la photo de couverture de leur album, qui a été prise par Edi, et la remplacer par celle d’un photographe professionnel, ainsi que modifier les paroles des chansons écrites par Edi. La chanteuse Lola essaie de convaincre son partenaire que ces changements sont moindres et sans importance : “Sólo quieren... Tocar un par de frases... Poner un poco de orden”. D’après elle, il s’agit de “la misma foto, pero mejor. El chaval, el tobogán... La misma puta foto siniestra”. Ce à quoi Edi rétorque: “¿Siniestra? ¿A quién le parece siniestra, a ellos o a ti?” (p. 22). Ceux qui vont commercialiser le disque ne sont jamais nommés explicitement, mais toujours désignés par le pronom personnel “ellos”, mettant en avant la dichotomie entre “eux” et les musiciens, Edi et Lola. Pour convaincre Edi du bien-fondé du choix des producteurs de l’album, Lola met en avant l’argument de la qualité technique de la photo « professionnelle » : “Es como la que tú hiciste, pero mejor. La luz, los contrastes... Lo importante es la idea que llega a la gente. ¿Qué hay en esta foto? ¿Y en ésta qué? La misma idea” (p. 24).

Cependant, comme l’affirme Walter Benjamin, deux images ne sont jamais les mêmes, bien qu’elles veuillent « transmettre » la même idée, même si l’une est la reproduction parfaite de l’autre. En effet selon le philosophe allemand, « à la plus parfaite reproduction il manquera toujours quelque chose: l’*hic et nunc* de l’œuvre d’art – l’unicité de son existence au lieu où elle se trouve. [...] L’*hic et nunc* de l’original constitue ce que l’on appelle son authenticité³⁰ ». Authenticité qui fait défaut à la photo qu’« ils » proposent, comme le souligne Edi : “Al mío [au modèle de sa photo] le falta una falange [...] Mira bien. El pulgar de la derecha. Le falta la falange” (p. 24). Ainsi, le guitariste revendique les vertus de « la

²⁸ MAYORGA, Juan, *La mala imagen*, in *Teatro para minutos*, op.cit., p. 23-32.

²⁹ MAYORGA, Juan, “La humanidad y su doble”, in *Pausa*, 17-18, 1994, p. 158-162.

³⁰ BENJAMIN, Walter, *Œuvres III, L’Œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, 2000, p. 273.

mauvaise image », l'image imparfaite, mais unique et véritable, et donc génératrice d'expérience, de mémoire, d'humanité.

Dans les scènes paires, on assiste à l'image en train de se faire (*in process*): la photographe essaie de prendre la photo « parfaite » d'un point de vue théorique et technique. Elle est en position de supériorité par rapport au modèle, qu'elle traite comme une poupée “observa al modelo como a un muñeco de goma” (p. 23). Il s'agit pour elle d'un corps sans émotion, d'un cerveau vide, auquel elle prétend donner la forme qu'elle cherche : “No quiero saber quién eres [...] Sólo fotografió cuerpos” (p.26).

Mais comme Edi, le modèle refuse d'être transformé en une image artificielle et superficielle, une prétendue « bonne image ». Les didascalies mettent en évidence la résistance physique du « corps » du modèle aux « mains » de la photographe: “*el cuerpo de éste siempre le ofrece una última resistencia*” (p. 24), et ses questions incarnent sa résistance intellectuelle. Il souhaite connaître l'identité de ce personnage que la photographe lui demande d'incarner : “¿Por qué un niño? ¿Qué significa?” (p. 28), et plus loin: “¿Qué llevo en el saco? ¿No vas a decírmelo?” (p. 30). Mais en fait, le modèle est en train de s'évertuer à comprendre l'incompréhensible, c'est-à-dire un langage qui ne transmet aucune émotion, qui ne crée aucune expérience : le langage du « shock ». D'où la réponse de la photographe: “Quiero tu cabeza vacía. Vacía tu cabeza o márchate” (p. 26).

Celle-ci a souhaité, avec son cliché, “hacer [...] daño en los ojos. Shock. Una imagen que no puedan olvidar” (p. 28). Contrairement aux « photos-choc » de Barthes, la photo que proposent les producteurs du disque de Lola et Edi, et les clichés de la photographe ne nous « désorganisent » aucunement. Au contraire, ces images ne suscitent aucun questionnement, aucune pensée ; “¿Qué debe pensar la gente cuando vea esta foto?” (p.28), se demande le modèle, et la réponse de la photographe est catégorique : rien. “Nada. Sin emoción. Ninguna emoción en tu mirada” (p.28). L'hypertrophie des termes « rien », « vide » et « blanc » dans son discours et dans les didascalies renforce sémantiquement le processus de déshumanisation auquel nous assistons par le biais du regard de la photographe.

Ainsi le modèle se retrouve telle une statue, “congelado bajo la luz el foco” (p. 30). Le champ lexical de la froideur évoque l'immobilité : les êtres et les paroles sont figés, « gelés », comme dans le *Quart Livre* de Rabelais. Il y raconte la scène suivante : il a fait tellement froid pendant la traversée que les paroles ont gelé :

Tenez, dit Pantagruel, regardez celles-ci qui ne sont pas dégelées. Il nous jeta alors à pleines mains des paroles gelées et qui semblaient des dragées de diverses couleurs. Nous y vîmes des mots de gueule, des mots d'azur, des mots de sable, des mots dorés, lesquels, quelque peu échauffés entre nos mains, fondaient comme neige, et nous les entendions réellement.

Cet épisode des « paroles gelées » qui se réchauffent lorsque la température remonte, et reviennent à la vie (« nous les entendions réellement ») soulève la problématique, chère à Juan Mayorga, de la sclérose du langage, des mots galvaudés, dont le sens original est détourné et oublié. En effet, l’irruption massive de la technique atteint la “formación de los modos en que los hombres perciben y se comunican”, conclut Juan Mayorga dans un essai intitulé “Estatuas de Ceniza³¹”. Celle-ci a mondialisé la culture du « shock » : désormais, “las formas de expresión crecientemente hegemónicas exigen remplazar la obra de arte por una mera exposición de la multitud al “shock””. Et la grande perdante de cet échange n’est autre que la parole: “la primera víctima sacrificada es la palabra poética³²”. Le théâtre de Juan Mayorga s’érige en témoin et critique d’une société dans laquelle le langage dominant est celui de l’« image-shock » et d’une représentation aliénante.

Ainsi, dans *La mala imagen*, l’être humain est aliéné : l’identité et les émotions du modèle sont oubliées jusqu’à ce que petit à petit, ce dernier se noie dans le vide, au point de se confondre avec la blancheur qui l’entoure, et devenir lui-même (le) vide. Les didascalies insistent: “*El espacio; vacío; el fondo, blanco*” (p. 23); plus loin “*Inmóvil, el modelo intuye el fondo blanco, el vacío que lo envuelve. Está en el vacío*” (p. 28); ensuite la photographe ordonne : “*Los ojos, aquí. Señala un punto en el vacío*” (p.28)

Le personnage devenant le vide qui l’entoure est une métaphore de l’individu dans la société postmoderne, de l’être humain dominé, dépassé, et humilié par la technique que nous évoquons plus haut. En effet on sent poindre la dimension sociale et politique de l’œuvre de Mayorga à travers cette négation de l’être humain, soumis aux tyranniques et aux écrasantes lois du règne du « shock ». Les questionnements du modèle sur lui-même et sur son travail reflètent la crise identitaire de l’individu, ainsi que la déshumanisation caractéristique de l’ère du « shock » : “*Antes no le daba importancia, pero últimamente no paro de darle vueltas [...] qué hago aquí vestido de cura o de hombre rana, qué coño hago aquí*” (p. 23). Par dessus l’aspect comique des situations ridicules décrites, les questions soulevées révèlent un profond mal-être, et engendrent une véritable dénonciation de la réalité politique et sociale.

À travers la crise identitaire de ce personnage, Mayorga montre comment le pouvoir profite de l’hégémonie des moyens de communication de masse – du langage du « shock » – pour nier l’identité des individus. Le pouvoir détruit l’individu, en le réduisant à néant comme le montre la complexe relation entre Boulgakov et Staline dans *Cartas de amor a Stalin*, ou en lui imposant de fausses identités : c’est le cas dans *Himmelweg*, où le Commandant du camp

³¹ MAYORGA, Juan, “Estatuas de ceniza”, article inédit Anexe 3.

³² *Ibidem*.

de concentration oblige les Juifs à participer à une véritable mascarade dont le but est de faire passer le camp pour une « ville normale ».

Finalement, *La mala imagen* montre comment la manipulation à travers l'image, l'apanage quotidien des médias, s'impose dans le domaine artistique et dans la société. Ces « mauvaises images » produisent un « shock » dont le but est d'anesthésier les sens et l'esprit du récepteur. Au théâtre aussi, l'image peut avoir ce statut mensonger et être mise au service de la manipulation, du mensonge. Le modèle de *La mala imagen* se rend compte lui-même qu'il est un imposteur :

Es lo que se me hace raro de este oficio: que estás haciendo algo y, al mismo tiempo, no estás haciendo nada. Porque cuando clavás un clavo delante de una cámara, estás clavando un clavo y, al mismo tiempo, no estás haciendo nada. Nada de nada. (p. 25)

La répétition du mot “nada” annonce et fait écho au néant dans lequel le modèle va être submergé, et les réflexions de celui-ci mettent en évidence que ce qui est vu n'est pas vrai : les actions qui ont lieu devant une caméra ou sur une scène sont réelles, mais elles sont insérées dans un contexte irréel (“no estás haciendo nada”).

D'après Patrick Vauday, la capacité à manifester et certifier la réalité de l'image est étroitement liée à son dangereux pouvoir de fiction et de falsification : « parce que nous croyons ce que nous voyons, nous nous laissons facilement tromper par le visible³³ ». Dans *La mala imagen*, les producteurs de l'album d'Edi et de Lola mettent à profit cette potentialité de l'image, ils savent “hacer que una canción entre por los ojos” (p. 24-25). Pour eux, la relation émetteur/récepteur est unilatérale : la photo doit pénétrer les sens et l'esprit du récepteur, qui ne pourra alors que la recevoir, sans réagir. Ce genre d'image a pour but de choquer, manipuler, convaincre.

1.1.3. L'« image-shock » ou le règne de l'extériorité

Últimas palabras de Copito de Nieve propose une mise en abyme de la situation regardant/regardé propre au domaine théâtral. Copito, le singe philosophe, prend la parole afin de dénoncer l'hypocrisie des hommes qui sont venus assister au « spectacle » de ses dernières heures de vie. Il décide de cesser de jouer son « rôle » de singe et de révéler à ses spectateurs qu'il ne les aime pas, qu'il ne les a jamais aimés, qu'il a *fait semblant* pendant toutes ces années. Le discours du singe fait tomber les masques, démystifie le mensonge : “La verdad es ésta: nunca os he querido”, dit Copito au moment culminant de son agonie (p. 38). Il s'oppose

³³ VAUDAY, Patrick, *La matière des images. Politique et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 36-37.

ainsi à la logique du gardien qui tente de conserver les apparences intactes par un discours politiquement correct truffé d'euphémismes : “No voy a consentir que el último día eche a perder tantos años de impecable trayectoria” (p. 47). La douleur du singe moribond augmente, ses paroles sont de plus en plus agressives, et crues. Parallèlement, le discours du gardien se perd dans son propre ridicule, et échoue pathétiquement dans son propos de dissimuler ce “feo final” (p. 43) du singe blanc : “Por favor, olviden este feo final” (p. 43).

Le gardien du zoo tente d'édulcorer ses propos, les mettant sur le compte de l'effet des médicaments : “Discúlpenlo. Los medicamentos le han afectado. Y la insolación. A la jirafa le pasó. Se puso melancólica y empezó a hablar en verso” (p. 35). Il exhorte alors le public à quitter le zoo: “Váyanse. No quiero que lo recuerden así, diciendo tonterías [...] “(*Intentando taparle la boca.*) Márchense, por favor. Al menos, retiren a los niños. El show de los delfines está a punto de empezar” (p. 38-39). Il s'agit de continuer le spectacle (« the show must go on »), d'oublier au plus vite les « tonterías » qui viennent d'être prononcées par un singe dont la lucidité effraie les hommes ; de faire taire les voix discordantes, et trouver des distractions (“el show de los delfines está a punto de empezar”), afin de prolonger l'endormissement de la société. Dans la « société du spectacle », de la représentation et du divertissement, il convient de substituer les mots tabous qui évoquent des réalités désagréables par d'autres, plus « politiquement corrects ». Aussi, à la fin de la pièce, le gardien décide de donner une « bonne mort » au singe (“una inyección que les deja suaves”, p. 38), non pour soulager sa souffrance, mais pour qu'il cesse de proférer des vérités.

Mais en réalité, ce sont les hommes qui semblent anesthésiés, bercés qu'ils sont par un spectacle mensonger et rassurant, qui les maintient dans une position d'éternels enfants (“the show must go on”). Le mensonge est construit pour et par eux, ils sont complices de leur propre aliénation. Le personnage du gardien verbalise les désirs que les spectateurs du zoo projettent sur les animaux : “Los niños quieren que el mono coma banana”, affirme-t-il. C'est pourquoi les « acteurs » du zoo (les animaux) ont été « formatés » aux goûts du public : “Cada mañana, plátano ahí y yo a por el plátano. A la gente le gusta el mono-busca-plátano”, constate amèrement le singe noir. Les hommes veulent voir une représentation de l'idée qu'ils se sont toujours faite du singe, celle qui est dans leur imaginaire collectif (“el mono-busca-plátano”)

Aussi dans cette pièce, le zoo incarne le microcosme d'une société où ce que les hommes veulent voir est artifice, où les mots sont utilisés comme miroirs narcissistes qui reflètent à la société l'image d'elle-même qu'elle souhaite voir, où « le mensonger s'est menti à lui-même », pour reprendre une formule de Guy Debord :

La spécialisation des images du monde se retrouve, accomplie, dans le monde de l'image autonomisée, où le mensonger s'est menti à lui-même. Le spectacle en général, comme inversion concrète de la vie, est le mouvement autonome du non-vivant.³⁴

Jacques Rancière rappelle, dans *Le spectateur émancipé*, la définition que donne Guy Debord de l'essence du spectacle comme extériorité : « Le spectacle est le règne de la vision et la vision est extériorité, c'est-à-dire dépossession de soi³⁵ ». Ainsi le spectacle est opposé à la vie :

Le spectacle est l'affirmation de l'apparence et l'affirmation de toute vie humaine, c'est-à-dire sociale, comme simple apparence. Mais la critique qui atteint la vérité du spectacle le découvre comme la négation visible de la vie ; comme une négation de la vie qui est devenue visible.³⁶

Guy Debord dénonce la contemplation des apparences séparées de la vérité dans la lignée de la conception platonicienne de la *mimesis* : être spectateur, ce serait donc consentir à sa propre aliénation.

L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit ; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir. L'extériorité du spectacle par rapport à l'homme agissant apparaît en ce que ses propres gestes ne sont plus à lui, mais à un autre qui les lui représente. C'est pourquoi le spectateur ne se sent chez lui nulle part, car le spectacle est partout.³⁷

On retrouve l'opposition entre contempler et vivre, sur laquelle est fondée la « société du spectacle » à laquelle Debord consacre son ouvrage, opposition toutefois remise en question par Jacques Rancière. Juan Mayorga défend pour sa part une remise en question, non seulement de l'opposition regard/action, mais aussi de la dialectique image/langage.

D'ailleurs, pour résister au « shock », une seule possibilité, affirme le dramaturge : ne pas vouloir mettre en concurrence le domaine du théâtre avec celui des médias, proposer sur scène une dialectique image/langage autre.

1.2 Résister à l'« image-shock » par l'« image dialectique »

1.2.1. Le théâtre est mort, vive le théâtre !

Dans les écrits théoriques où Juan Mayorga développe sa thèse sur le règne de l'image (du « shock ») et sur la nature spécifique de l'image que le théâtre peut proposer, notre dramaturge remonte souvent aux « idées sur le théâtre » d'Ortega y Gasset. Le philosophe espagnol écrit dans *Ideas sobre el teatro y la novela*: “teatro es por esencia presencia y

³⁴ DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, p. 15-16.

³⁵ RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 12.

³⁶ DEBORD, Guy, *La société du spectacle, op.cit.*, p. 19.

³⁷ *Ibid*, p. 31.

potencia visión – espectáculo –, y en cuanto público somos ante todo espectadores, y la palabra griega “teatro” no significa sino eso: mirador³⁸”. Ainsi, ajoutez-il, au théâtre on *voit* avant d’entendre: “desde este fondo de visiones, emergiendo de él, nos llega la palabra como dicha con un determinado gesto, con un preciso disfraz³⁹”.

Cependant, une interprétation erronée de l’aspect visuel du théâtre a conduit ce dernier à sa propre « ruine », d’après Juan Mayorga. Le dramaturge propose, dans un essai intitulé “La Humanidad y su doble”, la thèse suivante : les « acteurs » du monde théâtral, c’est-à-dire entre autres, le scénographe, le metteur en scène et le comédien, ont voulu faire de la nature visuelle du théâtre sa principale force. Aussi la mise en compétition des images créées au théâtre avec le “bombardeo incruento” d’images dans les médias a-t-elle conduit le théâtre à sa perte, déplore Mayorga. Le metteur en scène a voulu “hacer sentir su huella en cada milímetro” ; quant à l’acteur, élevé dans et pour le narcissisme, il a oublié que sa mission était de “morir para que el personaje sea”, de s’effacer pour rendre visible le personnage ; et finalement le scénographe, “a fuerza de estar presente, olvidó la verdad de su oficio”, et s’est lancé dans une lutte impossible contre “la realidad virtual”.

Conciérne, sobre todo, al escenógrafo, que quiso estar más presente que nadie en la fantasmagoría. A fuerza de estar presente, olvidó la verdad de su oficio. Y eso que la verdad de su oficio es bien simple: "Un trazo atado a un palo es una niña". Olvidar esa verdad ha sido algo peor que un crimen: ha sido un error. El escenógrafo emprendió una carrera contra el cine, contra la televisión, ¡contra la realidad virtual!⁴⁰

Ainsi pour Mayorga, tous les acteurs (au sens large) du monde théâtral sont complices de la « technification⁴¹ » du théâtre, qui conduit à l’irruption du langage du « shock » sur scène. Il ajoute que le théâtre, qui devrait être « l’affaire des anges », est devenu « humain, trop humain » : la « volonté de présence » du scénographe, du metteur en scène, du technicien chargé des lumières, du musicien, et des comédiens a mis en évidence le besoin des hommes, à l’époque des « télécommunications opulentes » de se faire entendre et voir à travers le langage du « shock ».

L’irruption du langage du « shock » sur la scène contemporaine a déstabilisé la place de l’image au théâtre et a trahi sa nature: si “el teatro está en el ojo”, comme l’affirme Mayorga, c’est seulement “en la forma en que lo está el sueño”, nuance-t-il aussitôt. Les images produites par le théâtre sont bien plus puissantes que celles que l’on voit dans les médias, condamnées à être “más lastradas de naturaleza que las que cualquier niño puede

³⁸ ORTEGA y GASSET, *Ideas sobre el teatro y la novela*, op.cit., 2005, p. 76.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ MAYORGA, Juan, “La humanidad y su doble”, in *Pausa*, 17-18, 1994, p. 158-162.

⁴¹ *Ibidem*.

construir con diez palabras”. Notre dramaturge fait l’éloge de la force du pouvoir imageant des mots par rapport à celle des images elles-mêmes :

Cuando a mí me dicen que una imagen vale más que mil palabras siempre pienso « vale, una imagen vale más que mil palabras, sobre todo si esa imagen es de Valle Inclán o de Baudelaire [...] De pronto uno con palabras crea una imagen como Cristo caminando sobre las aguas, entonces eso es más poderoso que cualquier imagen pictográfica que fuésemos capaces de concebir me parece.⁴²

Il fait référence aux images bibliques de Matthieu 14, où Jésus marche sur l’eau, afin de montrer que ce sont les mots qui ont créé les images les plus puissantes, celles qui sont ancrées dans l’imaginaire collectif depuis des siècles. Mayorga constate finalement que la « ruine » actuelle du théâtre s’avère être une époque privilégiée, car n’ayant pas les moyens matériels de s’engager dans la concurrence avec les images du « shock », le théâtre se décharge de tous les éléments « spectaculaires » qui étaient venus l’encombrer et l’alourdir.

Autrement dit, la mort de l’acteur réinsuffle de la vie au personnage, celle du metteur en scène rend au théâtre sa liberté et celle du scénographe “significa que, de nuevo, un trapo atado a un palo es una niña” conclut allègrement Mayorga. Avec la ruine du théâtre, tous les acteurs du monde théâtral s’effacent, et seul l’essentiel reste en scène : l’échange entre les acteurs et les spectateurs, sous le signe de l’imaginaire et de la fantasmagorie.

En la ruina del teatro no hay lugar donde dejar huellas.

[...] No contaba con la ruina del teatro, en la que cooperé activamente. La muerte del escenógrafo significa que, de nuevo, un trapo atado a un palo es una niña. [...]

Nuestro tiempo es un momento privilegiado del teatro, el momento de su ruina. La ruina de un edificio -según nos explicó Walter Benjamin- revela mejor que el edificio mismo el sentido de éste. Detengámonos ante la ruina del teatro. No merece una mirada más melancólica que el resto de las ruinas de nuestro fin de siglo. Bien al contrario, recapacitemos en que la ruina del teatro nos lo devuelve en su plenitud. La ruina del teatro sólo deja en pie unas acciones interpretadas ante un público.⁴³

Selon Walter Benjamin, la ruine d’un bâtiment révèle – met en scène – son histoire: “con la decadencia, y única y exclusivamente a través de ella, el acontecer histórico se contrae y entra en escena⁴⁴”. De même, la ruine du théâtre révèle son essence. Tel le phœnix, le théâtre renaît de ses cendres, sur lesquelles se forge une nouvelle dialectique langage/image.

1.2.2. Créer une « image dialectique » au théâtre⁴⁵

⁴² MAYORGA, Juan, in RAMÓN FERNÁNDEZ, José, “Conversación con Juan Mayorga, *Primer Acto*, n°280, p. 55.

⁴³ MAYORGA, Juan, “La humanidad y su doble”, *art.cit.*

⁴⁴ BENJAMIN, Walter, *El origen del Trauerspiel Alemán, Obras*, libro I, Vol. I, Madrid, Abada Editores, p. 398.

⁴⁵ Nous proposerons une étude plus approfondie de cette notion que l’on doit à Walter Benjamin dans notre *troisième acte* : cf. Chapitre 3 : 1.2. L’ « image dialectique » (Benjamin) : une carte actuelle du monde.

Ainsi, paradoxalement, « l'inflation du spectaculaire⁴⁶ » dénoncée par José Sanchis Sinisterra mène à un retour en force du langage, le « shock » suscitant une « nostalgie du verbe » :

A ello ha contribuido, en gran medida, la televisión, que, cada día, renuncia a ser el doble del mundo para aparecer como su mentira. Nunca le estaremos lo bastante agradecidos por haber propagado tanto y tan profundamente la nostalgia del verbo.⁴⁷

Mais le verbe au théâtre ne s'oppose ni aux images ni aux actions, bien au contraire : les mots agissent dans le cerveau du récepteur, où ils créent des images, ils sont “acción en el cerebro, imagen dialéctica⁴⁸” selon la formule de Mayorga. L'« image dialectique » est un concept développé par Walter Benjamin dans ses *Thèses sur la philosophie de l'histoire* qui permet de concevoir un langage autre, fondé sur le discontinu. L'« image dialectique » naît de l'« entre-deux », de l'espace qui se creuse entre deux temporalités (passé/présent).

Dans *Sur le concept d'histoire*, Walter Benjamin appréhende la notion d'« image dialectique » à partir d'un tableau de Klee :

Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds.⁴⁹

Selon le philosophe, l'Ange de l'histoire nous invite non pas à nous tourner vers le futur et le soi-disant progrès, mais au contraire à mettre en « constellation » les victimes du passé et celles du présent dans une « image dialectique » qui interrompt les liens de causalité ou de succession temporelle, créant une logique autre que celle de la continuité historique ou de la discursivité. Muet face à la catastrophe, l'Ange exprime paradoxalement que rien ne doit rester sans voix, même pas les morts, surtout pas les morts, et ce n'est que dans une « image dialectique » que nous pouvons faire entendre leur voix.

Dans l'ouvrage *Devant le temps*⁵⁰, Didi-Huberman commente deux citations de Walter Benjamin issues de deux textes différents : *Zentralpark*, *Fragments sur Baudelaire* et *Paralipomènes et variantes des thèses. Sur le concept d'histoire*. Il y avance que l'image réunit des modalités ontologiques contradictoires : d'une part la *présence* (la stase de ce qui demeure), d'autre part la *représentation* (le devenir de ce qui change). Entre les deux, l'image authentique est pensée comme dialectique. C'est une puissance de collision qui met en contact

⁴⁶ CASAS, Joan, “Diálogo alrededor de un pastel bajo la mirada silenciosa de Beckett”, *art.cit.* p. 36.

⁴⁷ MAYORGA, Juan, “La humanidad y su doble”, *art.cit.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ BENJAMIN, Walter, « Sur le concept d'Histoire » *Œuvres*, III, Paris, Gallimard, 2000, p. 434.

⁵⁰ DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000.

des choses et des temps, dans ce que Benjamin nomme une « constellation », ou « image fulgurante ». En effet, « l'image vraie du passé passe en un éclair. On ne peut retenir le passé que dans une image qui surgit et s'évanouit pour toujours à l'instant même où elle s'offre à la connaissance »⁵¹. Ainsi :

L'ambiguïté est l'image visible de la dialectique, la loi de la dialectique immobilisée. Cet arrêt est utopie, et l'image dialectique, par conséquent, image de rêve. C'est une telle image qu'offre la marchandise dans réalité première : comme fétiche. C'est une telle image qu'offrent les passages, à la fois maison et rue. C'est une telle image qu'offre la prostituée, à la fois vendeuse et marchandise.⁵²

C'est sous le signe de l'ambiguïté que nous comprenons donc l'« image dialectique » de Benjamin, une tension entre deux opposés, ou deux temporalités incapables d'en proposer une synthèse. Ainsi cette notion permet d'envisager le théâtre comme un espace de tension, qui s'apparente à la figure géométrique de l'ellipse, pour reprendre encore une image de Walter Benjamin commentée par Juan Mayorga, et par le philosophe Jacques Derrida⁵³. Ce qui relie les deux foyers de l'ellipse, c'est précisément la discontinuité entre eux, car *a priori* ils n'ont aucun lien. Cet « entre-deux » dessine un « espace pour la méditation » créé par le spectateur, en tissant des liens entre différents foyers de l'œuvre. L'« image dialectique » que propose l'ellipse permet à l'historien de lire « ce qui n'a encore jamais été écrit » comme écrit Benjamin, et au spectateur de voir/lire ce que l'auteur n'a pas écrit.

2. Reflux d'un certain Verbe : le théâtre comme « métaphore visible » (Ortega y Gasset)

2.1. Le langage de la scène, un langage métaphorique

Après avoir mis en avant l'importance de l'image au théâtre, le philosophe Ortega y Gasset en vient à considérer le théâtre comme une « métaphore visible⁵⁴ » : cette formule a retenu notre attention, car elle nous semble particulièrement éloquente s'agissant de l'œuvre de Juan Mayorga.

Dans la métaphore, le passage d'un sens à l'autre, du *thème* (le comparé, le sujet dont on parle), au *phore* ou comparant (l'élément mis en relation avec ce sujet) « a lieu par une opération personnelle fondée sur une impression ou une interprétation et celle-ci demande à

⁵¹ BENJAMIN, Walter, « Sur le concept d'Histoire », *op.cit.*

⁵² BENJAMIN, Walter « Baudelaire ou les rues de Paris », *Paris, Capitale du XIX siècle, Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 60.

⁵³ Nous y consacrons une partie dans notre *troisième acte* : cf. Chapitre 2 : 2.2. « Pasadizos » et « ruptures asignifiantes » : du rhizome à l'ellipse.

⁵⁴ ORTEGA y GASSET, *Ideas sobre el teatro y la novela, op.cit.*, p. 81.

être trouvée sinon revécue par le lecteur⁵⁵ ». Dit autrement, la métaphore est une relation analogique existante entre le sens habituel d'un mot et son sens métaphorique, à partir de laquelle il peut y avoir un transfert de signification. Ainsi, elle implique la participation active du récepteur.

Pour Ortega y Gasset, les deux réalités qui composent la métaphore (il prend l'exemple de la *joue* d'une jeune fille, implicitement comparée à une *rose* dans une métaphore) cessent d'être considérées en elles-mêmes, elles sont considérées à partir de la tension créatrice de sens entre l'une et l'autre. Ainsi, il remarque qu'il y a au cœur de la métaphore une "negación recíproca" de deux réalités, dont le résultat est l'« irréalité⁵⁶ ».

Or, le philosophe espagnol transpose ses réflexions sur la métaphore au domaine du théâtre : "el escenario y el actor son la universal metáfora corporeizada, y esto es el Teatro: la metáfora visible⁵⁷". En effet, des deux « réalités » qui composent la scène (acteur et personnage), l'une doit son existence à l'autre, et en même temps lorsqu'elles existent ensemble, elles se déréalisent réciproquement, dans un fonctionnement similaire à celui de la métaphore. Dans *La humanidad y su doble*, Juan Mayorga reprend et développe les propos du philosophe espagnol José Ortega y Gasset de la manière suivante: "las dos realidades que conviven en el teatro – el cuerpo y la idea – se niegan". C'est à partir de la tension entre l'idée (le personnage) et le corps (l'acteur) que se fonde la « métaphore visible » du théâtre.

Cette relation de négation/dépendance réciproque de deux réalités engendre l'irréalité propre au mécanisme de la métaphore ainsi qu'à la scène de théâtre. Le visible (le plateau) est créateur d'images non vues, relevant du visuel et de l'imaginaire: "Lo que vemos ahí, en el palco escénico, son imágenes en el sentido estricto que acabo de definir: un mundo imaginario; y todo teatro, por humilde que sea, es siempre un monte Tabor donde se cumplen transfiguraciones⁵⁸", écrit Ortega y Gasset. Le théâtre, ajoute-t-il, est un espace où

[I]o no real, lo irreal [...] tiene la fuerza, la virtud mágica de hacer desaparecer lo que es real. [...]. Diríase que la realidad se ha retirado al fondo para dejar pasar al través de sí, como al trasluz de sí, lo irreal. En el escenario hallamos, pues, cosas – las decoraciones – y personas – los actores – que tienen el don de la transparencia. Al través de ellos, como al través del cristal, trasparen otras cosas.⁵⁹

Le réel que l'on voit et entend sur scène donne à voir autre chose. Ainsi la scène et l'acteur incarnent « la métaphore universelle » d'Ortega y Gasset : ils existent *pour* être transfigurés, pour devenir autre chose que ce qu'ils sont ; ils re-présentent des lieux, des

⁵⁵ DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 2002.

⁵⁶ ORTEGA y GASSET, José, *Ideas sobre el teatro y la novela, op.cit.*, p. 81.

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 80.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 79.

époques, des réalités absentes de la scène qui pourtant y sont inscrites en négatif, en tant que virtualités, transfigurations possibles. Les corps et les décors sont ces « êtres comme » qui incarnent le « comme si » du théâtre⁶⁰ et expriment l'irréalité: "El *ser como* es la expresión de la irrealidad⁶¹".

Hay en el mundo realidades que tienen la condición de presentarnos en lugar de sí mismas otras distintas de ellas. Realidades de esa condición son las que llamamos imágenes. Un cuadro, por ejemplo es una "realidad imagen". [...] La cosa « cuadro » colgada en la pared de nuestra casa se está constantemente transformando en el río Tajo, en Lisboa y sus alturas. El cuadro es imagen porque es permanente metamorfosis – y metamorfosis es el teatro, prodigiosa transfiguración.⁶²

Le théâtre ferait ainsi partie de ces réalités qui, au même titre que les images des tableaux, se métamorphosent en un autre objet, un autre lieu qu'elles parviennent à rendre visible, sensible. C'est pourquoi il nous semble important de nous attarder encore un peu sur ce que Paul Ricœur nomme le « moment *sensible* de la métaphore⁶³ ».

Chez Aristote, écrit-il pour commencer, ce moment « est désigné par le caractère de la vivacité de la métaphore, par son pouvoir de mettre sous les yeux ». Après avoir abordé plusieurs approches de cette question, en passant par Paul Henle qui évoque le caractère iconique de la métaphore, par Le Guern en littérature française qui a apporté la notion « d'image associée », Paul Ricœur finit par développer la théorie de Marcus B.Hester. Pour lui, celle-ci prend appui sur des analyses familières à la critique littéraire anglo-saxonne, qui exaltent l'aspect sensible, sensoriel, sensuel même du langage poétique.

Pour Marcus B. Hester le langage poétique présente une certaine « fusion » entre le sens et les sens :

[II] tend à produire un objet clos sur soi, à la différence du langage ordinaire de caractère foncièrement référentiel ; dans le langage poétique, le signe est looked at et non looked through ; autrement dit, le langage, au lieu d'être traversé vers la réalité, devient lui-même « matériau » (stuff), comme le marbre pour le sculpteur.⁶⁴

Cette définition du langage poétique fait écho à la caractérisation du « poétique » par Jakobson. En ce qui concerne la réception de ce langage, Ortega et Gasset évoque dans *La deshumanización del arte* deux types de « focalisation oculaire » possibles. Si l'on regarde à travers une fenêtre, on peut soit observer directement le jardin, ou s'arrêter sur le cristal de la fenêtre. Le deuxième type de regard perçoit la fenêtre qui rend possible la vision du jardin

⁶⁰ « Tout ce qui se passe sur scène [...] est frappé d'irréalité », UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, op.cit., p. 35.

⁶¹ ORTEGA y GASSET, *Ideas sobre el teatro y la novela*, op.cit., p. 82.

⁶² *Ibid.*, p. 81.

⁶³ RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 263.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 265.

comme matériau observable en soi : il s'agit bien d'une différence de focalisation, qui rendra la réalité (le jardin) floue, et mettra au premier plan le cristal transparent, le langage.

À ce propos, Paul Ricœur cite encore Hester dans *La métaphore vive* :

L'acte de lire atteste que le trait essentiel du langage poétique n'est pas la fusion du sens avec le son, mais la fusion du sens avec un flot d'images évoquées ou excitées. [...] le langage poétique est ce jeu de langage, pour parler comme Wittgenstein, dans lequel le propos des mots est d'évoquer, d'exciter des images⁶⁵.

Le sens lui-même (pas seulement dans son rapport avec le son) est iconique par ce pouvoir de se développer en images. Or, l'image est à la fois suspension de la réalité et ouverture (au sens) :

D'une part l'image est, par excellence, l'œuvre de la neutralisation de la réalité naturelle; d'autre part, le déploiement de l'image est quelque chose qui « arrive » (occurs) et vers quoi le sens s'ouvre indéfiniment, donnant à l'interprétation un champ illimité [...] en poésie, l'ouverture au texte est l'ouverture à l'imaginaire que le sens libère.⁶⁶

Cette iconicité du sens implique que les images évoquées ou excitées ne sont pas des images « libres », ajoute Ricœur, mais des images « liées » (“tied”), c'est-à-dire « associées à la diction poétique », comme le remarque Hester⁶⁷. L'iconicité, « à la différence de la simple association, implique un contrôle de l'image par le sens » : « c'est un imaginaire impliqué dans le langage lui-même ; il fait partie du jeu de langage lui-même », ajoute Ricœur.

Ainsi, pour Ricœur, la notion de « voir comme », que Marc Hester emprunte à Wittgenstein, constitue un apport décisif à la théorie iconique de la métaphore.

Le « voir comme » est un facteur révélé par l'acte de lire, dans la mesure où celui-ci est « le mode sous lequel l'imaginaire est réalisé »⁶⁸ [...] Le « voir comme » est donc à demi pensée et à demi expérience. [...] Hester propose d'éclairer l'un par l'autre le « voir comme » et la fonction imageante du langage en poésie ; le « voir comme » de Wittgenstein se prête à cette transposition par son côté imaginaire ; inversement la pensée en poésie est, selon l'expression d'Aldrich⁶⁹, « a picture thinking ». [...] Le « voir comme » est la face sensible du langage poétique ; mi-pensée, mi-expérience, le « voir comme » est la relation intuitive qui fait tenir ensemble le sens et l'image.⁷⁰

À mi-chemin entre la pensée et l'expérience, le « voir comme » constitue un lien fondamental entre le non-verbal et le verbal, et active la fonction imageante du langage. Paul Ricœur en conclut qu'une phénoménologie de l'imagination, comme celle de Bachelard pourrait prendre le relais de la théorie sémantique qu'il a développée et « en répercuter l'élan

⁶⁵ HESTER, Marcus B., *The Meaning of Poetic Metaphor*, La Haye, Mouton, 1967, p. 131, cit. in RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, op.cit., p. 266.

⁶⁶ RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, op.cit., p. 266.

⁶⁷ HESTER, Marcus B., *The Meaning of Poetic Metaphor*, cit. in RICOEUR, Paul, *Ibid.*, p. 118-119.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 268-269

⁶⁹ ALDRICH, Virgil C., « Image-Mongering and Image-Management », in *Philosophy and Phenomenological Research*, XXIII (septembre 1962), « Pictorial Meaning, Picture-Thinking and Wittgenstein's Theory of aspects », *Mind*, n°67, janvier 1958, p. 75-76, cit. in RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, op.cit., p. 269.

⁷⁰ RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, op.cit., p. 269.

dans des zones où le non-verbal l'emporte sur le verbal⁷¹ ». Pour Bachelard en effet l'image « n'est pas un résidu de l'impression, mais une aurore de parole » ; « l'image poétique nous met à l'origine de l'être parlant⁷² ».

Ainsi, le « voir comme » est à l'origine du langage poétique, mais aussi du langage imageant théâtral. En effet, si le théâtre est l'espace du « comme si », où les existences et réalités mises en scène sont des « être comme⁷³ », le langage qui y est mis en œuvre ne peut être que celui du « voir comme ». Les acteurs, les décors, le langage verbal et scénique représentent une (ir)réalité autre que celle qu'ils sont (ils « sont comme ») et permettent de « voir comme ». À partir des mots et des silences, des corps et des ombres en scène, on peut voir autre chose que ce qui est sur scène *comme si* cela y était, mais de manière bien plus puissante, puisque c'est notre imaginaire qui le crée.

En effet, la métaphore est une manière de re-décrire la réalité en passant par l'imaginaire, en la « déformant », en quelque sorte, comme dirait Bachelard :

On veut toujours que l'imagination soit la faculté de former des images. Or elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images. S'il n'y a pas changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas imagination, il n'y a pas d'action imaginante. Si une image présente ne fait pas penser à une image absente, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y a pas imagination. Il y a perception, souvenir d'une perception, mémoire familière, habitude des couleurs et des formes. Le vocable fondamental qui correspond à l'imagination, ce n'est pas image, c'est imaginaire.⁷⁴

Il ajoute que « grâce à l'imaginaire, l'imagination est essentiellement *ouverte, évasive*⁷⁵ ». Les images freinent et enferment l'imagination : « une image achevée et stable *coupe les ailes* à l'imagination », c'est pourquoi le philosophe prône une « imagination sans images », « rêveuse », « évasive ».

Le théâtre étant le refuge et l'aiguillon de l'imaginaire, le plateau est un « espace vide » (Peter Brook) à remplir d'imaginaire. D'où le goût prononcé de notre dramaturge pour des pièces avec une mise en scène le plus dénudée possible : “*Hamelin* es una obra sin iluminación, sin escenografía, sin vestuario. Una obra en que la iluminación, el vestuario, los pone el espectador” (p. 9).

2.2. Voir au-delà des mots : du visible au visuel

⁷¹ RICOEUR, Paul, *Ibid.*, p. 264.

⁷² BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 7.

⁷³ ORTEGA y GASSET, *Ideas sobre el teatro y la novela*, *op.cit.*, p. 82.

⁷⁴ BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, p. 5-6.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 7-8.

Le théâtre est le lieu d'une nouvelle dialectique entre langage et image qui se forge entre les mots, dans l'imaginaire du spectateur/lecteur, comme l'affirme d'emblée Mayorga dans le prologue de *Hamelin* : "El origen del teatro, y su mayor fuerza, está en la imaginación del espectador" (p.9).

Si notre dramaturge réhabilite le langage et le silence face au bruit et aux images du « shock », c'est précisément dans le but de stimuler cet imaginaire, de créer du « visuel », pour reprendre la terminologie de Didi-Huberman :

[Il] est à distinguer du visible (en tant qu'élément de représentation, au sens classique du mot) comme de l'invisible (en tant qu'élément d'abstraction). [...] Il appartient bien au monde de la représentation. Mais il l'intensifie hors de ses limites, il déploie autre chose, il atteint son spectateur par d'autres voies. [...] Il n'est pas un signe articulé, il n'est pas lisible comme tel. Il se donne, simplement: pur « phénomène-indice ».⁷⁶

Comment le visuel se donne-t-il comme « phénomène-indice » chez Juan Mayorga ? Nous allons nous intéresser à cette question à partir de deux pièces courtes issues de *Teatro para minutos* : *La Mano izquierda* et *Amarillo*. Dans ces deux œuvres, le thème de la vision (du voyant et de l'aveugle) est au centre des échanges entre les personnages.

2.2.1. La mano izquierda, la main invisible

La mano izquierda a été publiée pour la première fois dans l'ouvrage collectif *Ecos y silencios* paru en 2001. Ce recueil est le fruit d'un projet théâtral rassemblant douze pièces courtes, écrites à l'occasion d'un atelier d'écriture dramatique dirigé par José Sanchis Sinisterra, dont le propos était d'écrire une pièce à partir d'une photographie de la série *Exodes* de Sebastião Salgado. Cependant, comme l'annonce d'emblée José Sanchis Sinisterra dans le prologue du recueil, les images – publiées dans *Ecos y silencios* avant chaque œuvre – ne sont pas là pour illustrer le texte. Images et textes ne sont pas complémentaires l'un de l'autre, mais en interaction permanente. Le dramaturge définit leur rapport comme un "diálogo interartístico"⁷⁷.

Dans *La mano izquierda*, le jeune décrit la photographie en question à l'aveugle :

CHICO.- Un niño se frota un ojo. [...] Al fondo hay un tren, parado o en marcha [...] El niño es rubio [...] No se le ve la mano izquierda.

PAUSA

CIEGO.- ¿Eso es todo?

⁷⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990, p. 26-27

⁷⁷ SANCHIS SINISTERRA, José, "Prólogo", *Ecos y silencios*, Ciudad Real, Ñaque, 2001, p. 13.

CHICO.- Es todo.

PAUSA⁷⁸

L'aveugle ne voit pas l'image comme *signe articulé*, pour reprendre les termes de Didi-Huberman, car il ne perçoit pas le *visible*. Cependant, la photo n'est pas strictement invisible à ses yeux : il la voit à partir des descriptions du jeune. En effet, entre visible et invisible, il y a autre chose, qui « appartient bien au monde de la représentation », mais qui « l'intensifie hors de ses limites » : c'est la définition du *visuel* de Didi-Huberman, à relier à la notion de *scénographie verbale*, qui se trouve au cœur de l'écriture dramatique de Mayorga⁷⁹.

Ainsi, si nous reprenons la terminologie de Didi-Huberman, nous constatons que pour l'aveugle, la photo n'est pas « lisible comme telle », elle n'est donc pas *signe articulé*, mais *phénomène-indice* : il voit dans la photo ce qui n'est pas lisible directement en elle, ce qu'elle ne montre pas. C'est d'ailleurs pour cela que la description du jeune ne lui suffit pas (“¿Eso es todo?”, lui demande-t-il).

Une partie de l'image qui reste invisible, même aux yeux des voyants : il s'agit de la main gauche du petit garçon, qui incarne en quelque sorte le passage du *visible* au *visuel*. Ainsi, l'aveugle se met à imaginer l'histoire du petit garçon qui se trouve sur la photo, les raisons qui l'ont amené à se trouver à ce moment-là au milieu d'un champ, devant ce train dont on ne sait pas s'il est immobile ou s'il ne fait que passer. Voici l'une de ses propositions : le petit garçon serait un messager qui se serait endormi dans le train, et qui, se réveillant tout seul au matin, aurait tiré sur la sonnette d'alarme et en serait descendu, se retrouvant au milieu du champ, l'air un peu perdu, un « message » à la main.

CIEGO.- [...] Por la ventana ha visto un campo abierto para la siembra. Entonces, ha tirado del freno de emergencia. Tiene miedo porque es la primera vez que lleva un mensaje. Y porque no sabe dónde está.

PAUSA.

[...]

CHICO.- ¿Por qué esconde la mano izquierda? ¿Lleva ahí el mensaje?

CIEGO.- Él es el mensaje.⁸⁰

À présent, la situation est inversée : c'est le jeune qui pose des questions sur la photo à l'aveugle, qui remplit les silences de l'image. Le dialogue aveugle/jeune met en scène la construction du *visuel* à partir des *phénomènes-indices* donnés. Aucune réponse définitive

⁷⁸ MAYORGA, Juan, *La Mano Izquierda*, in *Ecos y silencios*, op.cit., p. 83.

⁷⁹ Cf. Plus bas : 2.3. Voir avec les mots : vers une scénographie verbale.

⁸⁰ MAYORGA, Juan, *La Mano Izquierda*, in *Ecos y silencios*, op.cit., p. 87.

n'est apportée ; les paroles de l'aveugle décrivent les *possibles* qui se trouvent derrière le visible. Ainsi le discours de l'aveugle incarne la brèche toujours présente entre l'image et les mots, leur interaction permanente, et le passage du *visible* au *visuel*. Si l'enfant décrit la photo, c'est l'aveugle qui voit *à travers* elle, et crée dans la parole une image autre, qui ne peut être montrée, tout comme la main gauche du petit garçon, qui n'est pas « lisible comme telle ». Merleau-Ponty écrit dans *Le Visible et l'invisible* : « voir, c'est toujours voir plus qu'on ne voit [...] c'est la visibilité même qui comporte une non-visibilité. Dans la mesure même où je vois, je ne sais pas *ce que* je vois⁸¹ ». Le jeune qui décrit la photo voit, mais il ne « sait pas *ce qu'il* voit », il a besoin de la vision de l'aveugle pour percevoir la *non-visibilité* créatrice de *visuel* que comporte la photo.

De même la dernière phrase de *La mala imagen*, évoquée plus haut (“El hombre del saco llama a Edi con su extraño canto. ¿Sólo él puede oírlo? Flash”, p. 31) questionnait la frontière entre les images vues et les images visibles, entre le réel et l'imaginaire. Cette phrase, qui constitue à elle seule la dernière scène de la pièce, juxtapose les scènes paires (modèle/photographe) et les scènes impaires (Lola/Edi) : en effet, “el hombre del saco”, c'est le modèle de la photographe, à qui cette dernière a demandé de chanter, mais c'est aussi l'homme qu'Edi a vu et imaginé dans « son » parc, qu'il a pris en photo (le fameux “hombre del saco” de l'imaginaire de tous les enfants). Cette didascalie interrogative finale fait aussi écho à la scène 11, quand Lola affirme à propos de la chanson écrite par Edi : “Sólo sonó en tu cabeza, Edi. No se puede cantar” (p. 31). Elle demeure bien sûr sans réponse, et le rideau tombe sur le « flash » final de la photographe, qui fige définitivement le modèle dans une photo « parfaite », une « image-shock ». Mais ce « flash » final est peut-être adressé au spectateur/lecteur, tout comme la question des didascalies : dans quelle mesure pouvons-nous aussi voir et entendre l'“hombre del saco” et entendre sa chanson ?

2.2.2. Amarillo, la couleur invisible

Amarillo met en scène la manière dont un mot peut créer un monde, un monde de couleurs – comme le laisse supposer le titre –, mais aussi de sensations et d'expériences. La trame est la suivante : l'aveugle montre à l'enfant des objets, et lui demande quelle en est la couleur. En d'autres termes, il lui demande de traduire le *visible* en mots, c'est-à-dire de le transformer en *visuel*. On saisit rapidement l'importance de l'enjeu pour l'aveugle, de cet échange de questions/réponses qui dépasse un simple jeu d'identification de couleurs. En effet

⁸¹ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 300.

les objets qu'il montre à l'enfant se trouvent dans la maison désormais vide où l'aveugle a vécu avec sa mère, et qu'il a quittée dans des circonstances que nous ignorons, pour y retourner à présent, sa mère étant morte.

Ainsi donc, les objets que l'aveugle montre à l'enfant sont successivement « bleu, vert, jaune ». Tout à coup, l'énumération s'arrête, le silence se fait entendre. « Jaune » : ce mot, anodin en apparence, est reçu par l'aveugle comme une trahison, et réveille chez lui désarroi, incompréhension et solitude. L'aveugle sollicite l'enfant de plus en plus violemment, pour le faire changer d'avis, mais celui-ci demeure inéluctablement le même : « jaune ». Alors l'aveugle, désespéré, demande: “¿Quiéres hacerme creer [...] que si yo hubiese vuelto a tiempo, me habría abierto la puerta una desconocida, una extraña vieja vestida de amarillo?” (p. 50). Là, l'enfant change de verdict : « rouge », et le rideau se ferme sur ce coup de théâtre. La couleur jaune est condamnée à rester invisible, elle relève de l'impossible, de l'inacceptable, au point qu'elle est innommable.

Cette pièce met en scène la possibilité que la vision de l'aveugle nie et remette en question celle du voyant, et du même coup celle du spectateur, dont nous pouvons rappeler ici que l'étymologie - du latin *spectator*, « observateur » - renvoie à la vision. Ainsi *Amarillo* met en évidence l'arbitraire du lien entre les mots et les choses : la couleur des objets semble être une question d'opinion, dont on peut changer d'une minute à l'autre.

De surcroît, le regard de l'aveugle niant celui du voyant (que ce soit l'enfant ou le spectateur/lecteur) nous amène à concevoir un autre type de lien entre le langage et les objets. L'aveugle dans *Amarillo* ouvre à la possibilité d'un autre langage, qui n'est ni le langage arbitraire et supposément neutre ou objectif dans lequel nous évoluons habituellement, mais un langage *nécessaire*, lié à l'expérience vitale de l'individu. C'est pourquoi le dernier mot de la pièce, « rouge », résonne sur scène comme si, pénétré d'un pouvoir divin, l'enfant était en train de créer un objet dans le monde. En quelque sorte au théâtre, si l'enfant dit que l'objet est rouge, ce dernier devient rouge. Cette oeuvre ouvre à la quête d'un langage pur, originel, empreint de mysticisme, et intimement lié à l'expérience vitale de l'individu. Il en est de même dans les deux autres textes de Mayorga mettant en scène la figure de l'aveugle-voyant : *Una carta de Saravejo* et *La mano izquierda*.

Cette vision du langage comme créateur fait immédiatement écho à celle du philosophe allemand Walter Benjamin, à propos de laquelle Juan Mayorga propose l'analyse suivante :

La teología le sirve para presentar una ausencia: la de un lenguaje en que la relación de la palabra con la cosa no es de mero signo. En el Génesis encuentra Benjamin la forma de un lenguaje que, sin identificar místicamente la palabra

con la cosa, conoce ésta en su entidad espiritual. Se trata del lenguaje nombrador, que no es medio instrumental – puesto que el nombre es inmediato a la cosa y nada comunica –, sino 'medium' del que toda la naturaleza participa. El Génesis atribuye a las cosas un lenguaje propio -aquél en que Dios las hizo- indistinto del lenguaje en que el hombre las conoce - pues, asignando nombre a las cosas, el hombre no hace sino continuar la creación divina.⁸²

En ce sens *Amarillo* est une sorte de *mise en abyme* du langage nominatif évoqué par Benjamin, ainsi que du langage originaire pur dont rêve Walter Benjamin. Dans *Amarillo* les objets ne se voient pas directement, ils deviennent visibles à travers les mots, et à travers l'effet des mots sur les auditeurs. Ainsi les mots acquièrent une épaisseur, une corporalité, et ont une capacité créative – ils sont créateurs de *visuel*. Les mots et les silences propagent leur écho dans le texte et sur la scène de manière incantatoire, magique : ils font de l'aveugle un voyant, et proposent aux lecteurs/spectateurs une autre vision du monde, ouvrant sur un hors-scène créé par la *scène*⁸³ avec la complicité du spectateur/lecteur.

2.3. Voir avec les mots : vers une scénographie verbale

Juan Mayorga annonce dès le prologue de *Hamelin* qu'il a eu très vite conscience du fait que représenter *Hamelin* au théâtre constituait un vrai défi pour le genre théâtral : "Yo me propuse contar el cuento de una de esas ciudades. Sin embargo, al pensar por primera vez en él, en sus diversos espacios, en sus muchos personajes, vacilé: "Eso es cine", me dije. "Eso no puede ser teatro"" (p. 7).

Les parenthèses métathéâtrales du narrateur épique touchent elles aussi au problème de la représentation au théâtre. Elles exposent par exemple la difficulté de trouver un acteur approprié pour incarner un rôle d'enfant au théâtre :

En teatro, el niño es un problema. Los niños casi nunca saben actuar. Y si actúan bien, el público atiende a eso, a lo bien que actúa el niño. En esta obra titulada "Hamelin" el papel de Josemari es representado por un adulto. Un actor adulto que no intenta hacer de niño. (p. 30)

Il ne s'agit donc pas d'après le narrateur épique de mettre en scène un acteur qui va « faire semblant » d'être un enfant, mais de parvenir à recréer sur scène le point de vue de l'enfant sur le monde, sur la réalité qui l'entoure. En effet, le travail de l'acteur sera moins dans l'extériorité, dans le fait de vouloir renvoyer une image d'enfant, que dans la volonté d'avoir le regard sur le monde de l'enfant, de retrouver sa sensibilité.

Par ailleurs, le narrateur épique introduit des commentaires sur la manière dont le temps s'écoule au théâtre (p. 37), et sur l'espace représenté sur le plateau (p. 59). Ces

⁸² Mayorga, Juan: *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, Barcelona, Anthropos, 2003, p. 27.

⁸³ Nous consacrons le premier chapitre de notre *troisième acte* à la notion de « scène invisible », issue de la « critique des dispositifs ».

réflexions constituent de véritables garde-fous contre l'illusion référentielle : le narrateur épique nous rappelle que nous sommes en train de lire ou de voir une pièce de théâtre. Mais surtout, elles mettent le doigt sur le fait que la mise en scène au théâtre a davantage lieu dans l'imaginaire du spectateur que sur scène.

C'est pourquoi la « scénographie verbale », fondée sur la capacité imageante du langage que nous avons précédemment évoquée à propos de la métaphore, est une notion clé de l'écriture dramatique de Juan Mayorga :

Quando decidí escribir *Hamelin*, estaba muy interesado – y sigo estándolo – por lo que se ha llamado “escenografía verbal”, que es fundamental en el teatro del siglo de oro y en el teatro isabelino. Hice una versión del *Mostrador de los jardines* de Calderón en la que de pronto se ve entrar en escena a dos personajes, que son náufragos, y entonces uno le cuenta a otro lo que ve, y lo que ve es extraordinario. Entonces ninguna suma de efectos especiales sería capaz de construir unas imágenes tan extraordinarias como las que las palabras pueden provocar, despertar en el espectador.⁸⁴

Dans la « scénographie verbale », les mots font exister l'espace et le temps : ils « font scène ». Pierre Quillard abonde en ce sens lorsqu'il affirme en 1981 dans « De l'inutilité absolue de la mise en scène » : « la parole crée le décor, comme le reste⁸⁵ ». À ce titre, le personnage du narrateur épique, aux contours ambigus⁸⁶, est particulièrement intéressant. Il n'est ni simple conteur ni narrateur omniscient, il commente l'histoire qui est en train de se dérouler comme s'il en était le spectateur (son regard est extérieur) ou l'auteur (puisqu'il incarne le texte didascalique), tout en étant un personnage de la fiction. Le personnage du narrateur épique est étroitement lié à la notion de « scénographie verbale » :

En este sentido, yo tenía ganas de trabajar con lo que podríamos llamar “escenografía verbal”, o sea, hacer que un personaje, a través de una convención, fuese él el que describiese, por ejemplo, su cuarto de niños, o lo que fuera. Digamos que ese es el origen del Acotador, la posibilidad de trabajar con eso, que era muy adecuado a un material en que había muchos personajes, muchas situaciones, muchas escenas. Lo que ocurre es que, junto a la escenografía verbal, fue apareciendo poco a poco la reflexión sobre esa obra en particular, sobre el teatro en general, etc. Pero el punto de partida fue lo que podríamos llamar la “escenografía verbal”, o sea, la construcción de espacios y tiempos a través de la palabra.⁸⁷

En effet si ce personnage « incarne » les didascalies, il n'est pas pour autant envisagé comme un demiurge créateur dont le discours serait performatif. Comme le dit Mayorga dans le passage de l'entretien cité plus haut, le narrateur épique permet d'introduire une scénographie *verbale*, qui passe par les mots, et qui n'est pas nécessairement « traduite » par du visible sur scène. Ainsi, dans *Hamelin* le narrateur épique renverse le statut habituel du texte didascalique : suivant la définition d'Anne Ubersfeld, ce texte n'apparaît sur scène qu'à

⁸⁴ Entretien avec Juan MAYORGA : Annexe 2.

⁸⁵ QUILLARD, Pierre, *Revue d'art dramatique*, « De l'inutilité absolue de la mise en scène », 1981, tome XXII, p. 181.

⁸⁶ Que nous avons esquissés plus haut, dans le premier chapitre : 2.3.3. « Avant d'agir, il faut d'abord délibérer » : du chœur antique à l'« Acotador » de *Hamelin*, en passant par le narrateur épique brechtien.

⁸⁷ Entretien avec Juan MAYORGA : Annexe 2.

travers « l'usage qui en est fait dans la représentation (où [il] ne figure [...] pas en tant que paroles)⁸⁸ ». En effet, habituellement, il n'est pas énoncé sur scène, mais *réalisé* (dans la pragmatique de la représentation) et *rendu visible*, tandis que dans *Hamelin* il est énoncé et incarné par un personnage à part entière. Par cet artifice, ce texte censé être voué à disparaître dans la représentation se retrouve en scène au même titre que le texte dialogué des personnages.

La « construction d'espaces et de temps à travers la parole », évoquée par Mayorga dans l'entretien que nous venons de citer, a alors lieu sur scène, dans le discours des personnages, dans une belle mise en abyme de l'écriture théâtrale.

⁸⁸ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, op.cit., p. 17.

CHAPITRE 3. La dramaturgie de Juan Mayorga ou le Verbe en action : d’Austin à Butler.

BULGÁKOVA.- Tú eres el escritor. Tú conoces el efecto de las palabras sobre la gente¹.

Juan MAYORGA

1. La scène mayorguienne, un « laboratoire d’observation » du langage

1.1. « Une œuvre sur le langage » : le métalangage chez Mayorga

Le théâtre occidental attribue au langage un rôle essentiel : les personnages *sont* et *agissent* à partir des mots. Or, chez Mayorga, le langage n’est pas seulement un *moyen* d’exister pour les personnages de théâtre (êtres de parole), il devient *sujet* d’expérimentation : la scène devient le lieu de l’observation « en situation » du langage et de son action. Nous avons remarqué maintes fois l’importance du « métalangage » dans la dramaturgie de Mayorga, où aussi bien les didascalies que les personnages parlent du langage – et le font parler –, de son pouvoir, de ses effets, et de ses limites. Nous allons maintenant nous intéresser à la manière dont l’œuvre de Juan Mayorga « exhibe le fonctionnement du langage », pour reprendre une expression d’Anne Ubersfeld, et en fait un personnage principal de son œuvre, en particulier dans *Hamelin* et *Cartas de amor a Stalin*.

Le narrateur épique annonce d’emblée que le langage est le sujet principal de *Hamelin* : “Esto es una obra sobre el lenguaje. Sobre cómo se forma y cómo enferma el lenguaje” (p. 57). Le langage est toujours celui d’un locuteur « en situation », écrit Anne Ubersfeld, s’inscrivant dans la tradition de Benveniste : aucun énoncé ne saurait avoir de sens hors de son énonciation. « Or le théâtre est justement l’œuvre artistique qui montre le langage en situation : situation imaginaire, certes, mais visible et concrètement perceptible² ». Ainsi, pour Ubersfeld, « si quelque chose est réel sur scène, c’est bien la parole humaine et ses fonctions, même si ses conditions de production sont simulées³ ». Selon Anne Ubersfeld, « la

¹ MAYORGA, Juan, *Cartas de amor a Stalin*, op.cit., p. 16.

² UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, op.cit., p. 93.

³ *Ibid.*, p. 101.

parole (et pas seulement la langue) est soumise à des lois, à *des règles du jeu* ; règles que le discours théâtral non seulement utilise (il ne saurait s'en dispenser) mais exhibe, si j'ose dire *in vitro* : décollées de leur efficacité dans la vie, elles deviennent visibles⁴ ».

Dans *Cartas de amor a Stalin*, Boulgakov se lance dans une recherche éffrénée du « bon » mot, du mot « juste », et en cela il est un double de notre dramaturge. Dans quelle mesure cette pièce de Juan Mayorga n'est-elle pas une mise en abyme du théâtre comme « mime des conditions de la parole humaine⁵ » et des actions qui en résultent ?

1.2. Mise en scène de la théorie des actes de langage dans *Cartas de amor a Stalin* : « quand dire, c'est faire » (Austin)

Selon la théorie des actes de langage d'Austin développée dans *How to do Things with words*. Or, l'action du langage est d'autant plus visible sur la scène de théâtre : Patrice Pavis remarque que « le discours théâtral [...] se distingue du discours littéraire ou « quotidien » par sa force performative, son pouvoir d'accomplir symboliquement une action. Par une convention implicite, au théâtre, “dire, c'est faire⁶” », affirme-t-il en glosant le titre français de l'ouvrage d'Austin⁷.

En ce sens, le langage au théâtre 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 : « Dire quelque chose, c'est, dans la pleine acception de « dire », faire quelque chose. À savoir la production : de sons, de mots entrant dans une construction, et douée d'une signification⁸ », affirme-t-il d'emblée dans la « Huitième conférence » de *Quand dire, c'est faire*.

Il distingue trois aspects de l'acte consistant à faire quelque chose par la parole. Tout d'abord, l'acte locutoire, c'est-à-dire la production d'un énoncé selon un certain nombre de règles linguistiques : une combinaison d'éléments phoniques, grammaticaux et sémantiques dans un énoncé créateur de sens. « J'appelle (je baptise) l'acte de “dire quelque chose” dans ce plein sens du terme : exécution d'un acte locutoire⁹ ». Ce dernier comprend à son tour trois actes : phonétique (simple production de sons), phatique (production de vocables ou de mots,

⁴ *Ibid.*, p. 89-90.

⁵ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, 1996, p. 101.

⁶ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre : termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Éditions Sociales, 1987.

⁷ AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

⁸ *Ibid.*, p. 109.

⁹ *Ibidem*.

de sons appartenant à un vocabulaire et se conformant à une grammaire) et rhétique (les employer dans un sens – ce terme désigne chez Austin le « contenu » de ce qui est dit, les paroles elles-mêmes – et avec une référence – ce dont on parle, ce à quoi on renvoie).

« Dans l’acte locutoire, nous utilisons le discours¹⁰ », poursuit Austin, avant de s’interroger sur la manière de l’utiliser, car il y a différentes fonctions du discours et façons de l’employer. Or « la différence est considérable entre le conseil, la simple suggestion, et l’ordre effectif ; entre la promesse au sens strict et l’intention vague¹¹ ». Il s’agit de l’acte illocutoire, lié donc à l’intention de l’énonciateur en ce qui concerne le type d’information contenue dans l’énoncé. Anne Ubersfeld en conclut que cet acte « construit un certain contrat entre moi et un autre¹² », dans la mesure où il modifie et détermine la relation entre les parlants.

Produire un acte locutoire et donc illocutoire c’est en produire encore un troisième, continue Austin, c’est-à-dire des effets sur les co-énonciateurs et/ou récepteurs : peur, espoir, satisfaction, dégoût, etc.

Dire quelque chose provoquera souvent – le plus souvent – certains effets sur les sentiments, les pensées, les actes de l’auditoire, ou de celui qui parle, ou d’autres personnes encore. Et l’on peut parler dans le dessein, l’intention, ou le propos de susciter des effets. [...] Nous appellerons cela un acte *perlocutoire*, ou une *perlocution*.¹³

Ces effets ne se confondent pas forcément avec le « faire » de l’acte locutoire ou illocutoire. Le but d’Austin est d’étudier avant tout l’acte d’illocution, car il croit y reconnaître l’ « acte » ou le « faire » essentiel de la parole.

Venons-en à présent à la mise en scène des mots dans *Cartas de amor a Stalin*. Commençons par un rapide résumé de l’œuvre : l’écrivain et dramaturge russe Boulgakov est épris d’un désir de réécriture insatiable motivé par le souhait de trouver enfin la formulation idéale de la lettre, les *paroles justes*, celles qui parviendront à convaincre Staline de lever la lourde censure qu’il fait peser sur son œuvre. Ces « lettres d’amour à Staline » sans cesse recommencées s’entassent vainement sur son bureau, et ne sont sans doute jamais lues par leur destinataire, jusqu’à ce que ce dernier fasse irruption sur scène, donnant lieu à un huis-clos assez particulier.

Dans la scène que nous proposons d’étudier, Boulgakova décide par amour d’aider son mari à écrire la lettre: elle lui propose un contrat énonciatif fictif qui consiste en établir un dialogue entre eux deux faisant *comme si* elle était Staline. Il s’agit d’observer “el efecto de las palabras sobre la gente” (p. 16) et d’anticiper les réactions du dictateur. Par conséquent, le

¹⁰ *Ibid.*, p. 112.

¹¹ *Ibid.*, p. 112-113.

¹² UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III*, *op.cit.*, p. 92.

¹³ AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire c’est faire*, *op.cit.*, p. 114.

couple met en œuvre ni plus ni moins que la théorie des actes de langage de John L. Austin. Pris au dépourvu, Boulgakov refuse en un premier temps le contrat proposé par sa femme : “¿Ponerte tú en su lugar? [...] ¿Ponerte en la piel de se hombre al que odio? Al que odias” (p. 16). Cependant, rapidement le désir de parler à Staline l’emporte : “Está bien, juguemos un rato. Supongamos que eres Stalin” (p. 17).

Ce contrat passé entre Boulgakov et sa femme délimite le cadre d’un dialogue qui relève du jeu et de l’irréel : les termes « juguemos », « supongamos », « imitar », « imaginar », « ponerme en su lugar » rappellent qu’il s’agit d’une situation fictionnelle. Les deux personnages construisent donc leur propre cadre scénique dans celui de la fiction-cadre, ouvrant vers une scène de théâtre dans le théâtre.

Quelques éléments théoriques nous permettront de concevoir la complexité énonciative de la scène de *Cartas de Amor a Stalin* évoquée ci-dessus. À l’origine de l’échange entre les multiples voix locutrices au théâtre, et de leur réception, il y a ce qu’Anne Ubersfeld appelle un *pacte théâtral*. Le discours du « je » qui écrit le texte dramatique éclate en plusieurs voix : celles des personnages, incarnés par des locuteurs concrets, les acteurs¹⁴ ; ainsi trois voix énonciatrices se croisent : l’énonciateur-écrivain (qu’Ubersfeld nomme l’« énonciateur premier »), les énonciateurs-personnages (« énonciateurs seconds »), et les locuteurs concrets (les acteurs).

L’un des intérêts majeurs de *Cartas de amor a Stalin* réside dans la mise en scène du comment et pourquoi Boulgakova et son mari prêtent leur voix et leur corps au discours stalinien. D’où la complexité du pacte théâtral : d’une part, l’énonciateur-personnage Boulgakova assume le rôle de l’actrice : pour aider son mari, elle devient une locutrice concrète qui donne voix et corps à un autre énonciateur-personnage, Staline. Par la même occasion, elle devient énonciateur-écrivain, car elle anticipe les réponses du destinataire de la lettre et donc conçoit le discours du personnage-Staline.

Boulgakov lui aussi imagine les répliques de Staline, ainsi il dédouble son propre discours, établissant à la fois les questions et les réponses, à tel point qu’il finit par faire apparaître sur scène un Staline en chair et en os, pourtant le fruit de son imagination. Ce personnage fantasmagorique qui hante Boulgakov devient un locuteur concret.

D’une part ces scènes de « théâtre dans le théâtre » révèlent la complexité énonciative spécifique au théâtre, et d’autre part, elles soulèvent des questions liées à la réalité des mots prononcés sur scène : dans quelle mesure ceux-ci peuvent-ils « dire quelque chose » du langage dans la réalité ? Selon Frege, puisque les mots de théâtre relèvent du domaine de la

¹⁴ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III, op.cit.*, p. 53.

fiction, restreint spatial et temporellement, ils ne sont que jeu ou représentation : « De même qu'au théâtre le tonnerre et les combats ne sont qu'apparences, une assertion de théâtre n'est qu'une assertion apparente. Ce n'est que jeu ou représentation. L'acteur jouant son rôle n'assure pas, il ne ment pas non plus¹⁵ ». Il ne s'agit pas tant de poser la question du rapport du langage à la vérité, que de s'interroger sur la capacité du langage à « faire » monde, à « faire scène ». Le langage crée un monde, une vérité qui apparaît sur scène, parallèlement aux référents de la réalité que le langage désigne.

En effet le texte de théâtre est inscrit dans un cadre spécifique, propre à la fiction : le texte didascalique témoigne de l'irréalité de l'espace scénique (il délimite un espace/temps spécifique à la fiction) ; quant au dialogue, il est déconnecté de la réalité référentielle : « par le fait de la dénégation, le théâtre est le lieu où les paroles sacrées ne sont plus sacrées, où elles ne peuvent plus ni baptiser, ni prier les dieux, ni sanctifier un mariage¹⁶ ». Ubersfeld en conclut que lorsque les paroles agissent au théâtre, leur action n'a de valeur réelle que sur l'espace scénique, sur le plateau, dans le cadre de la fiction.

Cependant, nous pouvons nous demander dans quelle mesure l'action linguistique qui a lieu sur scène a une force performative : ne modifie-t-elle pas l'état des choses ? Ne fait-elle pas « monde » au-delà de la scène ? Les trois actes liés à toute production langagière selon Austin (locutoire, perlocutoire et illocutoire) ont lieu sur scène, mais aussi au-delà de l'espace scénique : c'est sur scène mais aussi dans la salle que les dialogues « font sens » (acte locutoire), provoquent des sensations (acte perlocutoire), et établissent un contrat entre le locuteur et les autres sujets parlants (acte illocutoire). Par le fait de la double énonciation, le langage agit aussi bien sur les personnages/interlocuteurs dans l'espace scénique qu'en dehors de la scène, sur les spectateurs/lecteurs.

Dans *Cartas de amor a Stalin*, selon Boulgakova le jeu d'imitation de Staline permet de déterminer quelle sera l'action de ce dernier dans la réalité (le but du jeu étant de déterminer « cómo reaccionará [Stalin] ante una frase como ésta », p. 16). Ce personnage semble donc convaincu que même dans le cadre du jeu (du théâtre), « dire, c'est faire », et surtout, que l'action des mots a des répercussions en dehors et au-delà du cadre fictionnel. Ceci est particulièrement intéressant et nous conduit à constater la porosité de la frontière entre l'espace scénique/l'espace non-scénique, et même à remettre en question l'existence de celle-ci et donc celle du « quatrième mur ».

¹⁵ FREGE, G., «Uber Sinn und Bedeutung», cit. in RECONTI, *Les Énoncés performatifs*, Paris, Minit, 1981, p. 252.

¹⁶ UBERSFELD, Anne, *Lire le theatre I, op.cit.*, p. 195.

Revenons-en à la scène de *Cartas de amor a Stalin* étudiée : après avoir accepté le contrat énonciatif proposé par sa femme, Boulgakov parle le premier et interroge Boulgakova/Staline : “No puedo escribir una palabra más sin preguntarme: cuanto vaya a escribir en futuro, ¿está condenando de antemano? *Silencio. Escéptico, Bulgákov espera la reacción de su mujer*” (p. 17).

L'interruption de Boulgakov est mise en évidence par les termes « silencio » et « espera » dans le texte didascalique, mais aussi graphiquement dans le texte par les espaces qui encadrent les didascalies. Ces blancs marquent le début de la mise en scène, de la mise « en situation » de l'énoncé de Boulgakov adressé à un Staline absent de la scène et remplacé par l'actrice Boulgakova. Quant à la question, elle met en avant les trois actes différents et simultanés que l'on accomplit lorsqu'on prononce une phrase¹⁷. La matière de l'énoncé, les phonèmes ont une signification (acte *locutoire*) : c'est une question qui révèle le désespoir de l'écrivain censuré et exposant l'absurdité de sa situation. Son effet *perlocutoire* porte à la fois sur l'émetteur et sur le récepteur (qui est double au théâtre : il s'agit de l'interlocuteur – Boulgakova – et du spectateur, et de fait triple ici puisque l'interlocutrice (ré)agit comme s'il était quelqu'un d'autre – Staline – alors même que ses sentiments sont pratiquement opposés à ceux de cet autre qu'elle tente d'incarner). L'effet *perlocutoire* de l'énoncé sur l'émetteur, Boulgakov, est le suivant : il accroît son propre désespoir, sa sensation d'être dans une situation sans issue, et d'être nié comme être et comme écrivain. Sur l'interlocutrice, Boulgakova, cet énoncé provoque de la compassion au sens fort du terme, tout comme chez le spectateur. En revanche, sur le personnage que Boulgakova représente (Staline), l'effet produit est celui du mépris et de la colère.

Quant à la force *illocutoire* de l'énoncé, elle apparaît de façon évidente dans la question de Boulgakov, qui implique l'acceptation du contrat énonciatif proposé par Boulgakova (elle « devient » Staline), et qui crée aussi un contrat avec le « vrai » Staline, en ce sens que du moment que l'écrivain décide de lui adresser la lettre, il présuppose que le dictateur va lui répondre (et éventuellement, s'il a été touché par ses paroles, lui rendre sa liberté d'écrivain). Ainsi, le présupposé de ce double contrat est que Staline *peut* répondre – et

¹⁷ Il s'agit des actes *locutoire*, *perlocutoire*, et *illocutoire*. L'acte *locutoire* résulte de la combinaison d'éléments phoniques, grammaticaux et sémantiques produisant une certaine signification ; par l'acte *perlocutoire*, ce même énoncé éveille chez l'interlocuteur des sentiments de peur, d'espérance, de satisfaction, de dégoût, etc ; finalement, il a une force *illocutoire*, « qui a construit un certain contrat entre moi et un autre », c'est un acte qui modifie les rapports entre les locuteurs, et qui produit un contrat entre les parlants (UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III, op.cit.*, p. 92).

c'est précisément sur cette possibilité que se fondent les espoirs de l'écrivain, qui motivent le processus d'écriture et déclenchent le « jeu » au sein du couple¹⁸.

Boulgakov et son épouse sont donc à la fois locuteurs et spectateurs du langage à l'œuvre, et ainsi ils montrent le « fonctionnement réel du langage sur les hommes » :

C'est le fonctionnement réel du langage sur les hommes qui nous est ici montré : s'il est un domaine où la mimésis théâtrale est difficile à nier, c'est – et c'est peut-être le seul – le domaine du langage : le lecteur/spectateur le comprend ; il en comprend la signification, les effets, la force ; il l'observe dans ce qu'on pourrait appeler une « situation de laboratoire ».¹⁹

À notre sens, *Cartas de Amor a Stalin* est l'une des œuvres de Mayorga qui rend le mieux hommage à la capacité du théâtre de mettre *en scène* et *en abyme* le langage et l'énonciation.

Si, comme nous espérons l'avons montré par cette analyse de *Cartas de amor a Stalin*, le théâtre « exhibe » le fonctionnement de la parole, comme dit Ubersfeld, c'est dans le but d'en dénoncer les limites et les dérives, les instants où l'action du langage fait violence à l'interlocuteur, où le langage devient un instrument pour le blesser ou le dominer.

2. Langage e(s)t violence

2.1. Quand dire, c'est faire... mal

La tortue de Darwin, du haut de ses 200 ans, pendant lesquels elle a observé le monde des hommes, met en évidence le lien entre langage et violence (symbolique ou physique), et souligne le rôle essentiel des mots dans l'histoire :

Ahí empieza siempre todo, en las palabras. Lo he visto en todas partes: las palabras preparan muertas; las palabras matan. Las palabras marcan a la gente que hay que eliminar: "judío", "burgués", "comunista", "fascista", "terrorista"... A la señora Schumann le cambia el lenguaje y una noche sale a la calle a quemar libros. (p.39)

La violence, et particulièrement la violence du langage, moins évidente à repérer que la violence directe, physique, est un thème essentiel chez Juan Mayorga, qui y consacre de nombreux ouvrages, tels que *Hamelin*, *Animales Nocturnos*, ou *Himmelweg*.

Commençons, avant d'en venir à l'analyse de ces œuvres, par délimiter brièvement notre cadre théorique, qui prend appui sur les écrits de la philosophe Judith Butler, et sur les études du sociologue Pierre Bourdieu. Judith Butler se réapproprie et resignifie la théorie des

¹⁸ Jeu qui deviendra par la suite dangereux pour la santé mentale de l'écrivain, car celui-ci fera apparaître sur scène un Staline fantasmagorique, produit de son imagination.

¹⁹ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III*, op.cit., p. 102.

actes de langage d'Austin. Tout d'abord, elle souligne l'ambivalence de notre action sur et par le langage : « Nous faisons des choses avec le langage, nous produisons des effets avec le langage, mais le langage est aussi la chose que nous faisons. Le langage est le nom de notre activité : à la fois ce que nous faisons (le nom de l'action que nous accomplissons) et ce que nous effectuons, l'acte et ses conséquences²⁰ ». Ainsi, elle considère le langage « principalement comme une puissance d'agir²¹ », celle-ci pouvant devenir violence faite aux mots et aux individus :

Le langage est vivant, quand il ne cherche pas à « renfermer » ou à « saisir » les événements et les vies qu'il décrit. Mais quand il cherche à effectuer cette saisie, non seulement le langage perd sa vitalité, mais il acquiert sa propre force violente, une force que Toni Morrison associe tout au long de sa conférence au langage de l'Etat et de la censure²².

Ainsi dans *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, Judith Butler reprend et développe les écrits de Bourdieu à propos de la notion de violence du langage :

Être blessé par un discours, c'est souffrir d'une absence totale de contexte, qui pourrait être aisément défini par des frontières spatiales et temporelles. Il se pourrait même que la blessure du discours réside dans le caractère *non anticipé* de l'acte de discours injurieux, son pouvoir de mettre son destinataire hors de contrôle.²³

Ensuite, Butler ajoute une remarque terminologique qui n'est pas dépourvue d'intérêt : « Affirmer que le langage blesse [...] c'est mêler le vocabulaire du corps et celui du langage²⁴ ». En effet, un mot ou un silence peuvent avoir l'effet d'une gifle, comme l'affirme Juan Mayorga dans notre entretien²⁵, ils génèrent une « blessure instantanée » selon Butler. Or, celle-ci ajoute que :

Le lien métaphorique entre vulnérabilité physique et vulnérabilité linguistique semble essentiel à la description de la vulnérabilité linguistique elle-même [...] le fait qu'il semble ne pas y avoir de vocabulaire descriptif « propre » à la blessure linguistique rend plus difficile l'identification de sa spécificité par rapport à la vulnérabilité physique.²⁶

Toujours est-il que 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

²⁰ BUTLER, Judith, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004, p. 28.

²¹ *Ibid.*, p. 29.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibid.*, p. 23-24.

²⁴ *Ibid.*, p. 24.

²⁵ « Yo no creo que el silencio sea abstracto, sino que es tan concreto que una caricia, que un golpe », in Entretien avec Juan MAYORGA: Annexe 2.

²⁶ BUTLER, Judith, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, op.cit., p. 24.

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 ».

« Donner un nom à quelqu'un, serait-ce donc toujours en même temps le blesser, l'injurier²⁷ ? », demandent Charlotte Nordmann et Jérôme Vidal, traducteurs de l'essai de Butler. Les traducteurs précisent bien dans l'« avertissement » qui précède l'œuvre que s'ils ont dû trancher entre les deux significations de l'expression, « dans l'usage qu'en fait Judith Butler, les deux sens, donner un nom et insulter, sont toujours présents à la fois » :

Nous sommes des êtres de langage, et, comme tels, nous sommes constitués par l'« adresse » de l'autre, nous n'existons que dans la mesure où l'on nous donne un nom. Or ce nom est toujours aussi une injure, une insulte, il nous constitue en nous assignant une place que nous n'avons pas choisie. De cette violence, il n'est pas possible de faire l'économie : [...] nous sommes dépendants, pour exister, des noms qu'on nous donne, mais ces noms, nous pouvons aussi les critiquer, ne serait-ce que parce qu'ils sont multiples, parce que le nom que l'on nous donne n'est pas « propre », mais est un nom, parmi d'autres.²⁸

Cette introduction pose les enjeux fondamentaux du premier chapitre intitulé « De la vulnérabilité linguistique » : la violence ne s'oppose pas au langage, elle en fait partie, et si les « mots blessent », c'est précisément parce que nous sommes des êtres de langage. Nous dépendons du langage dès l'acte de la 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, c'est ce que Judith Butler s'engage à faire.

De même, si Juan Mayorga met en relief le déterminisme social et linguistique dénoncé par Bourdieu (nous développerons cet aspect à la lumière de *Hamelin*²⁹), le propos de sa critique du langage est à notre sens de réfuter l'existence d'un déterminisme ontologique ou épistémologique. En effet l'individu se construit ; son existence est inscrite dans le temps, dans un processus. En cela il rejoint Judith Butler pour qui, si le corps de l'individu est marqué par un discours (depuis notre naissance nous sommes marqués par notre nom), il n'en est pas moins possible de le resignifier.

La philosophe nord-américaine pose une question clé à partir de laquelle nous pourrions réévaluer le lien entre violence et langage, pour contrer un quelconque sentiment de fatalisme concernant l'avenir du langage : « Le langage pourrait-il nous blesser si nous n'étions pas, en un sens, des êtres de langage, des êtres qui ont besoin du langage pour

²⁷ NORDMANN, Charlotte et VIDAL, Jérôme, « Avertissement », in *Le Pouvoir des mots, op.cit.*, p. 18.

²⁸ *Ibid.*, p. 19.

²⁹ Cf. Plus bas : 2.2.1. *Hamelin* ou « [de] cómo enferma el lenguaje »

être ? Sommes-nous vulnérables parce que les termes du langage nous constituent ? », questionne Butler³⁰. Ainsi, elle interroge d'où vient « le pouvoir qu'a le langage de blesser³¹ ».

Pourquoi les noms que reçoit le sujet semblent-ils, lorsqu'ils sont injurieux, instiller en lui la peur de la mort et l'incertitude quant à ses possibilités de survie ? Pourquoi une simple adresse linguistique produirait-elle en réponse une semblable peur ? N'est-ce pas parce que l'adresse rappelle et reproduit les adresses constitutives qui ont donné et continuent de lui donner l'existence ?³²

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 de nomination primitif. « Recevoir un nom [*to be called a name*] est aussi l'une des conditions de la constitution d'un sujet dans le langage³³ », mais « si le langage peut fortifier le corps, il peut aussi menacer son existence³⁴ » affirme-t-elle. À propos de l'action ambivalente du langage, la philosophe ajoute :

L'existence sociale du corps est d'abord rendue possible par son interpellation à l'intérieur des termes du langage. Pour le comprendre, il faut imaginer une scène impossible, celle d'un corps qui n'a pas encore été socialement défini, un corps auquel, à rigoureusement parler, nous n'avons pas accès ; et qui néanmoins devient accessible à l'occasion d'une adresse, d'un appel, d'une interpellation qui ne le « découvre » pas, mais qui, fondamentalement, le « constitue ». [...] l'adresse constitue un être à l'intérieur du circuit possible de la reconnaissance et peut aussi par conséquent le constituer en dehors de ce circuit, dans l'abjection.³⁵

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.

Après ces quelques observations théoriques liminaires, examinons les différentes mises en scène la violence linguistique ou symbolique, dévoilée et critiquée dans *Hamelin* et *Animales Nocturnos* de Juan Mayorga.

2.2. « Langage et pouvoir symbolique » dans *Hamelin* et *Animales Nocturnos*

2.2.1. Hamelin ou "[de] cómo enferma el lenguaje"

D'après Pierre Bourdieu dans *Ce que parler veut dire* :

³⁰ BUTLER, Judith, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, op.cit., p. 21.

³¹ *Ibid*, p. 22.

³² *Ibid*, p. 25.

³³ *Ibid*, p. 22.

³⁴ *Ibid*, p. 26.

³⁵ *Ibid*, p. 25.

La langue, en raison de l'infinie capacité générative, mais aussi, *originnaire*, au sens de Kant, que lui confère son pouvoir de produire à l'existence en produisant la représentation collectivement reconnue, et ainsi réalisée, de l'existence, est sans doute le support par excellence du rêve de pouvoir absolu.³⁶

Ce « rêve de pouvoir absolu » qu'abrite la langue, ce n'est pas seulement celui de Staline dans *Cartas de Amor a Stalin*, c'est aussi, d'une manière plus tacite, celui du Juge Montero, de la psychopédagogue Raquel et des journalistes dans *Hamelin*. Dans cette œuvre, la mise en scène d'un cas d'abus sexuel envers un mineur, Josemari, constitue l'anecdote à partir de laquelle est élaborée toute une réflexion sur le langage comme lieu d'exercice du pouvoir.

“Ésta es una obra sobre el lenguaje. Sobre cómo se forma y cómo enferma el lenguaje” (p. 57) annonce le narrateur épique de *Hamelin*. On y retrouve une des thèses de Bourdieu : « Instrument de communication, la langue est aussi signe extérieur de richesse et un instrument du pouvoir³⁷ ».

En effet, Mayorga met en évidence dans *Hamelin* à quel point « les échanges linguistiques sont susceptibles d'exprimer de multiples manières les relations de pouvoir³⁸ ». En effet le langage de la psychopédagogue Raquel est imprégné de « savoir » et donc de pouvoir symbolique et réel : le poids des mots dépend de celui qui les énonce, et celle-ci est reconnue – par le Juge Montero, par l'institution, et par la société – comme une personne légitime pour prononcer un discours théorique sur le « cas » de Josemari. Dans *Hamelin*, le monde des accusateurs – le Juge et la psychopédagogue – fabrique un discours cohérent, « légitime », ce que Bourdieu appelle un « langage autorisé », tandis que les plus humbles ne trouvent pas les mots pour se défendre.

Le narrateur épique met le doigt sur certains mots du discours de Raquel : ““Proyecto”. Está hablando de un niño de diez años. "Proyecto". La palabra debería retumbar en el escenario” (p. 75). Outre le mot « proyecto », les termes « patient », « unité familiale », « droits humains », « École Foyer » constituent le jargon qui incarne l'irréductible distance entre Raquel et l'enfant : l'assurance avec laquelle cette dernière juge Josemari et sa famille se traduit par un langage « apparemment neutre, mais qui sert son intérêt³⁹ ». Inversement, la précarité sociale des parents de Josemari est en premier lieu une pauvreté linguistique, “porque son incapaces de configurar un relato que ordene sus experiencias⁴⁰”.

³⁶ BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Poitiers, Fayard, 1982, p. 21.

³⁷ *Ibid.*, quatrième de couverture.

³⁸ THOMSON, John, Préface, in BOURDIEU, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001, p. 7.

³⁹ Entretien avec Juan MAYORGA: Annexe 2.

⁴⁰ *Ibid.*

Dans cette « œuvre sur le langage », le narrateur épique détache certains mots du discours, il fait résonner les différents signifiés que peut avoir un même signifiant en fonction du contexte socio-culturel, du ton employé, du registre du discours. Ainsi, il lui arrive d'énoncer et parfois d'anticiper les questions de Raquel, la psychopédagogue, dans un effet d'écho qui souligne l'aspect artificiel du langage de ce personnage :

Acotador- En la tercera visita, Raquel le pregunta qué tarta quiere para su cumpleaños. En la cuarta visita le pregunta por sus padres: "¿Tienen coche?"

Raquel: ¿Tienen coche? ¿Vas con ellos a la piscina? ¿Te ayudan a hacer los deberes? (p. 55)

Ainsi le narrateur épique met en évidence comment le langage peut être vidé de son sens :

Feli- Cuéntanos que haces. A ver, por la mañana, ¿qué haces?

Acotador- Josemari les cuenta lo que hace: las clases, fútbol.

Feli- ¿Y las tardes?

Acotador- Josemari les cuenta lo que hace por la tarde. (p. 62)

2.2.2. *Animales Nocturnos : le langage, complice des inégalités sociales*

Cette violence des mots qui instaure des rapports de domination/soumission entre les hommes est visible dans une autre pièce de Mayorga, *Animales Nocturnos*. Ce texte met en scène une société où les hommes sont divisés en deux catégories : ceux qui ont des papiers et ceux qui n'en ont pas, des hommes « dans la loi » et des hommes « hors la loi ». C'est la réponse à la question suivante qui nous projette d'un côté ou de l'autre : « Tes papiers sont-ils en règle ? ». Si elle est négative, on a tout intérêt à veiller à ce que notre voisin ne le découvre pas. Car il se peut que, comme dans *Animales Nocturnos*, il utilise l'information pour faire de nous son esclave inconditionnel. Nous reviendrons dans le troisième volet de notre étude sur la dialectique maître/esclave, ainsi que sur les enjeux de l'animalisation dans l'œuvre de Mayorga⁴¹, étroitement liés aux interrogations philosophiques de notre dramaturge.

Le personnage de l'« Homme Petit » profite du fait qu'il sait que l'« Homme Grand » est un « immigrant illégal » pour exercer sur lui un *pouvoir* directement lié à son *savoir* : "Entonces tenemos un secreto. Tú y yo. Compartimos un secreto" (p. 24). Ainsi, la communication entre les deux hommes s'établit sous le signe d'une violence latente : petit à

⁴¹ Nous travaillerons l'animalisation et les métamorphoses dans l'œuvre de Mayorga à la lumière de *Palabra de perro*, *Últimas palabras de Copito de Nieve*, *La paz perpetua* et la *Tortuga de Darwin*. Cf. *Troisième acte*, Chapitre 4 : Mise en scène de dialectiques sans synthèse.

petit, l'« Homme Petit » s'approprie la vie de sa victime. Il commence par l'obliger à rester boire un verre avec lui dans un bar (premier tableau), ensuite à se promener avec lui, puis il l'emmène au zoo voir des « animaux nocturnes » (quatrième tableau), et plus tard il l'« invite » à monter chez lui afin d'obtenir son aide pour peindre les petits bonhommes du « train nocturne » qu'il a fabriqué. Il ne lui demandera « rien d'humiliant » le rassure-t-il, « rien de violent, ni de sale » (p. 12). Simplement, le « sans-papiers » devra l'accompagner partout où il voudra, devenir son « ami », accepter d'être appelé et sollicité à tout moment. Mais peut-il y avoir plus humiliant ?

On observe tout au long de l'œuvre la soumission croissante de l'immigrant que la « ley de extranjería » (loi sur le statut d'étranger) a rendu « tragiquement vulnérable »⁴². Celui qui est « en règle » et qui *sait* que l'autre ne l'est pas a le *droit* de poser des questions, de diriger les conversations, d'intervenir dans l'intimité de l'autre : *Animales Nocturnos* montre que là où on peut avoir l'illusion qu'il y a un dialogue libre, le « sans-papiers » sait très bien qu'il y a des questions auxquelles il est tenu de répondre, mais que lui ne pourra jamais poser.

Il n'y a pas de domaine plus sensible aux relations de pouvoir que celui du langage, qui instaure des rapports de force latents et par là même plus difficiles à percevoir et à combattre. Et l'une des fonctions du théâtre selon Juan Mayorga est précisément de mettre en scène la violence du langage, afin de la rendre visible.

Ainsi, le thème de la violence est présent dans pratiquement toutes les pièces de Mayorga, qu'elles aient ou non un référent historique, qu'elles traitent de la guerre, du coup d'État militaire, du terrorisme, des affrontements entre l'individu et le pouvoir, ou du langage. Il s'agit de montrer que les relations entre les hommes sont ponctuées par différentes formes de violence.

La violence peut exister dans la relation d'un homme avec l'État (comme dans *Cartas de Amor a Stalin*), avec un « ami » (*Animales Nocturnos*), mais aussi entre un enfant et son père (*Hamelin*) ou le monde des adultes en général – en particulier ses soi-disant « protecteurs » (le Juge Montero et la psychopédagogue Raquel). Il faut se rendre à l'évidence que la vie sociale est remplie de moments où l'un essaie de supprimer la possibilité du dialogue, de s'imposer, d'imposer sa subjectivité sur l'autre à travers une pression sociale ou morale. Dans *Animales Nocturnos*, si la « ley de extranjería » est à l'origine du conflit, ce n'est pas seulement une pièce sur l'immigration : plutôt sur comment la domination, le chantage et le secret sont sous-jacents dans les relations les plus quotidiennes. En effet, Mayorga constate

⁴² RUGGERI MARCHETTI, Magda, «Tres autores frente a la violencia: Guillermo Heras, Jerónimo López Mozo y Juan Mayorga», *Cuadernos de Dramaturgia contemporánea*, 9, Alicante, 2004, p. 115.

amèrement dans “El teatro es un arte político” que “[n]os están educando para dominar o para ser dominados; para dominar a otros o para resignarnos al dominio de otros. Nos están educando para matar o para morir⁴³”. En effet, dans *Hamelin* et *Animales Nocturnos*, Juan Mayorga révèle la manière dont des échanges, des interactions verbales apparemment anodines entre deux personnages peuvent être une action de domination exercée par un individu sur un autre.

À travers toutes ces formes de violence symbolique et réelle, notre dramaturge interroge le lien entre langage et pouvoir, langage et domination, c’est-à-dire l’action du langage.

2.3. Quand dire, c’est mentir

Dans *El traductor de Blumemberg*, tout comme dans *Himmelweg*, les paroles sont des alliées du mensonge.

2.3.1. *Himmelweg* ou comment cacher le Réel par le langage

Dans *Himmelweg*, Juan Mayorga met en scène la capacité des mots à faire illusion, et à cacher la réalité, afin d’obliger le spectateur/lecteur à se méfier de ce qu’il voit/entend. Dans cette pièce, la « mission » du Commandant du camp de concentration juif est de transformer ce camp en une ville « normale », où les Juifs vivent librement, afin de tromper le Délégué de la Croix Rouge qui a demandé à visiter le camp. Pour cela, il a besoin de l’aide d’un Juif, Gottfried, qui sera chargé de convaincre « son peuple » de « jouer le jeu ». Gottfried n’est pas en mesure de refuser la « proposition » du Commandant: “Por supuesto, si no quiere asumir esta responsabilidad, buscaremos a otro. Aunque una respuesta negativa nos resultaría muy decepcionante” (p. 23).

Les Juifs sélectionnés pour mener à bout la mascarade réalisent un véritable travail d’acteur, suivant les directions du Commandant du camp, qui s’improvise metteur en scène, et de son assistant, Gottfried. Dans cette pièce se juxtaposent les scènes du récit-cadre, et les scènes où les Juifs « jouent » ce qu’on leur a demandé (parmi lesquelles alternent à leur tour scènes de répétition, et scènes de « représentation » face au Délégué de la Croix Rouge). C’est au moyen d’un langage (verbal et corporel) appris par cœur, qu’ils doivent *paraître* ce qu’ils ne sont pas.

⁴³ MAYORGA, Juan, “El teatro es un arte político”, *Primer Acto*, n° 297, p. 10.

Le premier acte, « El relojero de Nuremberg », est un monologue intérieur, une réflexion de l'un des Délégués de la Croix Rouge se remémorant sa visite au camp. Il décrit entre autres la « scène » de Gottfried (scène finale de la visite) : celle de l'horloge de Nuremberg. Le personnage de Gottfried est censé être le maire de cette ville étrange, et lorsqu'il explique au Délégué de la Croix Rouge – le spectateur à duper, à aveugler – l'histoire et le fonctionnement de l'horloge de la gare, ce dernier constate : « Era como si estuviera hablando de memoria », « Gottfried habla como un autómeta » (p. 7). Ainsi, l'horloge dont Gottfried a si précisément retracé l'histoire ne serait-elle pas métaphorique du camp qu'il est en train de visiter ? Cette soi-disant « ville » ne serait-elle pas à l'intérieur d'un « jouet automatique » où tout « bouge » et parle de façon artificielle ?

En outre, lors de sa visite, le Délégué a photographié les « scènes » qu'il a vues ; or, celles-ci, une fois juxtaposées, donnent l'illusion d'un tout cohérent, comme si elles étaient les « pièces détachées » d'un « jouet automatique ».

Un joven corteja a una mujer en una estación. Un viejo lee un periódico. Dos niños juegan a la peonza. Quizá ustedes hayan visto esas fotografías.

¿La pareja del banco, el viejo del periódico, los niños de la peonza, no hay algo artificial en ellos? ¿No ha sido todo como entrar en un bonito juguete, desde el risueño saludo del alcalde Gottfried? (p. 7)

Le Délégué perçoit bien que le Commandant est « trop aimable, trop savant » pour n'être pas, lui aussi, un rouage de ce mécanisme mal rodé. Lui-même aurait aimé que Gottfried, ou n'importe quel autre acteur de la mascarade, profite d'un moment d'inattention du Commandant pour tout démentir, pour faire surgir la vérité :

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 ha dicho: "Necesito ayuda". (p. 7)

En effet les moments de trouble, de confusion, de silence, pendant lesquels des regards sont échangés, le langage corporel démentant les mots prononcés, auraient pu constituer ce signe-là, mais ils sont rapidement remplis par une profusion de paroles apprises par cœur. Les mots servent dans *Himmelweg* à cacher, à faire tourner le mécanisme du mensonge. Ainsi, bien que le regard intense et soutenu de Gottfried fasse douter le Délégué de la Croix Rouge, le flot de paroles incessant du Commandant le raccompagnant à sa voiture continue de cacher la vérité :

Sin detenerme, miro hacia atrás. La mirada de Gottfried es muy intensa. Hoy sé por qué me miraba así. Me miraba como pensando: "Ahí va un hombre vivo". El comandante no deja de hablar mientras me guía hasta mi coche. [...] Sus últimas palabras son: "Ya ha oído a Gottfried: vuelva cuando quiera". (p. 10)

Le Commandant parle sans cesse pour cacher l'horreur, comme les personnages de Beckett parlent sans cesse pour peupler le néant. Le leitmotiv "vuelva cuando quiera", ainsi que l'insistance du Commandant sur le fait que "el invitado tiene permiso para abrir cualquier puerta" (p. 32), affectent une transparence absolue en ce qui concerne le fonctionnement de la « ville », afin de mieux cacher l'horreur véritable. C'est ainsi que le langage fait illusion sur la seule personne qui aurait pu dire la vérité au monde extérieur au camp (« j'étais les yeux du monde », répète le Délégué tout le long de son monologue). Le Délégué de la Croix Rouge prend malgré lui la relève des euphémismes du Commandant dans son rapport :

Las condiciones higiénicas son satisfactorias. La gente está correctamente vestida, con las diferencias lógicas entre las clases sociales y las zonas de procedencia. Las condiciones de alojamiento son modestas pero dignas. La alimentación parece suficiente. [...] Cada cual es libre de juzgar las disposiciones tomadas por Alemania para resolver el problema judío. Si este informe sirve para disipar el misterio que rodea al asunto, será suficiente. (p. 11)

L'auteur du rapport parle de conditions d'hygiène « satisfaisantes », les gens sont « correctement » vêtus, les conditions de logement sont « modestes mais dignes », l'alimentation « semble suffisante » : autant de mots neutres, d'euphémismes qui continuent de jouer le jeu du « paraître ».

Le langage devient un espace de refuge dans lequel les acteurs peuvent construire un monde parallèle qui fait illusion. En effet, dans le troisième acte, le monologue du Commandant s'adressant au Délégué qui vient d'arriver est truffé de références à des philosophes et écrivains (Spinoza, Calderón, Corneille, Shakespeare), ainsi que de citations. La logorrhée faussement érudite du Commandant plonge dans des terrains éloignés de la réalité, ainsi que de la situation présente. Ainsi, l'excès de mots et la mise en avant d'un discours ininterrompu, apparaît comme un moyen trop aisé de glisser vers le terrain de la fiction, pour fuir ou cacher la réalité.

L'un des euphémismes les plus terribles de la pièce est sans doute celui qu'emploie le Commandant pour désigner le lieu où devront se rendre tous les Juifs qui ne sont pas sélectionnés pour la « représentation » devant le Délégué :

GOTTFRIED.- ¿Y los demás? Los que no estén en escena.

COMANDANTE. ¿Los excedentes? Bueno, Gershom, estarás de acuerdo en que no hay lugar para ellos en nuestro proyecto. No podemos dejarlos ahí, como fantasmas. Y no querrás que los disfracemos de soldados alemanes. Lo mejor será que sean trasladados a la enfermería. (p. 33)

Ce que le Commandant appelle l'« infirmerie » est une espèce de hangar, relié aux voies de chemin de fer par une rampe en ciment "dispuesta *como para* hacer bajar ganado de los vagones" (p. 8) – d'après la description du Délégué lors de sa visite – mais dont il comprendra bien plus (trop) tard que ce « bétail » était constitué par les Juifs qui étaient

“empujados fuera de los vagones por el único camino posible, la rampa de cemento que acaba en una especie de hangar” (p. 8). Encore une fois, le langage s'éloigne de la réalité, constituant un monde parallèle et faux, comme nous le voyons ici à travers la comparaison introduite par le Délégué (“como para”). Malgré le regard apparemment naïf que ce dernier porte sur ce qu'il voit (la rampe en ciment semble disposée de façon à faire descendre le bétail des wagons, remarque-t-il), l'ajout du modalisateur « comme pour » introduit un doute qui est déjà présent lorsque le Délégué observe le camp : ce n'est pas du bétail qui aura à descendre cette rampe, mais plutôt des êtres humains, traités comme du bétail. Ainsi, une description apparemment objective – se voulant factuelle, en tout cas – glisse dans la subjectivité et de ce fait rend au locuteur (et au spectateur) la part de responsabilité dont il essaie par tous les moyens de se défaire.

La rampe en ciment, ce chemin qui mène à l'« infirmerie », appelée par les Allemands « chemin du ciel », est le deuxième grand euphémisme de *Himmelweg*, et constitue une métaphore de l'œuvre entière comme représentation, comme construction du mensonge au moyen du langage (verbal et gestuel). “Se pronuncia "jim-mel-beck". No es una palabra, son dos palabras. "Himmel" quiere decir “cielo”. "Weg" es camino. "Himmelweg" significa "Camino del cielo”” (p. 3). Cette phrase, l'*incipit* de l'œuvre, fait écho au monologue du Commandant (acte III), et au récit du Délégué (acte I), lorsqu'il se souvient d'où et de quand “[e]scuch[ó] por primera vez esa expresión”. La pièce est frappée dès son seuil (titre et *incipit*) du sceau d'un grotesque euphémisme, métaphorique de toute l'œuvre.

Avant même de « savoir », d'avoir appris la vérité le Délégué de la Croix-Rouge, (pres)ent pendant sa visite que la soi-disant « infirmerie » renferme quelque chose d'indicible qui est cependant signifié en dehors du langage :

[...] apoyo mi mano sobre la puerta del hangar. Todavía recuerdo el frío en los dedos al tocarla. Y los ojos de Gottfried, que se vuelve para mirarme.

¿Creee que yo iba a abrir esa puerta? También yo creo que voy a abrirla. Pero, ¿y si estoy equivocado, después de todo? ¿No me estará dejando llevar por mis prejuicios? O por la arrogancia. Por la vanidad de quien cree ver más allá de lo que la vista ve. Me separo de la puerta y bajo a reunirme con los otros dos. (p. 9)

Le froid ressenti quand le Délégué de la Croix Rouge touche la porte du hangar, le regard de Gottfried, auraient pu constituer des silences susceptibles de démentir le langage et la gestuelle du paraître, du « faire semblant ». Le Délégué s'en tient malgré tout aux apparences auxquelles il décide de croire, il choisit de n'ouvrir aucune des portes qu'on lui permet si aimablement d'ouvrir du début à la fin de sa visite. Ouvrir la porte du hangar reviendrait à transgresser l'apparence, à démystifier la mascarade du Commandant. Or, le

Délégué en est incapable, du fait de son refus inconscient de l'horreur renfermée derrière ces portes, qui délimitent les contours de l'espace du « refoulé » que le Délégué fuit, alors même qu'il se trouve là précisément pour regarder (“yo era los ojos del mundo”). Les motifs des portes et des fenêtres, opérant comme dispositifs faisant écran entre une surface visible et un « en-deçà » (un Réel indicible et invisible) seront abordés dans le *troisième acte* de notre étude⁴⁴.

Si le langage théâtral est présenté dans *Himmelweg* comme un langage qui « sonne faux » (l'acteur Gottfried « parlait comme un automate »), les gestes aussi peuvent faire partie de la mascarade : le Commandant explique à Gottfried qu'il faut accompagner les mots, afin qu'ils donnent « l'illusion du vrai » : « la vida no está en las palabras, sino en los gestos con que las decimos » (p. 28). Mais finalement, aussi bien les gestes que les mots n'abritent que du vide, du faux : « Detrás de las palabras y de los gestos, no hay nada, ésa es la única verdad » (p. 37).

Ainsi, le Commandant a réussi à mettre en scène un « monde de mots et de gestes » (p. 35), et lorsque le rideau tombe (c'est-à-dire lorsque les Délégués partent du camp), “todo ese mundo se desvanece. Cae el telón y al actor no le queda nada” (p. 35), constate mélancoliquement et cruellement le Commandant. En effet, ce dernier met en évidence que ce que dit ou fait l'acteur est vain, n'est qu'illusion (“cuando un actor está clavando un clavo, está clavando un clavo y, al mismo tiempo, no está haciendo nada”, p.35). Cette duperie à laquelle tous aimeraient croire (le Délégué de la Croix Rouge le premier) n'est qu'un rêve : “De pronto, se rompe el hechizo. Se rompe el hechizo y todo vuelve a la vida, que es peor” (p. 35). La vie s'oppose au monde fictif construit sur scène, le réel s'oppose aux rêves, mais ce que le Commandant ne dit pas c'est que parfois, et il en a fourni la preuve, c'est aussi au langage que le réel, la vérité sont opposés. Finalement, ce qui est présenté comme un rêve (ici, la liberté des Juifs, leur vie « normale »), comme une fiction qui aura inévitablement, d'après le Commandant, une fin, lorsque l'enchantement se brisera, devrait être la réalité.

Dans *Himmelweg*, le langage de la supercherie parvient à convaincre les visiteurs du camp de ne pas aller au-delà des apparences trompeuses du « monde de mots et de gestes » déployé devant eux.

2.3.2. *Le langage comme déguisement dans El Traductor de Blumemberg*

⁴⁴ Cf. *Troisième acte*, chapitre 1 : 3. Regarder l'invisible... par la « scène ».

En ce qui concerne *El Traductor de Blumemberg*, la parole y apparaît comme un instrument permettant de cacher, non une réalité, mais cette fois des identités. Par définition, le personnage de théâtre est exteriorité pure, c'est un être qui s'invente, qui donne à voir à travers ses paroles l'image de lui-même qu'il souhaite rendre publique. Dans *El Traductor de Blumemberg*, le personnage principal construit ses fausses identités à partir du langage et plus précisément, de la langue.

Au début, dans le train, lorsque Blumemberg parle en français, il se présente comme un certain Jules Violet (usurpant ainsi le nom et l'identité d'un aveugle évoqué plus tard dans la pièce). À la fin de cette première scène, Calderón – le traducteur de Blumemberg – découvre la supercherie: “Usted no es Jules Violet” (p. 34). Pendant la seconde scène, qui se déroule au sous-sol dans lequel Blumemberg et son traducteur sont cachés, Blumemberg parle espagnol avec un “*acento de alemán argentinado*” (p. 36). Ses propos sont accompagnés d'explications énigmatiques (“no puedo hablar alemán en Berlín. Todavía no”, « Hablaré sólo en alemán », p. 40), montrant à quel point la langue est liée à une identité qu'il souhaite cacher.

Tout dans cette pièce, oscille entre la vérité et le mensonge, de l'identité de Blumemberg aux phrases douteuses et énigmatiques de son livre. Le contrat énonciatif entre Blumemberg et son traducteur n'est pas matérialisé dans un jeu d'imitation cette fois, mais derrière un « contrat » de traduction. Blumemberg scelle ce contrat par l'avertissement suivant: “Nunca me dé una frase falsa” (p. 47).

Ainsi ce voyage linguistique, identitaire et culturel, se déroule sous la menace de la possibilité du mensonge qui viendrait se glisser dans les propos de l'un ou dans la traduction de l'autre. Ceci explique la méfiance de Calderón qui, même lorsque Blumemberg lui révèle enfin sa vraie identité, refuse de le croire: “Es un impostor de pacotilla“, “¿Cree que Blumemberg se comportaría así?” (p. 44). Le décalage entre les deux personnages s'établit principalement à partir du jeu de dissimulation et de confusion des identités, confusion due à l'incompréhension de la langue de l'autre, ou à des propos de Blumemberg teintés de mysticisme; d'où la problématique de la traduction qui parcourt toute l'œuvre.

Blumemberg se construit et se déconstruit à partir des mots, de ce qu'il décide de montrer ou de cacher, et ainsi sa propre identité – surtout celle qui lui paraît la plus avantageuse devant nous tout le long du dialogue, fidèle à la nature même du personnage de théâtre. Nous rejoignons ici les réflexions de Jean Starobinski sur le héros cornélien : le mouvement à travers lequel celui-ci apparaît aux yeux du monde est imprégné de mensonge :

« il ne se montre pas comme il est, mais comme il veut être », écrit-t-il dans *L'Œil Vivant*⁴⁵. Le personnage de Blumemberg simule et dissimule : tout tourne autour de la question du mystère, de la révélation partielle, de la dissimulation de vérités cachées ou d'identités véritables.

Quant au langage, loin d'être un instrument de communication transparent, c'est dans la dramaturgie de Juan Mayorga une matière opaque qui tout en voilant la réalité – incitant le spectateur à questionner ce qu'il voit –, en révèle de nouveaux aspects.

⁴⁵ STAROBINSKI, Jean, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1999, p. 51.

CHAPITRE 4. Les mots, des corps en scène

Ce n'est rien d'autre que le désir du corps de l'acteur qui pousse à écrire pour le théâtre. [...] Que l'acteur vienne remplir mon texte troué, danser dedans¹.

Valère NOVARINA

Dans ce dernier chapitre de notre *premier acte*, nous allons interroger le langage comme corps, matière opaque et toutefois signifiante, se manifestant sur le devant de la scène dans l'œuvre de Juan Mayorga.

1. Du corps-texte au corps-scène

Juan Mayorga met en scène ce que Jakobson appelle « le côté palpable des signes² », la fonction poétique du langage. Ainsi le texte devient corps, et le langage matière scénique. La scène mayorguienne est le lieu d'une véritable tension poétique, dont ce dernier souhaite explorer et exploiter *intensivement*³ les possibilités: "Yo creo necesario escribir obras en las que la palabra, sin ser solemne ni prepotente ni campanuda, sea capaz de tener una tensión poética y de desafiar el oído del espectador⁴". *El traductor de Blumemberg* est peut-être l'une des pièces où l'oreille du spectateur est le plus mise à l'épreuve. L'« envers⁵ » de la parole intelligible est mis en scène, c'est-à-dire que la logique discursive et la fonction référentielle du langage s'effacent, laissant place sur scène à « su espacio y su sombra⁶ » – au signifiant. D'emblée l'opacité du langage est mise en scène : Blumemberg parle d'abord français, puis espagnol "con acento argentinado" (p. 36), puis allemand, en fonction des identités qu'il souhaite prendre. Ces langues se croisent et entravent la compréhension de son interlocuteur Calderón, ainsi que celle de tout récepteur non polyglotte. Dans la trame de la pièce, ces changements de langue s'expliquent par la peur constante de Blumemberg d'être entendu et

¹ NOVARINA, Valère, *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L Éditeurs, 2007.

² JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 218.

³ Cf. L'usage intensif de la langue prôné par Deleuze et Guattari pour créer une « littérature mineure », qui fait écho à la « théâtralité mineure » de Sinisterra et de Mayorga. Cf. Chapitre 1 : 2.2.2. *Teatro para minutos* : tension et « déterritorialisation » de la langue.

⁴ VILAR, Ruth, y ARTESANO, Salva, "Conversación con Juan Mayorga", in: <http://www.salabeckett.cat/fixers/pauses/pausa-32/conver.-con-juan-mayorga.-ruth-vilar-i-salva-artesero> (consulté le 16/02/2013).

⁵ Il s'agit d'une allusion au titre déjà cité d'Arnaud RYKNER : *L'Envers du théâtre*.

⁶ MAYORGA, Juan "Estatuas de ceniza": annexe 3.

reconnu: “Acá hasta dormir me da miedo, temo hablar alemán en sueños” (p. 59). La tour de Babel qui se crée sur scène affole Calderón qui prévient Blumemberg: “Perdone, pero, si vamos a trabajar juntos, tendrá que hablarme más despacio” (p. 41). Le traducteur de Blumemberg semble ne pas maîtriser l’allemand que parle ce dernier : “Habla usted alemán de no sé qué siglo, me cuesta...” (p.50).

Bien sûr, le thème omniprésent de la traduction sous-entend une conception du langage comme « matière première », en voie de transformation. Ainsi, cette pièce “convierte en materia dramática el conflicto entre la palabra que entendemos y la ininteligible”, comme l’écrit Mayorga dans l’essai cité plus haut⁷. La problématique de la traduction, de la tension entre signifiants et signifiés, est au cœur de la matière dramatique de cette œuvre. D’ailleurs, le voyage même de Blumemberg aux côtés de son traducteur devient métaphorique de la traduction. Le passage d’une langue à l’autre accompagne le mouvement continu du train dans lequel se trouvent les deux personnages, et vient faire écho à l’alternance entre les espaces (compartiment du train/sous-terrain à Berlin) sur laquelle repose la structure de l’œuvre.

En plus du langage et des personnages, ce sont les idéologies qui voyagent dans ce train allant de Lisbonne à Berlin, en passant par Barcelone – arrêt où monte Blumemberg, déguisé en Jules Violet. Ainsi Calderón découvre avec effroi la teneur idéologique des phrases que Blumemberg lui dicte: “¿Es eso su libro? ¿Las manos de Hitler y la voz de Blumemberg?” (p. 46). Cette métonymie, loin de personnifier le livre, lui attribuant des caractéristiques humaines, a plutôt pour effet une déshumanisation : elle met en relief les mains et la voix d’un livre effrayant qui nous apparaît comme une espèce de monstre sans visage. Dans *El traductor de Blumemberg*, les mots ont bien un corps humain, mais un visage monstrueux et opaque, dont il convient de se méfier, car ces derniers peuvent mener bien loin dans l’horreur.

D’après la critique théâtrale Anne Ubersfeld, le langage au théâtre est action (il *fait* quelque chose, il agit sur scène ou chez le récepteur, de par son effet) et en même temps objet, en ce sens qu’il est une mise en scène des principes du poétique selon Jakobson (le parallélisme et la répétition), ceux-ci faisant du langage une matière concrète, physique. Le message poétique est réifié et devient quelque chose qui dure à travers la mémoire du spectateur ou du lecteur : « Cette possibilité de réitération, immédiate ou différée, cette réification du message poétique et de ses éléments constitutifs, cette conversion du message en une chose qui dure, tout cela en fait représente une propriété intrinsèque et efficiente de la

⁷ *Ibidem.*

poésie⁸ ». Or, la réification du langage est double au théâtre, selon Anne Ubersfeld, parce que le dialogue y devient « chose physique, parlée par la voix-corps des comédiens, et montrée par la réalité physique de l'espace scénique ; la parole théâtrale devient objet »⁹. Le terme d'objet n'est pas à comprendre par opposition au sujet, mais en tant que matière – matière agissante, matière-sujet. Au théâtre, le langage devient un corps agissant : un corps-scène.

S'inscrivant pleinement dans le sillage ouvert par Antonin Artaud, notre dramaturge affirme dans un essai intitulé « La Humanidad y su doble » : “El teatro es una fantasmagoría que necesita cuerpos¹⁰”. Pour être connu, le personnage a besoin de “hacerse materia, encarnarse”, et les acteurs sont ces “seres humanos que practican la imposible transición entre el mundo y su doble¹¹”, entre la matière et la fantasmagorie.

Corps et langage sont étroitement liés dans la mesure où tous deux existent dans l'espace – et la scène n'est autre qu'un espace pour les corps. D'ailleurs le philosophe Jean-Luc Nancy pense le corps lui-même comme un théâtre. Ainsi au théâtre (lieu (d')où l'on voit), le corps tout entier devient regard. Par ailleurs, il est à la fois regardé et regardant. Ainsi il incarne la dualité inhérente à la scène entre le *proskenium* (l'avant-scène, l'endroit où les corps montrent leur paraître) et la *skènè*¹² (la petite cabine où les comédiens se cachent pour se déguiser).

En ce qui concerne *Cartas de Amor a Stalin*, la recherche des « mots justes » constitue l'action se trouvant au cœur du dialogue entre l'écrivain et sa femme. Or, à l'évidence cette quête s'avère être indissociable d'une recherche corporelle : “busca [...] en su cuerpo el de Stalin” (p. 17) ; plus loin : “Intenta imitar el modo en que Stalin movía las manos” ; ensuite : “Ella vacila; busca postura, tono”. Tandis que Boulgakova cherche à incarner Staline, Boulgakov, de son côté, s'attribue le rôle de metteur en scène, et aide sa femme dans sa recherche du *corps des mots* de Staline : “Bulgákov niega, parodia la postura, el tono de su mujer: "Camarada Bulgákov..." La dirige hacia otra postura, otro tono: "Camarada Bulgákov..." Ella vuelve a intentarlo”.

Boulgakova cherche à incarner Staline dans son propre corps, jusqu'à ce que celui-ci apparaisse réellement sur scène, dans le corps d'un troisième personnage-acteur. Ce Staline fantasmagorique devenu un personnage en chair et en os fait irruption dans le huis-clos du

⁸ JAKOBSON, Roman, *Essai de linguistique générale*, vol. I, *Les fondations du langage*, Paris, Minuit, 1981, p. 239.

⁹ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, op.cit., p. 122.

¹⁰ MAYORGA, Juan, “La humanidad y su doble”, *Pausa*, 17-18, 1994, p. 158-162.

¹¹ *Ibidem*.

¹² cf. *Troisième acte*, chapitre 1 : 2.1. Etymologies de la notion de « scène » : entre « espace du dedans » et « espace du dehors ».

couple. Ainsi la scène de recherche du corps de Staline anticipe son apparition sur scène, qui n'en est pas moins la présence matérielle d'une fantasmagorie, car seuls Boulgakov et le spectateur la voient.

À la fin de la scène 4, Boulgakov annonce tout confus à sa femme qu'il lui a semblé voir Staline par la fenêtre: "Me había parecido... Al otro lado de la calle, entre los árboles. Me había parecido ver a Stalin" (p. 27). Dès le début de la scène 5, Staline entre en scène¹³ : les didascalies l'annoncent au beau milieu du monologue de Boulgakova : "(*Stalin entra en escena; observa cómo la mujer lo imita*)" (p. 29). Ainsi le récepteur (lecteur des didascalies ou témoin visuel de l'arrivée de Staline) voit la même réalité que Boulgakov : dans quelle mesure n'est-il pas alors lui aussi atteint par la folie de l'écrivain ? La présence du corps de Staline nous fait expérimenter la folie de Boulgakov – ce corps fait scène à lui tout seul. Le théâtre transforme les personnes en « something to be looked at », affirme Jean-Luc Nancy lors d'une conférence¹⁴. Le corps est à la fois « looked at » et « looking as », ajoute-t-il. Le « look » (l'apparence), c'est la manière dont on apparaît à l'autre avec notre corps tout entier (la manière dont je tiens mon corps est un « look » et en même temps un « looking at »). C'est en ce sens qu'il affirme que le corps est un théâtre : un espace à voir, à regarder. Au théâtre on vous montre un corps qui apparaît (dans un mouvement mimétique du passage de l'acteur de la *skênè* au *proskênium*).

Revenons-en au corps de Staline dans la pièce de Mayorga : il apparaît non seulement sur scène (à travers le corps du personnage-Boulgakova, puis celui du personnage-Staline), mais encore dans le texte même. À travers l'éloquente métonymie de la main, le corps de Staline est présent dans le dialogue, il symbolise sa puissance et sa mainmise sur Boulgakov, à qui il usurpe progressivement le métier d'écrivain. Lorsque Boulgakova cherche à incarner Staline, la première chose qu'elle fait, c'est tenter de retrouver la manière dont il bougeait les mains : "Me dio la mano. Lo único que recuerdo de él son sus manos. El modo en que movía las manos" (p. 16). L'image des mains de Staline, dans le souvenir de Boulgakova, et dans son imitation, prend des proportions grandioses et disproportionnées qui ne font que présager la place grandissante que ce dernier va occuper dans la maison de Boulgakov, et au sein de son couple.

¹³ Dans la mise en scène de Helena Pimenta, Staline apparaît d'abord dans une projection de grande taille sur le mur au fond de la scène, puis il est incarné par un acteur.

¹⁴ Conférence intitulée "Com esprui un cos ?", prononcée à la Universitat Autònoma de Barcelona à la "Sala de Juntas" de la Faculté de Lettres et Philosophie, dans le cadre du séminaire organisé par le groupe de recherche "Corps et textualité", le 23 janvier 2011.

Dès la scène 7, le chef d'État a complètement supplanté Boulgakova dans le travail d' « écriture à deux mains » de la lettre, exercice pendant lequel Boulgakov ne fait que couler sur le papier ce que le dictateur lui souffle à l'oreille: “(*Interrumpiéndole, le dicta al oído.*) ... hondamente impresionado por las palabras que entonces me dirigió...”. Les didascalies mettent en relief la main qui force Boulgakov à écrire et qui dirige l'écriture : “*Stalin toma la mano de Bulgákov para obligarle a seguir escribiendo*” (p. 50). À la fin de cette scène, la main de l'écrivain parvient à se détacher de celle de Staline (« *Bulgákov libera su mano y toma papel blanco* »), geste symbolique par lequel Boulgakov entreprend enfin l'écriture tant attendue par sa femme d'un nouveau texte, cette fois une pièce de théâtre.

Il a écrit la pièce pendant la nuit, c'est-à-dire pendant le temps qui s'est déroulé hors-scène, entre un tableau et un autre – il se cache en effet de Staline pour écrire. Cependant ce dernier le découvre rapidement :

¡Una obra de teatro! ¡Cinco escenas en una sola noche! Porque lo has escrito esta noche, ¿verdad? Así que ahora escribes de noche, como el diablo. Se te ocurrió un argumento y escribiste cinco escenas sin parar, por eso no has pegado ojo. Ya sabía yo que me ocultabas algo. Y trata sobre el diablo, ¡qué interesante! (p. 52)

Boulgakov donne corps (et donc un visage) au diable qui l'obsède lorsqu'il le fait apparaître sur scène et dans ses propres écrits : Boulgakov transforme le corps de Staline en scène. Le sujet de la nouvelle pièce de l'écrivain (“el diablo”), qui se trouve lui-même sous l'emprise d'un Staline diabolique n'est pas anodin. Dans la pièce de Boulgakov, le diable se promène dans Moscou “*entrando en las casas de la gente*” (p. 64) : ce dernier fait bien sûr écho au Staline du texte de Mayorga, qui pénètre chez Boulgakov, pour s'introduire dans sa vie et dans celle de son couple ; il s'agit bien sûr aussi d'un clin d'œil ironique au « spectre du communisme » qui « hante l'Europe » au début du *Manifeste du Parti communiste* de Marx.

La contamination lexicale du terme « diable », associé aussi bien à Staline qu'à Boulgakov – qui écrit de nuit « comme le diable », crée une tension permanente entre l'idée du diable (le « Mal ») et sa concrétisation, à tel point qu'on ne sait plus qui il est, ni d'où il vient. Ce brouillage sémantique conduit à une confusion des valeurs, dont le but est chez Juan Mayorga que le spectateur s'interroge lui-même sur la complexité de la situation, du rapport de domination/soumission entre Staline et Boulgakov¹⁵.

C'est pourquoi le corps de Staline est voué à conserver l'aspect spectral qui le caractérise : sa figure est diffuse et elle plane sur toute la pièce, comme sur Moscou. Ce corps,

¹⁵ Dans notre troisième partie, nous interrogeons la dialectique maître/esclave hégélienne à la lumière de l'œuvre de Juan Mayorga. Cf. Chapitre 4 : 3.1. Maîtres et Esclaves.

issu d'une idée (d'une fantasmagorie), devient scène puisqu'il se construit face à nous, il s'offre au regard du spectateur.

2. Et le corps se fit Verbe¹⁶

Dans une étude intitulée *El cuerpo presente. Texto y cuerpo en el último teatro español*, la chercheuse argentine Gabriela Cordone propose un nouveau regard sur des œuvres majeures de la dramaturgie espagnole contemporaine : il s'agit d'une analyse des corps dans le texte dramatique (en d'autres mots, du « corps dramatique »). Ainsi, elle interroge la manière dont le corps se dégage du texte jusqu'à devenir une véritable clé de lecture venant s'ajouter aux paramètres « traditionnels » tels que l'étude de l'espace, du temps, de la réception (public/lecteur), pour révéler de nouvelles articulations dramatiques.

L'objet d'étude de Gabriela Cordone est le corps du personnage textuel, c'est-à-dire un corps réel en puissance, dont l'épaisseur est cependant inscrite dans le texte *dramatique*¹⁷ : c'est pourquoi elle le définit comme «un cuerpo humano potencialmente animado¹⁸» dans l'introduction de son ouvrage. L'idée de corps est à cheval entre l'aspect concret, matériel du corps, lié aux sensations physiques, etc., et ce qui relève du monde imaginaire de la fiction ; le corps ainsi compris devient chez Cordone un paramètre d'analyse au même titre que le temps et l'espace, et un fil conducteur de sa lecture des œuvres du « dernier théâtre espagnol ».

2.1. Le corps dans le texte : les «cuerpos sin alma» de *La mala imagen* et *Más ceniza*

Chez Juan Mayorga, le corps est avant tout Verbe, comme le note Gabriela Cordone : «el verbo informa la imagen del cuerpo, lo define y lo modela¹⁹». Chez lui, c'est le corps qui se fait verbe, et non l'inverse. Cependant, il ne s'agit pas pour autant d'un corps maîtrisé par le *logos*, bien portant et « bien dans sa peau ». Lorsque la dimension physique du corps apparaît dans le texte de Mayorga, c'est un corps en tension – qui souffre, interroge, se rebelle. Ainsi nous allons tout au long de ce chapitre remettre en question la dialectique

¹⁶ Nous reprenons ici le titre de CORDONE, Gabriela dans son étude *El cuerpo presente. Texto y cuerpo en el último teatro español* (1980-2004), *op.cit.*

¹⁷ Gabriela CORDONE propose une analyse du corps *dramatique*, terme qu'elle emprunte à José Luis García Barrientos : ce dernier comprend le *drame* comme ce qui relève autant de l'œuvre littéraire que de l'œuvre scénique, du texte et de la mise en scène, in GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2001.

¹⁸ CORDONE, Gabriela, *El cuerpo presente*, *op.cit.* p. 14.

¹⁹ *Ibid.*, p. 355.

logos/corps, principalement à partir de deux œuvres de Juan Mayorga : *La mala imagen* et de *Más ceniza*

2.1.1. *La mala imagen ou le corps photographié et dominé*

Dans *La mala imagen*, la photographe tente de maîtriser et de modeler à sa guise le corps de son modèle, “trata como un muñeco al modelo” (p. 24), et l’observe “como a un muñeco de goma” (p. 23). Il s’agit pour elle d’un corps sans émotions, et d’un cerveau vide à partir desquels elle prétend créer l’image recherchée. Mais le modèle oppose des résistances, il refuse de devenir l’image artificielle censée être la « bonne image ». Les didascalies mettent en évidence la résistance physique du « corps » du modèle par rapport aux « mains » de la photographe – c’est encore une fois la métonymie de la main qui permet de mettre en avant l’action du « bourreau » ou du dominant. Toujours est-il que le modèle se débat: “el cuerpo de éste siempre le ofrece una última resistencia” (p. 24) et les interrogations du modèle incarnent sa résistance intellectuelle : “¿Por qué un niño? ¿Qué significa?” (p. 28); et plus loin: “¿Qué llevo en el saco? ¿No vas a decírmelo?” (p. 30).

Véritable reflet des crises identitaires de l’individu à la fin du XX^{ème} siècle et au début du XXI^{ème}, le personnage du modèle nous livre aussi les questions qu’il se pose sur son identité, sur son métier: “Antes no le daba importancia, pero últimamente no paro de darle vueltas [...] qué hago aquí vestido de cura o de hombre rana, qué coño hago aquí” (p. 23). En dehors de leur aspect humoristique, ces remarques pointent du doigt la crise identitaire de l’individu dans la société postmoderne, et constituent une charge critique envers l’absurdité du monde publicitaire, ou de manière plus large, rejoignent la problématique chère à Mayorga concernant le règne de l’image et du « shock » qui caractérisent les XX^{ème} et XXI^{ème} siècles²⁰. Le corps humain est mis au service de la tyrannie du « shock », il devient une pièce de plus dans le rouage d’une machine destinée à étouffer l’esprit critique et la liberté de l’individu.

2.1.2. *Tension être/paraître : les corps imposés dans Más ceniza*

Dans *Más ceniza*, trois couples sont présents sur scène pendant toute la durée de la pièce, mais les échanges entre eux sont très rares : leurs corps sont isolés les uns des autres, et hormis un regard ou un geste ponctuel, il n’y a jamais de communication directe entre eux.

²⁰ Nous avons commenté cette œuvre pour définir la notion de « shock » dans le premier chapitre de cette partie, cf. 1.1.2. *La mala imagen* ou quand la technique envahit le domaine artistique : les « photos-choc » de Roland Barthes.

Cependant, Gabriela Cordone remarque la récurrence de l'action de se vêtir/se dévêtir dans chacun des couples, créant ainsi un écho gestuel entre les différentes « histoires » mises en scène. De même les quelques objets qui occupent la scène et circulent parfois d'un couple à l'autre (le miroir, les photos et les vêtements) rendent possible la perception de l'Autre, ou l'auto-perception des personnages. Ces gestes et regards des uns sur les autres et sur soi-même reflètent des êtres fragmentés, des visions partielles ou mensongères de soi, un décalage entre l'être et le paraître, ou entre l'être et le vouloir-être, et accompagnent la quête identitaire profonde des corps mis en scène.

Le thème de l'image et de la représentation en public est récurrent dans les dialogues d'Abel avec sa femme (Sara), sommé qu'il est par ses ministres de per-former un *corps mensonger* : celui que le public est censé attendre de son Président, et du couple présidentiel. Mais en réalité, ne seraient-ce pas les ministres et le Président qui prêtent aux « spectateurs » (en l'occurrence les citoyens) un regard et une attente censés justifier la performance ? Performance présidentielle qui se fonde sur le travail du corps : “sobre todo con el cuerpo se miente” (p. 23), remarque Sara²¹. De son côté, elle souhaite affranchir son corps et son être du mode d'existence fondé sur le paraître auquel elle est rattachée elle aussi, en tant qu'épouse du président. Son insoumission lui vaut d'être envoyée en séjour dans un hôpital psychiatrique – haut lieu de contrôle et de « modelage » des corps²².

De même, lorsque Darío²³ rencontre Max, ce dernier lui propose un travail au cabaret à condition qu'il se travestisse : “Me pellizcó las piernas y dijo: "Quítate los pantalones, chico. Rosi, fuera la falda. Ponte esa falda, chico"” (p. 9). Plus tard, “una noche, por retorcerme la vida, me cambió el vestido de cintura para abajo. En vez de la faldita, una cola con escamas que te tienes que acercar para caer en que no son de verdad” (p.20). C'est alors qu'il commence à représenter le numéro de la Sirène : chaque soir, lorsqu'il se prépare pour le spectacle, son corps se métamorphose ; et lorsqu'il rentre chez lui, il se trouve face au corps

²¹ Dans la version éditée la plus récente (1996) de la pièce (notre édition de référence), Sara n'a pas de prénom, elle est désignée par le terme générique “Mujer”. Pour plus de commodité, nous nous référons à la pagination du texte édité, mais avons toutefois choisi d'y actualiser les prénoms en fonction de ceux que le dramaturge propose dans la version (numérique) la plus récente de ce texte, car ces modifications nous ont paru significatives. Inversement, le partenaire de Regine, qui devient progressivement son *alter ego*, est désigné par le terme “Hombre” (ce choix onomastique est intéressant puisque tout au long de la pièce on assiste précisément à sa transformation physique vers un « devenir femme » -devenir *sa* femme). Dans la version la plus récente, Mayorga lui donne un nom : “Darío”.

²² Nous consacrerons une partie de notre *troisième acte* aux écrits foucauldien concernant la « société de contrôle » (notamment la notion de « dispositif panoptique ») mises en scène par Juan Mayorga dans des textes comme *El Jardín quemado* ou *Últimas palabras de Copito de Nieve*. Cf. Chapitre 2 : 1. Une approche théorique : du dispositif foucauldien à la « critique des dispositifs ».

²³ Dans la version éditée de la pièce, il est désigné par le terme générique “el Hombre” (cf note 21).

de sa femme, sirène forcée depuis son repas avec Max où quelque chose s'est passé qui l'a enfermée dans le mutisme le plus complet.

Sobre el colchón duerme REGINE. La despiertan el ruido de una explosión, el estallido del espejo. Camina hacia éste, mira su interior. Vuelve al colchón y adopta la postura que le será propia: se sienta como una sirena. (p. 7)

Cette explosion de la didascalie initiale annonce et fait écho à celle de l'attentat présidentiel mené à bout avec la complicité de Darío devenu Regine (ou de Regine elle-même) sur lequel le rideau retombe. Par ailleurs les bris de verre de miroir symbolisent le morcellement de l'identité de Regine, qui a cessé d'exister (elle vit mais elle n'existe plus) après le dîner avec Max au cours duquel on comprend qu'elle a été victime d'un abus, dont son propre mari est complice (lui-même étant complètement dominé par Max).

Hombre- Te dejé en el escenario, cenando con Max. Ni sé qué horas me dieron a la puerta del cabaré, esperando a que salieses, hacía un frío hijoputa aquella noche. Al salir, me dijiste: "Si no valgo nada para ti, soy nadie ante ti". No supe de qué hablabas. No me importó, era sólo una frase. Aún no sabía que una frase encierra una vida, como una maldición. (p. 14)

Mais accepter la domination, n'est-ce pas aussi accepter d'avoir une part de responsabilité ?²⁴ Le mari de Regine ignorait-il ce qui allait se passer en laissant sa femme entrer dans le cabaret pour dîner avec Max ? La question de la responsabilité de celui qui est là et qui regarde (le témoin), sans parvenir à percer les apparences, est l'une des préoccupations principales de Juan Mayorga. *Himmelweg* est l'œuvre qui cristallise le mieux cette problématique du voir/ne pas voir, liée à la responsabilité de celui qui regarde.

Pour en revenir aux corps mis en scène dans *Más ceniza*, ils se trouvent paralysés, neutralisés (suite à l'explosion et les bris de verre du miroir, Regine se retrouve assise « comme une sirène » sur le matelas où elle restera immobile tout le long de la pièce), ou bien carrément dépossédés de leur identité et de leur corporéité. C'est le cas pour Darío (qui se trouve à la merci – entre les mains – de Max), Abel et Sara (dépendants d'une image à donner), et pour José, dont le corps mutilé devient l'espace d'un sacrifice, d'une métamorphose et d'une rédemption : José se transforme progressivement en l'homme – le « héros » – que María, sa femme, souhaite voir à ses côtés, qui n'est en réalité autre que son propre père.

2.2. Más ceniza : le corps mutilé et sacrifié

²⁴ Cette problématique est développée dans *Animales Nocturnos*. Cf. *Troisième acte*, chapitre 4 : 3.1. Maîtres et Esclaves.

Du reste, Gabriela Cordone remarque que chez Mayorga le corps se démarque du registre réaliste, et flirte avec l'« étrange corporéité », tout comme les corps qui arpentent la dramaturgie de Sanchis Sinisterra. Dans *Más ceniza*, lorsqu'il est envisagé dans sa dimension physique, le corps est mutilé. L'indétermination sexuelle de Darío, qui se transforme progressivement en Regine, son *alter ego* féminin, est symbolisée par un corps dont les deux jambes ne font qu'une, comme la queue d'une sirène. L'identité sexuelle floue de ce corps qui en outre, subit une mutation – une métamorphose²⁵ – au cours de la pièce nous permettra un peu plus bas²⁶ de proposer une réflexion sur le lien entre langage, corps et identité (sexuelle).

Quant à José, il décrit l'expropriation progressive de son propre corps, à partir de la perte de son bras suite à un accident d'avion. Chez lui, le corps mutilé est symbole du corps dominé et sacrifié : il est dépossédé de sa volonté en même temps que de son corps et de sa propre image, qu'il cherche désespérément à retrouver dans des photos de jeunesse. “María- (Abrazando a José.) Sangrabas con la sangre del fuerte. Venías del sacrificio. José, sólo se es hombre en el dolor. Lo vi en el dolor de tu rostro. En tu dolor estaba tu verdad: eras mi esposo” (p. 39). L'accident et la mutilation du corps de José auront eu valeur de sacrifice, de cette douleur est née une nouvelle identité, celle qu'ont construite pour lui son beau-père et sa femme. Le corps et l'identité de José lui ont été usurpés: “Milímetro a milímetro, me has arrancado el rostro para ponerme otro”, dit-t-il à sa femme. Suite à l'accident et à cette dépossession de soi par ses proches, il est devenu “un cuerpo sin alma” (p. 53).

La thématique du « corps sans âme » est récurrente chez Mayorga, on la retrouve notamment dans la pièce courte évoquée ci-dessus, *La Mala imagen*, avec le corps du modèle que la photographe souhaite « vider » de toute émotion, de toute vérité ; mais aussi dans un tout autre contexte, dans *Himmelweg*, où les Juifs deviennent des automates aux gestes artificiels et faux, des corps vidés de leur propre vérité ; et, nous y reviendrons dans la partie suivante, à propos de la pantomime.

Le thème du sacrifice²⁷ est récurrent dans cette œuvre, à travers le personnage de José, mais aussi à travers celui de Darío, qui sacrifie son identité et se travestit en Régine pour obéir et plaire à Max, pour finalement le tuer à la fin :

²⁵ Notion que nous exploiterons plus loin, à propos des métamorphoses kafkaïennes présentes dans les pièces de Mayorga dont les personnages sont des animaux parlants (hommes devenus animaux ou animaux humanisés). Cf. *troisième acte*, chapitre 2 : 2.3. Liaisons rhizomatiques : « devenir-homme », « devenir-animal » ou la métamorphose chez Juan Mayorga.

²⁶ Cf. Plus bas : 2.3. Des corps qui « débordent » le langage/le logos.

²⁷ Nous reviendrons sur le sacrifice lorsque nous étudierons dans le *troisième acte* de notre travail la mise en scène de l'interruption chez Mayorga, à la lumière de *Temor y temblor* de Sören Kierkegaard : Cf. Chapitre 3 : 2.2.4. Corps mutilés et interruption du sacrifice : Mayorga à partir de Kierkegaard.

Ha tenido una muerte bien bonita. "¿En qué se diferencia un tío de una tía?", le daba la risa. (*Maneja a Regine como si ésta fuese Max.*) Le he besado el cuello así, que le gusta, y con el pendiente le he dado el beso más profundo. (*Simula el degüello de Regine.*) "¿A que no te ha dolido? Es parte del juego". (p.52)

La frontière entre plaisir et douleur est ténue, il semblerait que la mort ait une valeur rédemptrice : en tuant Max, l'homme à l'identité perdue qu'est Darío²⁸ ne renaîtrait-il pas de ses cendres ?

Toujours est-il que la dépossession – morale et identitaire – du corps des trois personnages masculins s'érige en fil conducteur de la pièce, comme le souligne Gabriela Cordone :

La estructura dramática múltiple, simultánea y sin un espacio identificable, constituye una manera acertada de dar a entender los complejos mecanismos de la verdad. En este contexto de total relatividad, el cuerpo se hace verbo para expresar un valor irremplazable y frágil: la propia identidad.²⁹

Des corps mutilés et fragilisés expriment une identité morcelée : ils témoignent peut-être aussi d'un « trop-plein » de logos. Le langage marque et définit les individus dès leur naissance, peut-être jusqu'à devenir un poids. Ainsi, que se passe-t-il lorsque le corps déborde les mots qui souhaitent l'assujettir ? Interrogeons-nous à présent sur ce qui se passe lorsque le corps « déborde » le texte. Quelle dialectique corps/langage en découle ?

2.3. Des corps qui « débordent » le langage/le logos

En analysant l'acte d'énonciation comme « acte du corps³⁰ », Judith Butler montre que le corps est à la fois l'instrument de violence et la médiation qui permet d'échapper à ses effets. « Parce que la menace est un acte de discours qui est aussi un acte corporel, elle est déjà, pour une part, hors de son propre contrôle³¹ », affirme-t-elle. Ainsi une adresse injurieuse « peut produire une réponse inattendue et habilitante³² » qui pourra contrer la violence du langage.

L'idée que le discours blesse semble reposer sur cette relation de discordance et d'inséparabilité entre le corps et la parole, mais aussi, par conséquent, entre la parole et ses effets. [...] Comme « instrument » d'une rhétoricité violente, le corps du locuteur excède les mots qui sont prononcés, révélant le fait que le corps auquel il s'adresse n'est plus – et ne peut jamais être tout à fait – sous son propre contrôle.³³

²⁸ Et qui, rappelons-le, s'appelle l' « Homme » dans la version éditée de la pièce.

²⁹ CORDONE, Gabriela, *El cuerpo presente*, op.cit., p. 369.

³⁰ « Que l'acte de discours soit un acte du corps signifie que l'acte est redoublé au moment du discours : il y a ce qui est dit, et il y a une sorte de dire que l' « instrument » corporel de l'énonciation accomplit », in BUTLER, Judith, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, op.cit., p. 31-32.

³¹ *Ibid*, p. 33.

³² *Ibid*, p. 22.

³³ *Ibid*, p. 33.

Cette thèse débouche sur la question suivante : que se passe-t-il lorsque le corps « déborde » le cadre linguistique et social qui l'a construit et défini ? C'est ce que nous allons nous demander à partir de l'exemple du personnage de Darío, le mari – et le miroir – de Regine³⁴, qui progressivement usurpe le corps et l'identité de sa femme dans *Más ceniza*.

2.3.1. Brouillage des sexes et morcellement des identités dans *Más ceniza*

2.3.1.1. « Performance » et « performativité » de la *drag queen* Darío/Régine

Dès sa première apparition sur scène, Darío est habillé en femme : “*El que al fin entra no es José, sino Darío, a quien nadie espera. Darío, vestido y maquillado de mujer, con una peluca que imita el pelo de Regine*³⁵”. Dans quelle mesure ce personnage peut-il être lu –entre autres – comme une illustration de la *drag queen* de Judith Butler dans *Trouble dans le genre*³⁶ ? « Maquillée » et « habillée » en femme, comme le disent les didascalies, la *drag queen* Darío/Regine s'apprête à « performer³⁷ » le genre, l'identité féminine.

La transformation Darío/Regine est double : d'une part elle joue tous les soirs dans un cabaret (tenu par Max), où elle se met en scène dans une « performance », au sens théâtral du terme. Darío/Regine raconte lui-même le début de sa métamorphose en femme : “(*Empezando a desvestirse.*) Me miró las piernas y dijo: "Rosi, préstale tu falda al chico. Ponte esa falda, chico". Así empieza nuestro cuento” (p. 9). Le « show » de la Sirène incarné tous les soirs au cabaret par Darío/Regine est bien celui d'un *drag queen* : elle fait appel aux notions de parodie et de répétition, que Butler reprend dans son étude.

Le *drag-queen* montre qu'il est possible d'échapper à la binarité des normes de genre : avec cette figure, « c'est la déstabilisation du rapport entre le corps et l'identité, le féminin et le masculin qui devient érotique³⁸ », affirme Butler. De surcroît, la dérision du genre produite par le drag manifeste le fait que le genre n'existe pas de façon « sérieuse », originale, hors de répétitions : « Au fond, la parodie porte sur l'idée même d'original. [...] La parodie du genre

³⁴ Ce clin d'œil au prénom de la fiancée de Sören Kierkegaard n'est pas anodin, cf. *Troisième acte*, chapitre 3, 2.2. L'interruption ou la mise en scène de la conception benjaminienne du temps dans *Más ceniza*.

³⁵ Cette citation est extraite de la version digitale de la pièce la plus récente. Dans la version éditée que nous utilisons comme référence, on peut lire : “*Vestido de mujer, entra el Hombre con un globo burbujiforme y una rosa amarilla en la peluca – que imita el pelo de Regine –*” (p. 7).

³⁶ BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2005.

³⁷ Chez Judith Butler la « performance » du *drag queen* est liée à la performativité du genre : en effet du côté de la performance, au sens théâtral, on retrouve les gestes et codes de l'incorporation, le langage symbolique de l'ordre qu'évoque Bourdieu, qui se fonde sur la performativité et la répétition. (la répétition de phrases performatives comme « c'est une fille », ou « c'est un garçon », la répétition de gestes et codes sociaux liés au genre et à l'identité, etc.).

³⁸ BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre*, op.cit., p. 241.

révèle que l'identité originale à partir de laquelle le genre se construit est une imitation sans original³⁹ ». Ainsi, loin d'être une substance, le genre est un rôle, mais un rôle culturellement imposé. C'est là que devient opérationnel le rapprochement proposé par la nord-américaine entre performance et performativité.

En effet à partir du jeu tragi-comique, Butler infléchit la définition du genre comme jeu de rôle vers la notion de performance, en déployant sa polysémie. Au sens du théâtre, il s'agit de l'accomplissement d'un rôle pré-écrit. Le spectacle dramatique est ainsi le modèle d'une action qui défait les contraintes de la vie en les rejouant sur le mode spectaculaire. Mais il s'agit aussi d'une action. La notion de « performance » permet à Butler de passer de la parodie à la politique, de l'action ludique personnelle à l'action politique. Le motif du jeu, que Butler déploie tout au long de son livre, mène finalement du spectacle inédit à l'acte répété, qui engage : la performance prend le sens d'une action performative⁴⁰.

En effet selon Butler le genre est une répétition d'actes, quotidiennement et individuellement mis en œuvre, une construction progressive et itérative : « dire que le corps genré est performatif veut dire qu'il n'a pas de statut ontologique indépendamment des différents actes qui constituent sa réalité⁴¹ ». C'est par sa nature même que le genre peut être défait, parce qu'il s'agit d'un jeu qui peut être rejoué, et qui se constitue de plusieurs actes, susceptibles d'être multipliés et se contredire. La *drag queen* perturbe l'ordre du genre,

[...] non par le biais de stratégies figurant un utopique au-delà, mais en mobilisant, en déstabilisant et en faisant proliférer de manière subversive ces catégories qui sont précisément constitutives du genre et qui visent à le maintenir en place en accréditant les illusions fondatrices de l'identité.⁴²

Outre son jeu de *drag queen* au cabaret et tout ce que cela comporte, Darío devient l'*alter ego* de Regine, du moment qu'il accepte la mission que Max et ses amis lui confient. Il s'agit de se déguiser en femme, non plus pour un « show » d'un soir, mais pour toute la journée, c'est-à-dire se construire un vrai personnage : un physique, une identité, un nom de femme. Le but de cette métamorphose est que que Darío/Regine gagne la confiance de Sara (l'épouse du président), qu'il devienne son ami(e), et par conséquent le complice idéal de l'attentat que Max souhaite réaliser. Ainsi, Darío expérimente, tout au long de la pièce, non seulement le « devenir *drag queen* », mais aussi le « devenir femme ». Et pas n'importe laquelle : la sienne, puisque c'est le « modèle » de Regine qu'il décide d'imiter.

³⁹ *Ibid.*, p. 261.

⁴⁰ GANDT, Marie de, « Troubles du genre : lecture critique de Judith Butler », in <http://revel.unice.fr/loxias/?id=2743#ftn35> (consulté le 25/04/2013).

⁴¹ BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre*, *op.cit.*, p. 259.

⁴² *Ibid.*, p. 111.

2.3.1.2. Se dénuder et/pour devenir un(e) autre : « trouble dans le genre » et questionnements identitaires

La symbolique de l'habillement/déshabillage parcourt la pièce. Les personnages sont tiraillés entre ce qu'ils sont et ce qu'ils veulent être/paraître, ou ce qu'on leur impose de paraître ; mais dans tous les cas c'est le *logos*, la parole, qui dirige les corps, les modèle à sa guise. Darío/Régine décrit ses scènes de déguisement pour devenir la « Sirène » du « show », et se démaquille/remarquille, déshabille/rhabille sur scène. De même chez le couple présidentiel (Sara/Abel), la pression sociale est si pesante qu'ils sont en permanence en représentation, comme le montre la quantité de scènes où les personnages sont en train de s'habiller, de se préparer à apparaître en public. Par ailleurs, dans plusieurs scènes, Marta aide José à mettre ou enlever son uniforme, ces gestes étant symboliques de son souhait de façonner son mari à l'image du militaire héroïque qu'était son père. Mais laissons pour l'instant de côté les possibles interprétations des relations triangulaires au sein de ces couples (Sara/Abel/mère et Marta/José/père de Marta), et soulignons simplement l'importance de l'habillement/déshabillage des corps dans cette pièce où les individus se voient dépossédés de leur identité.

Outre son jeu de *drag queen* au cabaret, Darío devient l'*alter ego* de Régine, du moment qu'il accepte la mission que Max et ses amis lui confient. Il s'agit de se déguiser en femme, non plus pour un « show » d'un soir, mais pour toute la journée, c'est-à-dire se construire un vrai personnage : un physique, une identité, un nom de femme. Le but de cette métamorphose est que Darío/Régine gagne la confiance de Sara (l'épouse du président), qu'il devienne son ami(e), et par conséquent le complice idéal de l'attentat que Max souhaite réaliser. Ainsi, Darío expérimente, tout au long de la pièce, non seulement le « devenir *drag queen* », mais aussi le « devenir femme ». Et pas n'importe laquelle : la sienne, puisque c'est le « modèle » de Régine qu'il décide d'imiter.

Régine garde la même posture durant toute la pièce “*Sobre el colchón duerme Régine. [...] Vuelve al colchón y adopta la postura que le será propia : se sienta como una sirena*” (p. 7)⁴³, tandis que Darío, son miroir inversi, (se) change devant nous tout au long de la pièce. Lorsqu'il entre sur scène, il est habillé « en » Régine, en sirène, et il se déshabille au fur et à mesure qu'il lui (et nous) fait part des identités qu'il a endossées jusque-là, pour finalement se vêtir en homme. Cependant, à la fin de la pièce, il ne sera plus le même homme : pour ne pas avoir à réaliser l'attentat de la femme du Président qu'il s'est engagé à perpétrer, il a tué Max.

⁴³ Dans la version numérique la plus récente, on peut lire : “*Como sirena en tierra, Régine sobre el colchón*”.

La fin reste donc ouverte et est placée sous le signe de crimes passés ou à venir, car il propose à Regine d'aller commettre l'attentat à sa place, puisqu'il est son double. Ainsi à la fin, seul sur scène, Darío se laisse tomber sur le matelas où se trouvait Regine : "Se sienta como una sirena" (p. 61)⁴⁴. L'intrigue finit par un chiasme qui ne fait que renforcer la binarité et la bisexualité du personnage : Regine va effectuer le crime que Darío n'a pas osé réaliser (attentat du Président), tandis qu'il commet celui qu'elle aurait dû faire lorsque Max a invité Regine à dîner sur la scène du cabaret au début de leur rencontre (car c'est à la suite de ce repas que Regine, après avoir prononcé le mot « cenizas », est devenue muette et impassible, laissant Max envahir et prendre entièrement le contrôle sur la vie de Darío).

Ainsi, Darío et Regine sont en réalité deux facettes du même personnage, le premier étant l'« Autre » du second, et vice-versa ; mais sur scène, nous voyons bien deux personnages distincts : Regine, dont le corps reste immobile, couché sur le matelas jusqu'à son départ à la fin de la pièce, un bouquet de roses jaunes à la main (l'arme du crime, car la bombe est cachée à l'intérieur), et Darío, déguisé en Regine, qui reprend progressivement son apparence d'homme (il se déshabille, se démaquille, puis s'habille en homme). Le flottement des pronoms personnels sujets reflète les contours flous de l'identité du personnage, qui exprime ainsi le fait d'avoir deux identités, deux sexes : "Mi voz y mi olor. Tu olor. La Sirena tiene tu olor"⁴⁵. Lorsqu'il se déguise en sirène pour faire son « show », son odeur est celle de Regine, leurs deux parfums et leurs deux corps se confondent.

Ensuite, deux différences majeures dans son nouveau « travail » par rapport au premier : il se transforme en une personne qui existe vraiment (Regine, sa propre femme), contrairement à « la Sirène » qui était un personnage de fiction créé pour le spectacle, et son public sera constitué d'un seul spectateur (la femme du président, Sara) : "¿Un trabajo? ¿Un show? ". "Un show, sí. Para un solo espectador", dijo Max. "Desde hoy te llamas Régine" (p. 23). C'est ici le pouvoir d'interpellation du langage dont Butler parle qui agit, et sa fonction performative est mise en œuvre : le mot – le nom – a un effet sur le corps, il fait du corps présent un corps autre. Ainsi le langage crée chez Darío l'altérité.

"Desde hoy, te llamas Regine", y sacó un pasaporte con tu nombre, sin foto. "Aquí vamos a pegar tu foto", y empezó a contarme cosas sobre Regine Olsen, sobre su Regine Olsen, las iba inventando sobre la marcha: a qué colegio fue,

⁴⁴ Dans la version numérique la plus récente, on peut lire : "Como si las piernas no la sostuviesen, se deja caer sobre el colchón en la postura que tenía Regine".

⁴⁵ Dans la version éditée du texte, on peut lire : "Cada día me sientan mejor tus ropas. Se me va hinchando el pecho y las caderas se ensanchan. Olor de mujer. He cogido tu olor" (p. 20-21).

en qué trabajaba su padre, por qué vino a este país. En un rato, Max inventó a Regine Olsen una vida. Qué poco debe de ser la vida, cuando la podemos inventar.⁴⁶

Ce dernier devient un personnage inventé, mais le nom et l'apparence physique choisis par Max sont ceux de sa femme, Regine, à laquelle il greffe une vie qui n'est pas la sienne. Ainsi progressivement Darío se sent physiquement devenir femme, devenir Regine, il suffit qu'il se maquille et qu'il se déguise, et son corps devient « (l')autre » : “Me visto de Regine, me pinto Regine y siento que mis pechos crecen, que mis caderas se ensanchan. Toca esta piel. ¿No es tu piel?⁴⁷”.

Devenir autre, devenir l'autre sexe, une thématique qui se trouve au cœur de *Más ceniza* et des études sur le genre, sur la transexualité, dont le mouvement *queer*.

*Si soy como tú, no puedo hacerte un hijo, es hora de aceptarlo... Antes de sonreír, antes de cerrar los ojos, antes de temblar, me pregunto: ¿Qué sentiría ella? He llegado a sentirlo... Soy más alta y tú tienes los dedos más delgados. Pero nuestros corazones son el mismo corazón.*⁴⁸

Regine est bien *l'alter ego* de Darío, mais ce n'est pas si simple d'être un(e) autre, et Darío/Regine exprime à maintes reprises son trouble et ses inquiétudes quant à son identité sexuelle qu'il ressent comme indéfinie :

*Me gustaría contártelo como un hombre a una mujer, como tantos hombres hablan a sus mujeres a esta hora en todo el mundo, pero no es posible. No te he hecho un hijo y eso afecta a mi modo de hablar y al modo en que tú me escuchas. Es difícil escuchar sin saber si quien habla es una mujer o un hombre, es difícil hablar sin saber quién eres.*⁴⁹

Le personnage de Darío pose d'emblée la problématique de la transsexualité, des frontières floues et mouvantes entre le genre masculin et le genre féminin. En effet Butler revendique dans ses études un dépassement de la binarité des genres, d'où la figure du drag queen qui, réintroduisant le rire en socio-politique, rend dérisoires les codes associés à chacun des genres. C'est la seule manière selon Butler de les transcender.

Finalement, l'étude des genres que propose Juan Mayorga à travers l'histoire de Darío/Regine, et des autres couples en scène jette un profond trouble sur les identités en scène. En acceptant d'être une femme de nuit au cabaret (la Sirène), et de jour auprès de Sara (Regine), Darío finit par être une femme jour et nuit, ce qui induit chez lui un véritable

⁴⁶ Dans la version éditée du texte, on peut lire : “Regine. Regine Olsen. Tus pechos, tu olor, tu nombre. Inventaron a Regine Olsen una vida. Qué poco debe de ser la vida, cuando la podemos inventar” (p. 26).

⁴⁷ Dans la version éditée du texte, on peut lire : “Te concierne. Tú haces todo eso que yo hago. Yo lo hago en tu nombre. Tu vida La que no estás viviendo” (p. 32).

⁴⁸ Dans la version éditée du texte, on peut lire : “Si cada día me parezco más a ti, cada día me será más difícil hacerte un hijo. Antes de levantar un labio, antes de bostezar, antes de temblar de frío, me pregunto : qué sentiría ella ? He llegado a sentirlo. Soy un poco más alta, y tú tienes los dedos más delgados. Pero nuestros corazones son el mismo corazón” (p. 34).

⁴⁹ Dans la version éditée du texte, on peut lire : “Somos una pareja sin nombre. Lo que afecta a nuestra forma de hablar igual o más que ser una pareja sin hijo. Más vale que lo escuches sin pensar si te lo cuenta una mujer o si te lo cuenta un hombre” (p. 9).

questionnement identitaire, et engendre une vulnérabilité linguistique : il/elle ne sait plus comment parler ni comment agir car il ne sait plus qui il est. Il/elle constate avec désarroi qu'il/elle ne peut pas parler « comme un homme à une femme », il n'est pas « un homme », car il/elle n'a pas donné d'enfant à Regine. Être ou ne pas être « un homme », c'est une problématique qui parcourt la pièce et hante les personnages :

José- Sólo un cuerpo. Un cuerpo sin alma. De aquel avión sólo bajó mi cuerpo. Me falta espacio. No puedo moverme sin tropezar. Me siento mal entre las cosas. No tengo rostro. No tengo memoria. ¿Quién soy?

María- Un hombre.⁵⁰

Aux questionnements existentiels de José suite à son accident, lorsqu'il réalise que sa vie n'est plus la sienne, qu'elle lui a été usurpée par sa femme et son beau-père, María répond de façon catégorique qu'il est « un homme ». Pour elle, ce mot là doit suffire pour lui donner la force de commettre le crime qu'il doit commettre (lui aussi doit tuer le président, sur ordre de Max et de sa femme). Ainsi, être « un homme », c'est tuer sans hésiter (José), c'est être capable de faire des enfants à sa femme (Darío), c'est agir conformément à ce que la société attend d'un homme (Abel).

2.3.2. *Últimas palabras de Copito de Nieve, ou la révolte dionysiaque du corps mourant*

Copito de Nieve adresse ses « dernières paroles » aux visiteurs du zoo de Barcelone, venus guetter son dernier souffle⁵¹. Le corps animal, le corps malade, en tension vers le non-être, est un corps rebelle, qui décide de révéler sa véritable identité et surtout d'appeler à la vie véritable. Après des années de mensonge (il révèle à son public qu'il a développé durant toutes ces années passées « un automatismo para complacer a todos », p. 37), le singe philosophe décide d'arrêter de jouer le « rôle » de singe :

MONO BLANCO-Años y años de disciplina. Años y años vigilándome, midiendo cada gesto para evitar que la verdad saliese a la luz. La verdad es ésta: nunca os he querido.

Como si se quitase una máscara, expresa al público su hostilidad, reprimida durante tantos años.

GUARDIÁN- Váyanse. No quiero que le recuerden así, diciendo tonterías.

MONO BLANCO- Nunca os he querido. Os he engañado a todos. Incluso al alcalde, a él más que a nadie (p. 37-38).

⁵⁰ Dans la version éditée de la pièce, on peut lire : “José.-Un cuerpo sin alma. De aquel avión en llamas sólo bajó mi cuerpo. Me falta espacio. No puedo moverme sin tropezar. María.-Eres un soldado. Un hombre” (p. 53).

⁵¹ Le sujet de cette pièce fait écho à la manière dont la société fut suspendue aux derniers instants de vie du Pape Jean-Paul II cf. les didascalies initiales : “El mono blanco dormita en algo que recuerda al trono papal” (p. 15).

Copito ôte son masque et rejette toute forme d'hypocrisie, tandis que le gardien, seul personnage humain de la pièce, prend le contre-pied de ce discours, tentant d' « euphémiser » la réalité, s'efforçant tant bien que mal de dissimuler les propos de Copito, et de présenter une réalité « politiquement correcte ». La dialectique monstration/occultation est récurrente dans le texte, et incarnée dans la tension entre Copito et le gardien :

MONO BLANCO- ¡Hipócritas! Y cuando digo « hipócritas », cada uno sabe por qué le llamo hipócrita. ¡Máscaras fuera! ¡Dejad de fingir! ¡Dejad de comportaros como profesio...!

El Guardián le inyecta una segunda dosis.

GUARDIAN- [...] Olviden este feo final. Recuérdenlo como el Copito que nunca les negó una sonrisa, nuestro Copito. (p. 42-43)

Les paroles de Copito sont ainsi « arrachées »⁵² à des années de captivité et de mensonge. Le discours du singe blanc, disciple de Montaigne, puise dans la pensée du philosophe français des éléments de réflexion sur la mort, la vérité, et la liberté, afin d'inciter ses spectateurs à devenir autres, à devenir vrais.

MONO BLANCO- Dice Montaigne: "El último día es el día de la verdad. Acaba la comedia y empieza la verdad. El actor se quita la máscara y queda el hombre". Al fin puedo deciros lo que pienso de vosotros. He tenido mucho tiempo para observaros. Me pusisteis aquí para mirarme, pero era yo quien os miraba. Os conozco bien, y voy a daros un consejo (...): cambiad de vida; vivid como si fueseis a morir hoy mismo. El que sabe morir, sabe vivir. El que aprende a vivir, aprende a no servir. La muerte es la auténtica libertad [...] No hay hombre más libre que el que desprecia su vida » (p. 41-42).

La mort est selon Montaigne le moment de la liberté, de l'authenticité, ce qui est une bonne raison (la treizième dans l'énumération de Copito) pour ne pas la craindre. Ce discours est une invitation à l'authenticité, à la révolte. Copito exhorte son public (qui se confond avec les spectateurs de la représentation) à rompre avec son existence hypocrite : « cambiad de vida ». Ainsi, on décèle dans ses propos la trace d'Artaud et de Nietzsche, à propos desquels Mayorga écrit : « Igual que Nietzsche, cuando Artaud contrapone formas de teatro, está contraponiendo formas de vida. Artaud aborrece la empuñecida existencia del burgués, carente de azufre y de peligro. Su proyecto de refundación del teatro ha de entenderse dentro de un esfuerzo más amplio contra una cultura que asfixia la vida⁵³ ». Contre la culture qui « asphyxie la vie », ce langage et ces existences vides de « souffre et de danger », Copito exhorte les spectateurs à « changer de vie ».

Nous pouvons relire la dialectique Copito/gardien à la lumière de la philosophie nietzschéenne : le premier incarne alors la folie dionysiaque tandis que le second s'érigerait en gardien de l'ordre apollinien. La révolte de Copito fait voler en éclats toutes les frontières

⁵² RYKNER, Arnaud, *Paroles perdues. Faillite du langage et représentation*, op.cit., p. 132.

⁵³ MAYORGA, Juan, "De Nietzsche a Artaud: el retorno de Dionisio", art.cit.

(y compris celles entre l'homme et le singe, entre le règne de la raison et celui de l'animal, le monde du théâtre et celui de la vie), tandis que le gardien s'occupe de protéger les apparences, et les faux-semblants de la société.

Juan Mayorga souligne que la volonté d'aller à contre-courant et de détruire qui caractérise la philosophie nietzschéenne et dont se nourrit Copito vise, malgré cet élan critique, négatif, destructeur, à atteindre amour et liberté.

A mí me parece muy interesante el gesto permanente de Nietzsche de ir a contracorriente, de hacer una filosofía a martillazos, una filosofía de algún modo salvaje, radicalmente crítica. Y si bien en ella domina el carácter negativo, destructivo, pues resulta que paradójicamente es constructiva en la medida en que crea espacios, para ensanchar la vida, y la comunicación y la lengua.

A mí me interesa mucho Nietzsche, quien por cierto dijo en cierto momento – como yo recordé en una rueda de prensa de Copito –, hablando precisamente sobre los zoológicos de su época: “un animal cautivo es siempre un animal enfermo”. [Nietzsche] no es simplemente un enfadado, un “fâché”, creo que hay en él un anhelo de más vida, y de más amor, y de más libertad para todos.⁵⁴

Ainsi les « dernières paroles » de ce Copito nietzschéen sont celles de la révolte : « à coup de mots », le singe s'attaque à « l'hypocrisie bienséante et sécurisante du langage conventionnel », selon l'expression d'Arnaud Rykner, à propos du théâtre de Nathalie Sarraute⁵⁵.

3. Nouvelle dialectique corps/langage, texte/image

3.1. Le retour du corps dans une dramaturgie du verbe

Un détour par l'analyse de la pantomime par Arnaud Rykner nous permettra de mieux saisir cette tension corps/parole et texte/image qui est au sein de l'écriture de Mayorga. Rykner écrit à propos de cet « art des origines⁵⁶ » qu'il « oblige le théâtre à articuler texte et hors-texte, logique discursive et logique iconique⁵⁷ ». Ainsi, paradoxalement, cet art presque unanimement considéré comme mineur a eu une importance considérable dans la France du XIX^{ème} siècle⁵⁸. Or, outre le fait que ses personnages (dont Pierrot, par exemple) soient devenus des mythes qui inspirent bien des poètes et romanciers, la pantomime a un rôle

⁵⁴ Entretien avec Juan Mayorga: Annexe 2.

⁵⁵ RYKNER, Arnaud, *Paroles perdues*, op.cit., p. 130.

⁵⁶ RYKNER, Arnaud, « Un art des origines », in RYKNER, Arnaud (éd.), *Pantomime et théâtre du corps*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

⁵⁷ *Ibid*, p. 10.

⁵⁸ RYKNER, Arnaud, « La pantomime comme dispositif fin-de-siècle », in ORTEL, Philippe (éd.), *Discours, Image, Dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008, p. 161-173.

fondamental dans l'histoire du drame moderne : elle « déconstruit ce qui sert de pivot à l'ensemble de la tradition théâtrale⁵⁹ ».

« Ni pur théâtre silencieux, ni simple discours imagé⁶⁰ » : dans la pantomime co-existent des éléments contradictoires, perpétuellement mis en tension, tels que texte et image, parole et corps. Cette interaction d'éléments hétérogènes constitue selon Arnaud Rykner « un objet complexe qui fait dispositif⁶¹ » et met en crise le modèle exclusivement linguistique prédominant jusqu'alors.

De ce point de vue, [elle] ne se contente pas de participer à la crise du drame moderne ; [elle] en synthétise les données, et au premier chef la crise du langage dramatique lui-même, en jouant l'espace contre le mot, le corps contre le langage. Et ce faisant, elle permet l'épiphanie de ce qui, derrière le langage, restait jusque-là maintenu (voire englué) dans une logique purement discursive. En relativisant les effets du langage, elle fait remonter à la surface de la représentation tout ce que le langage tendait à ordonner trop sagement ; elle participe aussi explicitement du mouvement qui, dans le théâtre de la fin de siècle, tend à mettre l'inconnu [...] au premier plan.⁶²

Cette remise en question de la logique discursive est présente au cœur même d'une dramaturgie qui, comme celle de Mayorga, revendique une réhabilitation du langage : « ce théâtre qui revendique exclusivement une focalisation sur la parole est également travaillé implicitement par un retour sinon du corps du moins de l'image dans la représentation⁶³ ». Ceci peut se comprendre en ce sens que ce qui est désormais au premier plan de la scène, ce n'est pas la langue en tant que logos, en tant qu'écran venant rationaliser les pulsions et les corps, mais « l'envers » de la parole, c'est-à-dire l'incompréhensible, le Réel à l'état brut, primitif.

Arnaud Rykner propose comme exemple de théâtre de la parole mettant en scène le corps Maeterlinck, qui dans *Intérieur* « articule la pantomime muette de la famille (à l'« intérieur » de la maison) et le discours de l'étranger et du vieillard à l'extérieur. Autrement dit, pour ceux-là même qui la placent au-dessus de tout, la parole théâtrale ne se conçoit pas sans son envers visuel et silencieux⁶⁴ ». L'image, le silence, viennent « trouser » une écriture tout entière centrée sur la parole. Dans *Más ceniza*, la pantomime muette des personnages qui se vêtissent/dévêtissent s'articule à leur discours, au récit de leur existence : ces deux éléments opposés (silence/langage, corps/parole) fonctionnent comme un couple dans le dispositif qu'introduit la pantomime.

Nous proposons pour l'instant d'en rester à la manière dont le corporel – le Réel, le brut, l'incompréhensible car irrationnalisable – refait surface dans ce théâtre qui réhabilite la

⁵⁹ RYKNER, Arnaud, « La pantomime comme dispositif fin-de-siècle », p. 162.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 161.

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² *Ibid.*, p. 163.

⁶³ *Ibidem.*

⁶⁴ RYKNER, Arnaud, « La pantomime comme dispositif fin-de-siècle », *art.cit.*, p. 4-5.

valeur du langage et *la part du texte* au théâtre. En effet, le silence, qui constitue avec le visuel cet « envers » de la parole crevant l'écran du langage, de la logique discursive, fera l'objet de plusieurs parties de notre second chapitre.

La pantomime est en cela un genre éloquent car elle montre que « le discours, rejeté à l'arrière-plan, se constitue ainsi en arrière-monde de la pantomime, tandis que sur le devant de la scène ne s'agitent plus que des corps muets, partagés entre l'hyper-symbolisation (gestes codés à l'excès) et la perte de toute capacité à symboliser (corps désarticulés par leurs pulsions) »⁶⁵. Ainsi la grammaire du geste (qui veut maintenir le contact avec le langage) s'oppose au caractère archaïque de ce qui subsiste du discours. Le mouvement régressif par lequel remontent les émotions les plus primitives, devenues discours devient un quasi-balbutiement, celui du désir.

Une fois supprimés les longs et intelligents discours du théâtre il ne subsiste qu'une sorte de « moi vouloir toi » primitif autant que primordial, dont Pierrot est évidemment l'incarnation suprême. Le corps déborde ainsi le discours de tous les côtés, tandis que ce dernier se condense en une formule synthétique qui détermine toutes les images.⁶⁶

Le travail minutieux sur les didascalies, texte destiné à être effacé dans la réalisation scénique, qui pourtant l'habite de manière « fantomatique », comme dit Rykner, est une façon de faire remonter à la surface non seulement l'« envers » du langage (le non-verbal, le non-dit), mais aussi l'« envers » du visible. « À l'abri de l'image, derrière les corps, [le texte] s'agit à sa façon, ouvrant les sens à une infinité de possibles⁶⁷ ». En somme, dans le silence de ce texte impossible à illustrer on perçoit « l'essentiel de la représentation » : ce silence, cet invisible, constituent le véritable point de fuite vers lequel tous les regards (ceux des acteurs comme des spectateurs) convergent.

Finalement, retenons pour nos analyses ultérieures que les didascalies placent la tension entre texte/image, parole/corps au cœur de la problématique théâtrale ; elles ouvrent sur les possibles, sur la « scène », sur tout ce qui peut « déborder » le texte et la raison.

3.2. Le théâtre ou la perception par la chair

La corporéité est une thématique fondamentale au théâtre au point que selon Gerzy Grotowski, le théâtre implique une « perception par la chair », « capable de se défier et de

⁶⁵ *Ibid.*, p. 166.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 167-168.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 169.

défier le spectateur en violant des stéréotypes acceptés de la vision, du sentiment et du jugement⁶⁸ ».

Quelques notions de phénoménologie nous permettront d'approfondir le type de vision et de perception générées par le théâtre. Avec Merleau-Ponty, la phénoménologie se débarrasse de la dichotomie âme/corps et considère ce dernier non comme quelque chose de fixe, mais comme un tissu de relations, un être inachevé, toujours en devenir. Or, c'est peut-être quelque chose de cet ordre-là qui a lieu sur scène, la manifestation du corps en devenir, l'échange et la rencontre entre le *corps visible* et le *corps voyant*.

La nature double du corps – objet parmi les objets de la nature et réalité subjective – intéresse beaucoup Merleau-Ponty, qui y consacre de nombreux ouvrages, dont la *Phénoménologie de la perception*. Contrairement à la psychologie classique qui considère le corps comme un objet, Merleau-Ponty le considère comme mode d'existence. « Je ne suis pas devant mon corps, je suis dans mon corps, ou plutôt je suis mon corps⁶⁹ ». Ainsi, il voue aux gémonies la traditionnelle opposition entre sujet et objet, afin d'atteindre l'instant vital qui, en un même mouvement, relie ma conscience au monde par l'intermédiaire de mon corps et crée du sens.

En effet le corps est moyen d'être au monde et moyen de communication avec le monde ; c'est là qu'ont lieu, en dernière instance, toutes les expériences. Ainsi le corps est appréhendé de l'intérieur par ce que le philosophe nomme « l'œil intérieur », qui permet d'avoir une image de notre propre corps avec une certaine perspective et donne au corps une unité intersensorielle.

Or à notre sens, le théâtre serait une sorte de mise en scène de l'« œil intérieur » de Merleau-Ponty : cette idée nous permettra de proposer un nouvel éclairage sur l'œuvre de Mayorga à partir de la dialectique voyant/visible, fondamentale pour comprendre son écriture. La « perception par la chair » du théâtre, c'est la subjectivité corporelle de Merleau-Ponty, caractérisée par un échange continu de rôles entre le sujet et l'objet. Nous assistons en tant que spectateurs à cet échange de rôles qui a lieu sur scène, entre des corps, mais en même temps nous sommes nous-mêmes des corps visibles et voyants, et ainsi nous prenons part à cette subjectivité corporelle comme rapport au monde.

Quant à Sartre, il aborde la question du corps dans le sillage d'une réflexion sur la relation à l'autre qui est aussi extrêmement utile pour penser le corps au théâtre, le corps en scène et sa relation au corps spectateur. Selon Sartre, c'est seulement dans le regard de l'autre

⁶⁸ GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre, op.cit.*, p. 20.

⁶⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 186.

que mon corps-objet est révélé : je ne peux pas connaître mon corps sans autrui car toute connaissance implique une position d'extériorité, de spectateur du corps. Je perçois le monde à travers un corps que je ne perçois jamais intégralement. Ainsi le corps est autant corps-pour-autrui que le corps-pour-nous ; et le langage joue un rôle essentiel dans la constitution du corps-pour-nous qui nous vient de l'autre. Grâce à la perception de l'autre, j'accède au corps en tant qu'objet perçu.

Ces réflexions philosophiques sur le corps sont particulièrement éclairantes pour l'analyse de pièces de théâtre et du langage tout particulier qui s'y parle, s'y entend et s'y voit. Tout d'abord en ce qui concerne la pratique scénique, dont les corps des acteurs sont la matière première de travail. Ubersfeld, De Toro et Pavis mettent en avant la fonction iconique du corps, qui correspond à une certaine manière de représenter la réalité, culturellement codifiée, mais pour Artaud comme pour Grotowski, le geste au théâtre doit précisément rompre avec ces codes, et s'affirmer non comme extériorisation d'un état interne ou communication d'un sens qui précède à la l'extériorisation, mais comme producteur de sens en soi. Les gestes de l'acteur doivent produire leur propre code, loin de reproduire ou de doubler celui du langage.

Ainsi, le texte a une influence sur l'interprétation de l'acteur, mais ce dernier donne en retour dans son jeu un corps, des gestes, et un souffle particulier au texte. Cette dynamique de va-et-vient entre le texte de l'auteur et le jeu de l'acteur ainsi que la mise en scène s'inscrit parfaitement dans la vision de l'écriture et de la notion d'auteur de Juan Mayorga. En effet notre dramaturge considère qu'une fois le texte écrit, il ne lui appartient plus : il le livre entièrement et sans la moindre amertume aux divers « acteurs » du monde théâtral (metteur en scène, acteurs, décorateur, illuminateur, etc.), qui deviennent alors à leur tour créateurs. C'est en ce sens qu'il affirme que le théâtre est « un arte de la autoría colectiva⁷⁰ » (ce qui, ajoute-t-il, en fait un art politique : nous reviendrons amplement sur cette question dans le troisième chapitre).

Ainsi Mayorga réclame pour le théâtre « acciones y no estilo » :

El autor quiere dejar en el estilo, a la vista de todos, su cuerpo incorrupto. Pero los cuerpos que el autor escribe son invisibles. El autor se hace la ilusión de que en su texto anida una verdad, una presencia desde la que juzgar si la interpretación es o no un error -un crimen contra la verdad-. Lo cierto es que no hay presencia en su texto. Sus palabras no son en sí, sólo son para la interpretación. Es un ciego con una pistola. Cuando dispara, no sabe dónde dará el tiro. Porque lo que escribe para que el teatro haga -hable- es un ideal, esto es, un irreal. Lo que escribe, está fuera del texto; su texto está fuera de sí.⁷¹

⁷⁰ VILAR, Ruth et ARTESANO, Salva, (entretien) "Conversación con Juan Mayorga", *art.cit.*

⁷¹ MAYORGA, Juan, "La Humanidad y su doble", *art.cit.*

Le texte de l'auteur est « hors de lui », il est dispersé dans les corps qui le mettent en scène, le lisent, l'interprètent. L'auteur n'aura jamais le dernier mot, heureusement, car selon la formule chère à Mayorga, qu'il emprunte à Benjamin, « el texto siempre sabe cosas que su autor desconoce⁷² ». De fait, le rôle du dramaturge pour Anne Ubersfeld est précisément de s'absenter pour laisser les personnages exister⁷³.

Creo que el autor debe estar muy cerca y muy lejos del escenario. Debe escribir a pie de escenario y, de un salto, alejarse de él. Por un lado, el autor nunca debe olvidar que su escritura sólo se completa en el cuerpo del actor y ante el espectador. Por otro lado, debe escribir no para confirmar el presente sistema teatral, sino para tensionarlo y desestabilizarlo. Debe escribir textos para los que todavía no hay actores. Debe crear sus actores.⁷⁴

Ces propos de Juan Mayorga remettent au centre le lien réciproque – la réversibilité, dirait Merleau-Ponty – entre le corps des acteurs et les textes. L'un n'advient pas à l'existence sans l'autre, les acteurs créent avec leur corps un autre texte, et l'auteur écrit pour que son texte prenne corps, un corps chaque fois renouvelé, par le texte lui-même, qui cherche à déstabiliser, à rompre les habitudes, et pour cela, réclame un acteur aux aguets.

Ainsi l'interprétation doit suivre le mouvement général du texte, la mise en scène se doit de proposer une « traduction » fidèle du texte, même si nous savons bien que le « traduttore » est par définition un « traditore ». Javier Villán, dans sa critique de la mise en scène de *Cartas de amor a Stalin* d'Alexandra Broz, est très élogieux, car, à son sens, les acteurs sont parvenus à respecter la tonalité anti-manichéenne du texte (élément récurrent et fondamental dans l'écriture de notre dramaturge), et même à la renforcer :

Alexandra Broz no carga las tintas sombrías en el siniestro personaje de Stalin (Marko Torjanac); incluso pone más énfasis en su sinuosa capacidad de seducción de éste, que en las alucinaciones paranoicas de Bulgakov (Drazen Sivak) o en la dolorosa ingenuidad de Bulgakova (Olga Pakalovic). Es una forma de resaltar la capacidad de convicción del autócrata: una imagen perversa del poder. Estos elementos son manejados con soltura por una dirección que culmina en la escena final en la que un lirismo discutible, y a lo peor inoportuno, se impone a la odiosa omnipotencia del poder político.

Marko Torjanac fascina en un Stalin más sutil y paternalista que abrupto. Doliente y frágil, Drazen Sivak. Y una Olga Pakalovic, deliciosa y bella, delicada por fuera y férrea por dentro. La imagen de un Stalin sin tosquedades ni excesivas aristas hace más inquietante el texto de Juan Mayorga.⁷⁵

Tout ceci fait de Mayorga un adepte de la réécriture : pour lui, un texte n'est jamais fini, et le dramaturge retourne régulièrement à ses manuscrits afin d'en modifier le contenu, en fonction de la mise en scène, des retours du public, de ses propres réflexions. Ainsi, d'une certaine manière, le corps (de l'acteur) et les corps (du public spectateur/lecteur) ont leur mot à dire et agissent – via la main du dramaturge – sur le corps du texte.

⁷² MAYORGA, Juan, *Teatro para minutos*, op.cit., p. 7.

⁷³ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III*, op.cit., p. 53-54.

⁷⁴ MAYORGA, Juan, "Entrevista con Juan Mayorga" de José Henríquez, in *Primer Acto* n° 305, Octubre-
Noviembre 2004, p. 20-24.

⁷⁵ VILLÁN, Javier, "Seducción perversa", in *El Mundo*, 07/11/2000.

On sait l'influence d'Artaud sur Mayorga, Artaud pour qui la réalité corporelle est de toute première importance : il revendique un théâtre qui « se bat directement avec la scène sans passer par les mots⁷⁶ ». Ainsi le geste que produit le corps est « extérieur à toute langue parlée⁷⁷ » et est fixé dans la matière corporelle ; il s'agit de se concentrer sur la dimension plastique⁷⁸ et silencieuse du geste.

De même le « théâtre pauvre » de Jerzy Grotowski emprunte une « voie négative » qui revendique d'une part le dépouillement complet de l'acteur, l'élimination de tout ce qui chez lui vient obscurcir l'impulsion pure, et d'autre part, « éclairer la structure organique des signes⁷⁹ », de même que celle de la *contradiction* « entre geste et voix, voix et parole, parole et pensée, vouloir et action⁸⁰ ».

Le personnage du narrateur épique dans *Hamelin* est particulièrement intéressant à cet égard, car il permet d'introduire un décalage entre la voix (la sienne, qui décrit l'action des personnages) et le geste (celui des personnages). C'est pourquoi nous avons insisté sur l'autonomie de ce personnage, qui ne se confond ni avec la voix de l'auteur ni avec le didascal. Même s'il assume le rôle de celui qui énonce le texte didascalique, son discours n'a pas à être redondant avec la mise en scène, au contraire, notre dramaturge lui-même souligne l'intérêt d'une mise en scène décalée par rapport à ce que le narrateur épique décrit :

Este personaje tiene primero si quieres una función puramente dramática, que yo creo que permite ver las posibilidades de la puesta en escena y de la interpretación, porque ni interpretación ni puesta en escena tienen por qué ser redundantes con lo que el acotador dice, sino que podría ocurrir lo contrario, que estuviesen en tensión. Es decir, si el acotador dice "Están tomando un café", pues probablemente lo más interesante es que hagan cualquier otro tipo de cosa, o sea que hagan incluso cosas que estén en tensión con eso, visualmente.⁸¹

Nous reviendrons sur le large champ de possibles qu'ouvre cette tension visuelle, ce décalage entre image/texte, visible/audible. Certes, il n'est pas nécessaire de passer par un artifice tel que le narrateur épique pour proposer une contradiction entre voix/visible, entendu/vu, suggéré/montré : en effet ces tensions doivent, selon Grotowski, coexister dans le jeu d'un seul acteur. Ainsi la « structure organique des signes » liée au jeu « négatif »

⁷⁶ ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 60.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 87.

⁷⁸ LECOQ propose d'étudier le geste à partir de ses trois dimensions: dramatique (qui correspond à la fonction référentielle, c'est-à-dire le geste comme accompagnement de la parole, de la situation ou du personnage), symbolique (qui renforce le texte et l'enrichit, le conduisant vers un sens métaphorique), et plastique (ne trouve aucune dimension référentielle dans le geste, qui se réfère à lui-même). Ces trois dimensions sont en constante interaction, et relient la fiction du texte à celle de la scène. (« Le mime, art du mouvement », in *Le Théâtre du geste*, Paris, Bordas, 1987, p. 99)

⁷⁹ GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, *op.cit.*, p. 16.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Entretien avec Juan Mayorga : Annexe 1.

(dépouillé de toute « habitude », et contradictoire) de l'acteur fait du théâtre le lieu d'une « perception par la chair » qui s'inscrit dans la lignée des théories d'Artaud et de Grotowski.

Du reste, notons que le décalage texte/image, audible/visible, constitutif du jeu de l'acteur selon Grotowski, est présent aussi lorsqu'on opère une inversion chiasmique des binômes, c'est-à-dire entre texte/audible et image/visible. C'est dans la brèche entre le texte écrit et celui qu'on entend que réside le *punctum* (Roland Barthes) de la mise en scène. Dans le passage du texte de théâtre à sa matérialisation sur l'espace scénique, outre l'image visible sur scène, il y a l'image suggérée, celle qui perce l'écran, qui se manifeste au-delà du visible, ou en-deçà des mots. Le rideau de notre *deuxième acte* s'ouvrira sur l'étude de ces décalages, sur la mise en scène des « failles » du discours signifiant, qui découvrent les ressorts de l'œuvre dramatique mayorguienne.

DEUXIÈME ACTE : Une dramaturgie de la « faille »

CHAPITRE 1. Les mots en scène : un verbe fragmentaire, une réalité fragmentée

C'est à travers les mots, entre les mots, qu'on voit et qu'on entend. Beckett parlait de « forer les trous » dans le langage pour voir ou entendre « ce qui est tapi derrière »¹.

Gilles DELEUZE

1. Une « parole altérée » : sources et influences

Selon José Sanchis Sinisterra, les années 1980 en Espagne sont marquées par un essoufflement des formes de rénovation de l'art dramatique, par l'apogée du spectaculaire, de l'audiovisuel, et de la présence du metteur en scène, parfois trop prégnante. C'est dans ce contexte que les dramaturgies espagnoles de la fin du XX^{ème} siècle prônent le retour en force de la parole dramatique: “Bajo múltiples avatares, la palabra pugna por hacerse escuchar desde la escena, así como su sombra, el silencio”².

La mise en scène de ce que le dramaturge espagnol appelle, glosant l'expression de Bernard-Marie Koltès³, une « parole altérée⁴ » suscite une réflexion et un travail sur le langage, au théâtre et dans le monde, qui occupent une place centrale dans l'œuvre de Mayorga, et informent son écriture. Koltès exprime dans un entretien son intérêt pour le langage parlé : il affirme écrire du théâtre pour « rendre des manières de langage⁵ », ce dernier étant compris comme un « élément de l'action⁶ » : « le théâtre, c'est l'action, et le langage-en-soi, finalement, on s'en fiche un peu⁷ », déclare-t-il.

Selon Sinisterra, la dernière génération de dramaturges du XX^{ème} siècle puise chez des auteurs tels que, Beckett, Pinter, Müller, Handke, Bernhard, Koltès, Vinaver, qui expérimentent les potentialités du langage comme matière opaque s'opposant à “la función

¹ DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 6.

² SINISTERRA, SANCHIS, “La palabra alterada”, *Primer Acto*, 287, 2001, p. 21.

³ « La langue française, comme la culture française en général, ne m'intéresse que lorsqu'elle est altérée », in KOLTÈS, Bernard-Marie, *Une Part de ma vie ; Entretiens (1983-1989)*, Paris, Minuit, 1999, p. 26.

⁴ SINISTERRA, SANCHIS, “La palabra alterada”, *art.cit.*

⁵ KOLTÈS, Bernard-Marie, *Une Part de ma vie ; Entretiens (1983-1989)*, *op.cit.*, p. 31.

⁶ Nous avons mis en relief l'aspect performatif du langage dramatique mayorguien au cours du *premier acte* de notre étude, cf. Chapitre 3, 1.2. Mise en scène des actes de langage dans *Cartas de amor a Stalin* : « Quand dire c'est faire » (Austin).

⁷ KOLTÈS, Bernard-Marie, *Une Part de ma vie ; Entretiens (1983-1989)*, *op.cit.*, p. 32.

meramente mimética del diálogo conversacional⁸». Aussi le langage dramatique de la scène espagnole contemporaine se nourrit des recours explorés dans le roman, la poésie et l'essai contemporains, mais aussi des sciences du langage et de la théorie littéraire, en ce qu'elles ont apporté à la compréhension du fonctionnement du langage.

Selon Sanchis Sinisterra, les dramaturgies espagnoles contemporaines tournent le dos aux courants du réalisme en littérature et du positivisme en philosophie, qui marquent la pensée occidentale du XIX^{ème} siècle, s'appuyant sur une correspondance aussi indéniable qu'indémontrable entre les mots et les choses, et faisant du langage un véhicule innocent de la communication, et un vecteur de transmission du sens.

Selon Sinisterra, il s'agit de dépasser

[...] ese logocentrismo de corto vuelo que ha presidido la dramaturgia tradicional desde que el realismo decimonónico, basándose en la noción "instrumental" del lenguaje que le proporcionaba el positivismo, elaboró una serie de estructuras dialógicas que algunos continúan reivindicando hoy.⁹

Sans plonger dans les discours post-modernes qui revendiquent le « non-sens » et l'absence de logique, Sinisterra propose, s'inscrivant dans le sillage de poètes tels que Mallarmé (chez qui la littérature, la représentation, deviennent objet d'écriture), de remettre simplement en question la nature "de este supuesto "instrumento" que llamamos lenguaje¹⁰". Quelles sont les limites du langage, jusqu'où ce dernier est-il en mesure de représenter la réalité et l'expérience humaine ?

1.1. Dépouillement de l'espace et du langage

1.1.1. Samuel Beckett : la rupture avec le logocentrisme, le langage face au néant

Selon le Sanchis Sinisterra, malgré les précurseurs tels que Strindberg ou Tchekhov, il faudra attendre Beckett pour en arriver à une démolition radicale et systématique du logocentrisme, de la parole pleine, transparente et « efficace », et de son corrélat dramatique, la forme transparente de la « pièce bien faite¹¹ ». Le dramaturge espagnol écrit dans l'un de ses nombreux essais à propos de l'œuvre de Beckett: "Su teatro se despuebla y se contrae hasta hacerse poco más que escritura, palabra narrativa que aproxima el escenario a la tersura

⁸ SINISTERRA, SANCHIS, "La palabra alterada", *art.cit.*

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ Ce terme est consacré par Eugène Labiche à la fin du XIX^{ème} siècle, et désigne la convergence de la comédie de mœurs ou comédie bourgeoise avec le vaudeville.

de la página... en negro¹²». Ce dépouillement thématique et formel passe par ce que Sinisterra appelle un « processus de réduction et de soustraction », trait caractéristique de l'écriture de Beckett, qui peut apparaître comme le reflet d'un monde qui se désagrège. Le dépouillement des signes verbaux (textes courts, peuplés de silences) transparait sur le plan spatial/scénique, comme dans *En attendant Godot*, où le décor est constitué d'un chemin dans la campagne et d'un arbre, ou dans *Happy days*, qui se déroule dans un espace désertique. Mais c'est aussi une réduction thématique, puisque l'étendue d'herbe brûlée avec au centre un monticule préfigure le vide et l'obscurité qui vont suivre.

Le processus de soustraction physique et conceptuelle trouve un écho particulier dans l'œuvre de Mayorga *El Jardín quemado*. Dans l'hôpital psychiatrique de l'île de San Miguel, à l'image du jardin brûlé, les êtres humains sont des écorchés vifs, comme le langage. «La guerra lo quemó todo para siempre» (p. 57), affirme le docteur Garay. L'espace dans lequel se déroule la pièce, c'est un jardin d' « ombres flottant dans le vide » (p. 53) et de cendres froides, sur lequel même les oiseaux ne se posent jamais : le jardin de la peur et de l'oubli.

À propos de l'espace scénique et du temps dans l'œuvre de Beckett, Sanchis Sinisterra écrit :

No sólo el comportamiento físico de sus personajes se aproxima a la inmovilidad, a la parálisis, sino que el suceder escénico se reduce al mínimo movimiento interior de un habla que trata de apresar la sombra deteriorada de un recuerdo. El tiempo parece detenido, coagulado en un punto perdido del pasado y la situación escénica se limita a mostrar un presente crepuscular abocado al vacío, al silencio, a la oscuridad.¹³

L'immobilité des personnages de Beckett contamine leur parole, proche de la paralysie. Celle-ci, caractérisée par sa brièveté, tend vers son propre anéantissement, comme le reflète le style minimal de *Dramaticules*, poussé à l'extrême dans le mimodrame *Acte sans paroles*. Dans l'espace désertique de *Oh ! Les beaux jours*, les rares interventions de Willie, de style télégraphique (il ne prononce qu'un seul monosyllabe dans sa brève apparition du second acte), le situent à la limite de l'aphasie. Par ailleurs, l'interminable monologue de Winnie, troué par presque 600 pauses, ne dérive pas moins vers sa propre disparition – de la parole et du corps. Ce personnage est représentatif de l'extinction progressive d'une vie marquée par l'absurde : métaphore de son voyage vers le néant, la terre l'engloutit peu à peu. Pour lutter contre cette disparition du corps et de l'esprit, pour conjurer le silence, Winnie parle sans cesse, dans une tentative de combler le vide qui menace par un flot de paroles.

¹² SANCHIS SINISTERRA, José, «Fronteras beckettianas», in *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, p. 87.

¹³ *Ibid*, p. 114.

Ainsi dans *En attendant Godot*, Vladimir et Estragon meublent l'attente de Godot par la multiplication de bavardages qui ne servent qu'à passer le temps, par des gestes vains et mécaniques. Comme l'espace scénique, les thèmes traités évoquent la pénurie, la carence, la perte, la fin. Et c'est aussi dans l'échec d'une parole stérile que le silence se manifeste : "el silencio se hace presente también por su negativo, es decir, por la palabra, por la vacuidad y la gratuidad de la palabra proferida por los personajes, mero subterfugio para amueblar y disfrazar la espera¹⁴".

Dans les « situations¹⁵ » mises en scène par Beckett, le langage effleure ses propres limites, il joue avec le vide et le silence. José Sanchis Sinisterra rend hommage dans *Textículos* à cette recherche caractéristique de l'œuvre de l'irlandais. L'immense apport de Beckett à la dramaturgie occidentale, est précisément ce creux essentiel qui vient trouser les textes par l'absence et le silence. Sanchis Sinisterra en est convaincu :

Si Godot hubiera llegado, aun con retraso, a su imprecisa cita con Vladimir y Estragon, el teatro contemporáneo no sería lo que es. La obra de Beckett irrumpe en la dramaturgia occidental inscribiendo en ella, como postulado básico, una escandalosa ausencia, una sustracción, un hueco.¹⁶

Chez Beckett, le langage, sa possibilité ou son impossibilité, ses limites, sa matérialité, deviennent le moteur de l'écriture dramatique : ceux-ci peuplent la scène tandis que l'espace et le corps des humains s'y désagrègent. Il en va de même dans certaines œuvres de Juan Mayorga, où les espaces scéniques se vident – jusqu'à incarner le néant – et perforent le langage.

1.1.2. Juan Mayorga : un langage « troué », des espaces vidés (*Himmelweg* et *El jardín quemado*)

Le silence est une instance réductrice qui désagrège le langage de celui qui parle : en ce sens, il exprime une progressive perte de la mémoire et du sens. Chez Juan Mayorga le silence (le silence de l'oubli, ou des non-dits) et le vide menacent parfois d'engloutir les personnages. Ainsi *Himmelweg* et *El jardín quemado* désignent dès le paratexte du titre, une absence fondamentale qui trous l'espace – et le langage – où l'action se déroule.

¹⁴ SANCHIS SINISTERRA, José, "El silencio en la obra de Beckett", in *La escena sin límites*, op.cit., p. 125.

¹⁵ « "Ne parlons pas de philosophie, parlons de situations" disait Beckett aux acteurs du *Schillerteater* de Berlin en 1967, qui durant les répétitions de *Fin de partie* lui demandaient le sens de l'œuvre et les motivations des personnages », SANCHIS SINISTERRA, José, « Happy days, una obra crucial », in *La escena sin límites*, op.cit., p. 114. Cette vision du théâtre concorde avec celle de Juan Mayorga, qui considère le théâtre comme « le règne du concret », où des expériences singulières vont s'incarner, comme il l'affirme dans notre entretien (Annexe 1).

¹⁶ SANCHIS SINISTERRA, José, « Beckett dramaturgo: la penuria y la plétora », in *La escena sin límites*, op.cit., p. 115.

Dans *Himmelweg*¹⁷, l'espace du camp de concentration s'avère être la scène d'une gigantesque mascarade de non-correspondance entre les mots et les choses, un lieu où le langage cache la réalité au lieu de la montrer. En revanche, la vérité apparaît dans les « failles » de la représentation dirigée par le Commandant, c'est-à-dire dans les moments où les gestes et les paroles des Juifs « jouant » les scènes qui leur ont été demandées « sonnent faux », lorsque leur regard semble signifier autre chose que ce qu'ils disent ou font. L'espace de *Himmelweg* se dépeuple à vue d'œil. Pour mettre en scène la disparition des corps, Mayorga fait résonner leur silence, car il est convaincu que seul un langage « troué » de non-dits peut prétendre signifier l'Holocauste sans trahir les victimes¹⁸.

Les éléments du décor constituant les possibles indices qui pourraient faire soupçonner au Délégué la vraie nature du supposé « chemin du ciel » incarnent l'horreur qui ne sera jamais montrée sur scène. Celle-ci a lieu derrière les portes que le Délégué a pourtant le droit d'ouvrir, comme le lui répète le Commandant (“puede abrir todas las puertas que quiera” est l'un des leitmotivs de son discours). La porte est une interface hautement symbolique dans cette pièce, puisqu'elle divise l'espace visible (la scène, le plateau) d'un non-vu, un hors-scène irreprésentable (la « scène¹⁹ »). Mais le Délégué choisit de ne pas l'ouvrir :

El caso es que es entonces, mientras ellos bajan por la rampa, cuando apoyo mi mano sobre la puerta del hangar. Todavía recuerdo el frío en los dedos al tocarla. Y los ojos de Gottfried, que se vuelve para mirarme.

¿Cree que voy a abrir esa puerta? También yo creo que voy a abrirla. Pero, ¿y si estoy equivocado, después de todo?
¿No me estaré dejando llevar por mis prejuicios? O por la arrogancia. Por la vanidad de quien cree ver más allá de lo que la vista ve. Me separo de la puerta y bajo a reunirme con los otros dos. (p.9)

Ce dernier perçoit bien les « failles » de la représentation (dans le passage ci-dessus, la sensation qu'il éprouve lorsqu'il se trouve devant le hangar, ou le regard de Gottfried), mais il décide de les ignorer : il n'ouvre pas la porte.

Le titre *El jardín quemado* anticipe l'espace dans lequel se déroulent les cinq tableaux de la pièce : le jardin n'est que le reste – la ruine – de ce qu'il a été, il incarne l'absence et l'oubli. Les didascalies initiales, à la suite du prologue, séparent l'espace en deux : “*Mediodía en el despacho de Garay. Éste recibe a Benet, le invita a sentarse. El gran ventanal da a un jardín quemado*”. Il y a le bureau de Benet, et de l'autre côté de la baie vitrée, le jardin brûlé,

¹⁷ « Himmelweg » signifie en allemand « chemin du ciel », comme l'explique le Commandant au Délégué : “Se pronuncia "jim-mel-beck". No es una palabra, son dos palabras. "Himmel" quiere decir “cielo”. "Weg" es camino. "Himmelweg" significa "Camino del cielo”” (p. 3). Le titre de la pièce constitue, comme nous l'avons vu dans le chapitre 3 de notre *premier acte* (2. Langage e(s)t violence), un terrible euphémisme représentatif de l'œuvre toute entière, désignant la rampe qui mène les Juifs des wagons du train aux chambres à gaz.

¹⁸ Cette idée, issue de la philosophie de l'histoire de Benjamin, fera l'objet d'une partie du prochain chapitre : Chapitre 2 : 2. La dramaturgie mayorguienne de la « faille », un parti pris esthétique et éthique.

¹⁹ Cf. *Troisième acte*, Chapitre 1: La « scène » invisible.

dont les contours sont délimités par un mur qui cache la vue sur le port. Un troisième espace s'ajoute un peu plus loin : le mystérieux « pavillon 6 », qui semble être aussi « vide » que le jardin.

Benet.- (A Garay.) ¿Por qué está vacío el pabellón número seis? (A Garay le extraña la pregunta.) Desde hace cuarenta años, no se registran visitas al sexto pabellón. Como en el archivo se consigna cada visita a los pabellones, cabe inferir que nadie vive allí. A menos que los del seis no tengan familia, ni amigos.

Garay.- Son mayores. Con el tiempo, todos se han ido olvidando de ellos. (p. 58)

Selon Benet, pour pallier à l'absence qui habite le jardin brûlé, la solution est simple : il s'agit d'y replanter de l'herbe, de construire du nouveau sur les cendres de la dictature. Il oublie les profondes cicatrices que celle-ci a laissées derrière elle, dont le personnage de l'Homme Statue est symbolique²⁰.

Reconsidérons à présent²¹ la symbolique de l'espace principal de l'œuvre qui nous occupe ici : le jardin brûlé. Tout d'abord, le désaccord entre Benet et le médecin Garay à propos du terme à utiliser (« patio » ou « jardin ») est éloquent :

(Le interrompe un ruido de voces y movimientos. Garay y Benet miran hacia el ventanal. Benet consulta su reloj.)

Benet.- El horario de este centro nunca deja de sorprenderme. Comen cuando les da la gana, duermen cuando quieren, pasan el día en el patio...

Garay.- Jardín.

(Como si contemplaran el interior de una gigantesca pecera, Garay y Benet observan la salida de los internos al jardín.)

[...]

Benet.- La democracia va a levantar muchas máscaras. También en ese patio.

Garay.- Jardín.

Benet.- ¿Cómo puede llamar a eso "jardín"? (p. 56)

Benet considère inconcevable d'appeler cet espace un « jardin », dans la mesure où il est précisément privé de tous les attributs d'un jardin : il est dépourvu d'oiseaux, d'herbe, de plantes, de vie. Cet « espace vide » a été brûlé par son propre passé, par le temps, et par l'oubli. Le silence et le vide du jardin, comparé dans les didascalies à un « gigantesque

²⁰ Dans le *troisième acte* de cette étude, nous analyserons les « scènes » qui viennent rompre la logique discursive dans *El jardín quemado*, faisant surgir le passé, parmi lesquelles se trouve celle de l'Homme Statue. Cf. Chapitre 1 : 3.3. Les interfaces entre la scène représentée et la « scène invisible » dans *El jardín quemado*.

²¹ Nous développerons dans le *troisième acte* le rapport des personnages à l'espace et au corps, à la lumière de *El cartógrafo*, où l'écriture de l'espace est liée à celle de l'individu et de l'histoire : cf Chapitre 3 : 3.1.2. *Cartographie et corporéité*.

aquarium », sont métaphoriques de l’engloutissement d’un passé terrible, qui se trouve sous les cendres.

(Garay entra en el jardín quemado. Benet no traspasa el umbral.)

Garay.- ¿Le da miedo pisar el vacío?

(Benet no entra en el jardín en seguida ni sin emoción.)

Ya está dentro. ¿Es tan terrible?

(Benet toca la ceniza.)

Benet.- ¿Quién lo quemó?

Garay.- La guerra.

Benet.- La ceniza está fría. ¿Por qué no han vuelto a plantarlo?

Garay.- La guerra lo quemó para siempre.

(Silencio. Benet camina inseguro detrás de Garay. Observa en el suelo sombras de pájaros que nunca se posan en el jardín.)

Benet.- Un jardín sin pájaros. (p. 57)

Le jardin est un « espace vide » désormais habité par des êtres qui y déambulent tels des fantômes, un espace qui a littéralement englouti les corps de douze hommes fusillés au début de la Guerre Civile. Comme le Délégué de la Croix Rouge dans *Himmelweg*, Benet éprouve des réticences au moment de franchir le seuil de la porte entre l’espace sécurisant du bureau de Benet, la scène visible, et la scène du jardin de cendres, qui couvre un passé refoulé et douloureux.

Lorsqu’il se décide à franchir la vitre de cet « aquarium », de cette autre dimension du réel où les hommes parlent « la langue des anges », afin d’essayer de découvrir leur vérité, ce n’est pas sans crainte, ni sans hésitations : “*(Benet no entra en el jardín en seguida ni sin emoción)*”. Ce zeugme²² dans le texte didascalique donne un avant-goût de la langue dans laquelle communiquent les patients : une langue trouée, poétique, où la syntaxe est débordée par l’imaginaire. La vérité des malades est prête à surgir dans n’importe quelle rupture syntaxique, dans tout silence, dans tout vide.

Aussi Benet n’a plus aucun repère, et voit ses certitudes partir en fumée dans ce jardin de cendres où le langage n’est plus une forme parfaite, ronde, mais devient silences et remises

²² Un zeugme est une “figure de syntaxe qui consiste à réunir plusieurs membres de phrase au moyen d’un élément qu’ils ont en commun et qu’on ne répètera pas” (DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires. (Dictionnaire)*, Paris, 10/18, 2002, p. 473); en l’occurrence le verbe “entrar”. Le zeugme comprend l’adjonction et la disjonction, entraîne parfois des anacoluthes et autres ruptures de construction syntaxique.

en question. Les patients de l'hôpital déambulent dans le jardin, comme dans un « espace vide » à la façon des personnages de Beckett, dont Sinisterra dit qu'il s'intéresse au "devenir del hombre cuando el hombre se desprende de la carne, cuando el hombre es meditación, o silencio, o muerte aparente, tal vez algo que yo no sabría explicar"²³. Cette manière « aérienne » de marcher des patients dans l'hôpital de San Miguel est en accord non seulement avec le lieu dans lequel ils se meuvent (qui incarne le vide, l'absence, l'oubli), mais encore avec leur folie puisqu'ils ont inventé un langage, un mode d'existence particulier, une réalité parallèle. D'une certaine manière, leur « vie antérieure » n'est plus : ils ont dû, pour survivre aux atrocités de la guerre, se créer une autre existence, en passant par l'oubli et le refoulement.

1.2. « Ouvrir des brèches » (Beckett) dans le langage

1.2.1. L'influence d'Harold Pinter : silences et incommunication

Pinter s'engouffre dans la voie ouverte par Beckett, mettant en scène le décalage entre la parole et la chose, la pensée et son expression, l'intention communicative et les énoncés proférés par les personnages. Il découvre l'« impropreté » du discours, les carences logiques de la parole, et son écriture, *trouée* de répétitions, pléonasmes et solécismes, est caractérisée par la discontinuité et la fragmentation. Selon la critique Brigitte Gauthier,

Pinter s'intéresse aux formes de discours qui détournent le rôle habituel de communication du langage. Il reproduit avec précision les scories du langage qui contribuent à créer un discours de non-communication réduisant les paroles à des actes autoréférentiels.²⁴

L'intérêt de ce dramaturge pour les pauses et les silences, les béances du langage, le rapproche des choix linguistiques de Beckett, dont Sinisterra et Mayorga explorent les possibles. Les pauses sont de brèves interruptions, des espaces de transition, tandis que les silences sont plus profonds et s'imposent lorsque plus rien ne peut être dit, paralysant les personnages. Chez Pinter les silences « envahissent le texte à la fois de façon matérielle et thématique²⁵ ».

Les pauses rendent compte du fait que quelque chose « vient juste d'arriver dans l'esprit et dans le cœur des personnages. Elles jaillissent du texte²⁶ ». Dans cette langue des interstices, le silence est une brèche ouverte vers le « sous-texte », vers la part cachée,

²³ SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, op.cit., p. 109.

²⁴ GAUTHIER, Brigitte, *Harold Pinter: le maître de la fragmentation*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 88.

²⁵ *Ibid*, p. 103.

²⁶ GUSSOW, Mel, Interview d'Harold Pinter, *New York Time Magazine*, décembre 1971.

invisible, des personnages. L'aspect fragmentaire de ce qui est prononcé ouvre une fissure vers un sous-territoire : celui des tensions non exprimées. Non pas que le silence ait un Sens qu'il faudrait découvrir afin que tout rentre dans l'ordre et que le continu refasse surface. Le silence ne signifie pas autre chose que le vide, il garantit le fragmentaire et l'incertain.

L'image d'un espace entre les mots ou entre les êtres humains devient emblématique de la façon d'écrire de Pinter : il est impossible de reconstituer le puzzle.²⁷

Les personnages de Pinter se rapprochent constamment de cette limite qu'est le silence ; ainsi même l'auteur ne les connaît pas entièrement. Les années 60 sont caractérisées par ce rejet de la « théâtralité explicite » dont parle Pinter, qui va de pair avec le renoncement du dramaturge à l'omniscience.

Mes personnages me racontent tellement de choses mais jusqu'à un certain point à propos de leurs expériences, de leurs aspirations, de leurs motivations et de leurs histoires. Entre mon manque de données historiques à leur sujet et l'ambiguïté de ce qu'ils me racontent, il existe un territoire qui mérite non seulement d'être exploré mais qu'il est obligatoire d'explorer. Vous, moi, les personnages qui évoluent sur une page, nous sommes la plupart du temps sans expression, évasifs, secrets et renfermés. Mais c'est de ces attributs qu'un langage surgit. Un langage... où derrière ce qui est prononcé, autre chose est dit.²⁸

« Derrière » les paroles, dans ce qu'elles taisent, cachent, nient ou détournent, il y a une autre logique, implacable, mais qui n'est ni évidente ni toujours « réaliste », et qui oblige le spectateur à se méfier de ce qu'il voit, de ce qu'il entend, et à travailler à déchiffrer le réel. Le langage, fragmenté, devient un symptôme de l'incommunicabilité.

Pinter s'intéresse aux formes de discours qui détournent le rôle habituel de communication du langage. Il reproduit avec précision les scories du langage qui contribuent à créer un discours de non-communication réduisant les paroles à des actes autoréférentiels.²⁹

Paysage de Pinter est constituée de deux monologues parallèles où chacun est sourd à ce que dit l'autre : les discours sont autoréférentiels et n'établissent pas une communication. Dans *Monologue*, il présente une caricature de la non-communication : un personnage s'adresse à une chaise vide, chaise qui n'est rien d'autre que « le réceptacle de nos projections ».

Dans les pièces de Mayorga, la difficulté de communication entre les personnages est un sujet récurrent : dans *Animales Nocturnos*, "l'Homme Alto" et sa femme ne parviennent plus à se parler, elle souffre d'insomnie, lui de solitude ; dans *Hamelin* Montero et sa femme s'éloignent de plus en plus, etc.

²⁷ GAUTHIER, Brigitte, *Harold Pinter: le maître de la fragmentation*, op.cit., p. 101.

²⁸ PINTER, Harold, "Discours – Septième festival national étudiant à Bristol", *Sunday Time*, 4 mars 1962, cit. in ESSLIN, Martin, *The Peopled Wound: The Plays of Harold Pinter*, Londres, Methuen, 1970, p. 44. Traduction de l'auteur.

²⁹ GAUTHIER, Brigitte, *Harold Pinter : le maître de la fragmentation*, op.cit., p. 88.

S'il devient impossible de communiquer, c'est d'une part à cause de la solitude croissante des êtres humains, et d'autre à cause du langage lui-même, de plus en plus éloigné du réel, du ressenti. Pinter met en scène la « prolifération de jargons », c'est-à-dire selon lui « l'annihilation du langage ».

L'abondance de paroles est alors le signe paradoxal de l'annihilation du langage. Le langage semble décadent : le fait d'être réservé à des initiés détruit sa fonction d'outil de communication. Il devient un nouvel élément de non-communication.³⁰

Les dialogues sont imprégnés d'un jargon professionnel dans *Le Gardien*, philosophique dans *Le Retour*, et snob dans *Une Soirée entre amis*. Le jargon médical de *Sangre lunar* de Sanchis Sinisterra, employé lors de la conférence de presse, rappelle le jargon de la psychopédagogue Raquel dans *Hamelin* de Mayorga. Le leitmotiv "Hablar a un niño es lo más difícil del mundo", prononcé par le personnage qui incarne les didascalies, rappelle que l'un des sujets principaux de la pièce est la difficulté à communiquer, surtout lorsque les jargons contaminent le langage.

1.2.2. Devenir « l'immigré et le tzigane de sa propre langue » (Deleuze et Guattari)

La béance qui s'installe au sein du théâtre contemporain se manifeste dans son rapport avec des zones de plein, de parole, de sens. Sinisterra l'exprime ainsi: "Dotado de una doble y aparentemente contradictoria virtud: por una parte, es un hueco creciente, progresivo, como una metástasis del vacío; por otra, es un hueco generador, productivo, algo así como una oquedad pletórica³¹". La tension entre vide et plein, entre "la implacable clarividencia y la misteriosa opacidad, la suma incandescencia del lenguaje y el seco, entrecortado balbuceo que anuncia el silencio³²" devient alors un élément de création, un moteur de l'écriture dramatique. C'est pourquoi Sinisterra qualifie la dramaturgie beckettienne d'une "escritura de la penuria y de la plétora³³", qui reflète la condition humaine, oscillant entre absence de sens et foisonnement chaotique d'une réalité incertaine. En quelque sorte, il s'agit de désapprendre sa propre langue, de créer un rapport primaire et fondamental à la langue, et ainsi à l'existence :

³⁰ *Ibid.*, p. 95.

³¹ *Idem.*, p. 115.

³² SANCHIS SINISTERRA, José, "Fronteras beckettianas", in *Primer Acto*, Madrid, n°233, 1990, p. 43.

³³ SANCHIS SINISTERRA, José, "Beckett dramaturgo: la penuria y la plétora", *Pausa*, Barcelona, 5, septembre 1990, p. 8-18.

Beckett capta desde muy pronto [...] que el hombre es un ser exiliado en el lenguaje y, en consecuencia, la literatura sólo puede desconfiar de esa patria ajena, de ese territorio incierto, de ese suelo de arenas movedizas que es el lenguaje propio.³⁴

La conception de l'être humain comme un être exilé dans le langage trouve son écho dans les propos de Koltès:

Je trouve aussi que le rapport que peut avoir un homme avec une langue étrangère – tandis qu'il garde au fond de lui une langue « maternelle » que personne ne comprend – est un des plus beaux rapports qu'on puisse établir avec le langage ; et c'est peut-être aussi celui qui ressemble le plus au rapport de l'écrivain avec les mots.³⁵

Chez Koltès, si la parole est lourde de sens et de poésie, elle renvoie elle aussi à cet axe de réflexion qui caractérise le théâtre contemporain où la parole est « altérée ». Koltès lui-même affirme dans un entretien avec Alain Prique que « la langue française, comme la culture française en général, ne m'intéresse que lorsqu'elle est altérée³⁶ ». La relation qui se crée entre les personnages dans *La Nuit juste avant les forêts* ou *Dans la solitude des champs de coton*, est fragile, provisoire, menacée toujours par le silence (mais comme toujours permise précisément par le silence de l'autre qui soutient la parole et la relance), mais il y a comme une joie de la parole qu'on se donne, ce « commerce du temps » comme dit le Dealer.

Il s'agit de questionner le dialogisme plein et transparent pour chercher un langage « impropre », insuffisant, peuplé d'ombres, troué, habité par l'incertitude et l'étrangeté.

Par exemple, dans ma prochaine pièce, tous les personnages parlent le français sans qu'il soit la langue maternelle d'aucun d'eux. Cela apporte une modification profonde de la langue, comme lorsqu'on fait un long séjour dans un pays étranger dont on ignore la langue et que l'on retrouve la sienne modifiée, de même que ses propres structures de pensées.³⁷

Devenir un étranger dans sa propre langue, c'est une problématique chère à Deleuze et Guattari lorsqu'ils développent le concept d'une « littérature mineure » que nous avons mentionné dans le premier chapitre de notre *premier acte* :

Comment arracher à sa propre langue une littérature mineure, capable de creuser le langage, et de le faire filer suivant une ligne révolutionnaire sobre ? Comment devenir le nomade et l'immigré et le tzigane de sa propre langue ?³⁸

Finalement, Sinisterra cite dans “La palabra alterada” une lettre (“Carta alemana”) que Beckett écrit en 1937 à son ami Axel Kaun :

Ya que no podemos eliminar el lenguaje de una vez, deberíamos al menos no omitir nada que pueda contribuir a su descrédito. Abrir en él boquetes, uno tras otro, hasta que aquello que se esconde detrás (sea algo o nada) empiece a rezumar a través suyo: no puedo imaginar una meta más alta para un artista hoy.³⁹

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ KOLTÈS, Bernard-Marie, *Une Part de ma vie ; Entretiens (1983-1989)*, Paris, Minuit, 1999, p. 44.

³⁶ *Ibid.*, p. 26.

³⁷ *Ibid.*, p. 26-27.

³⁸ DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure, op.cit.*, p. 36.

Il s'agit là d'une lettre d'intentions proposant de transgresser l'adéquation de la parole à la chose, la foi en un langage qui serait un « instrument » d'expression. Pour cela, une seule voie possible : ouvrir des brèches dans le langage, laisser transparaître « ce qui est tapi derrière ». De surcroît, au théâtre, comme note Koltès, « On ne peut rien dire par les mots, on est forcé de dire [la situation] derrière les mots. Vous ne pouvez pas faire dire à quelqu'un « Je suis triste », vous êtes obligé de lui faire dire “Je vais faire un tour”⁴⁰ ».

En effet les carences du langage manifestent l'incapacité de ce dernier à traduire aussi bien le référent réel que le monde intérieur. Le silence révèle les zones d'ombre de l'esprit humain, la part de l'humain qui reste dans l'ombre : encore une composante de « l'esthétique du translucide » de Sinisterra.

Hacer del silencio un lenguaje, transformar el mutismo en clamor, se nos aparece como paradigma de una obra que desguaza todas las ilusorias tentativas de la *representación* del mundo, para instaurar en su lugar un “murmullo ininteligible” capaz de hacer por fin patente la cara oculta de lo humano.⁴¹

Le silence laisse entrevoir sur scène la dimension énigmatique de l'être humain et celle du personnage pour l'auteur lui-même. Face à une telle incertitude, le récepteur ne peut rester inactif.

2. Mettre en scène « la part de l'ombre » (Tardieu)

2.1. Identités fragmentaires : l'onomastique mayorguienne

Dans quasiment la totalité des pièces courtes de *Teatro para Minutos*, les personnages n'ont pas de nom. En ce sens, on remarque l'influence d'Harold Pinter sur la dramaturgie de Mayorga. En effet comme Pinter dans *Nuit* (Homme et Femme) ou *Chacun son problème* (A et B), pour n'en citer que quelques-uns, notre dramaturge a recours à de simples voix en guise de personnages. Mayorga s'exerce à privilégier cette forme d'appellation des personnages, accentuant ainsi l'effet dialogique et fragmentaire des discours et des identités.

Le seul personnage présent sur scène dans *La mujer de mi vida* par exemple, est une femme qui répond à des appels téléphoniques passés à la radio. Elle est désignée dans les didascalies initiales par le pronom personnel “Ella”, suivi de quelques descriptions physiques à propos de sa beauté, et de sa voix : “*Ella es fea, pero tiene una voz bellísima, la voz de la*

³⁹ BECKETT, Samuel, cit. in SANCHIS SINISTERRA, José, “La palabra alterada”, *Primer Acto*, 287, 2001, p. 22.

⁴⁰ KOLTÈS, Bernard-Marie, *Une Part de ma vie ; Entretiens (1983-1989)*, op.cit., p. 13-14.

⁴¹ SANCHIS SINISTERRA, José, “Beckett dramaturgo: la penuria y la plétora”, in *La escena sin límites*, op.cit., p. 127.

mujer de nuestra vida”. Les autres personnages – les interlocuteurs – sont désignés par des pronoms personnels suivis de chiffres, ils sont donc une suite : “Él”, “Él 2”, “Él 3”, “Él 4”, “Él 5”, “Él 6”. Ainsi, Juan Mayorga met en avant d’emblée le fait que ce ne sont que des voix, des fragments d’identités : la seule chose que l’on sait d’eux est qu’ils sont des hommes, et qu’ils s’adressent à une femme, la « femme de leur vie », celle qu’ils imaginent, celle dont ils rêvent, à partir de ce qu’ils entendent.

En ce qui concerne *Encuentro en Salamanca* et *Tres anillos*, les personnages sont désignés par leur sexe, puis énumérés : “Hombre 1”, “Hombre 2”, “Hombre 3”, “Hombre 4” ; dans *Mujeres en la cornisa* “Mujer 1”, “Mujer 2”, “Mujer 3”.

Mais dans la plupart des cas, les personnages sont désignés par un nom commun qui met en relief l’une de leurs caractéristiques physiques, un attribut essentiel, ou leur fonction : dans *El hombre de oro*, les trois personnages sont “la Mujer”, aussi nommée “Muñeca Rota” dans les didascalies, qui soulignent qu’elle n’existe pas aux yeux des trois hommes : le grand, le moyen et le petit, appelés “Mayor”, “Mediano” et “Menor”. Ces « noms », “Mayor” et “Menor”, reviennent sous forme de tandem dans *La piel*, rappelant le duo de *El Gordo y el Flaco*.

De même les couples de voisins dans *El buen vecino* et *Animales Nocturnos* se distinguent par leur stature “Hombre Bajo”/“Mujer Baja” et “Mujer Alta”/“Hombre Alto”. Ces couples introduisent une relation bilatérale dans l’opposition grand/petit : le couple des « Grands » désigne ceux qui se trouvent en situation d’infériorité par rapport aux « Petits », puisqu’étrangers, et sans papiers, tandis que les « Petits », dont les papiers sont « en règle », utilisent leur « statut » pour rendre leurs voisins vulnérables, et en faire leurs esclaves. Comme dit Bernard-Marie Koltès à propos du personnage de Cal dans *Combat de nègre et de chiens* :

Son racisme primaire dévoile un drame personnel qui m’intéresse. C’est le portrait du raciste ordinaire qui s’ignore en tant que victime sociale. Il n’est pas moins victime de la société que le nègre, mais il essaie vainement de noyer sa condition dans l’excès verbal, dans l’exubérance de ses imprécations.⁴²

C’est ce qui arrive dans *Animales Nocturnos*, où l’ “Hombre Bajo” qui fait de l’ “Hombre Alto” son esclave est finalement aussi « Petit » et « vulnérable » que le « Grand ». L’opposition traditionnelle grand/petit est ainsi constamment revisitée et inversée, illustrant la dialectique maître/esclave de Hegel. Juan Mayorga privilégie ce type de relations qui privilégient l’ambiguïté des rapports de force, et la dualité de chaque personnage. Notre dramaturge souhaite mettre en scène non l’histoire mais les histoires : en effet, « [l]’histoire

⁴² KOLTÈS, Bernard-Marie, *Une Part de ma vie ; Entretiens (1983-1989)*, op.cit., p. 25.

est probablement manichéiste. Les histoires ne le sont jamais⁴³ ». Nous travaillerons dans notre *troisième acte* la mise en scène des relations dialectiques chez Juan Mayorga, qui propose une « logique autre » que celle de la dialectique hégélienne.

Mais revenons-en pour l'instant à l'onomastique dans *Teatro para minutos*, et ses possibles lectures. Nous avons déjà évoqué le personnage récurrent de l'aveugle⁴⁴, désigné comme tel ("ciego"), présent notamment dans trois pièces courtes: *Amarillo*, *La Mano Izquierda* et *Una carta de Saravejo*. L'aveugle s'y trouve en tandem avec un enfant ou un jeune, désigné non par son prénom qui l'individualiserait, mais par l'attribut de l'âge ("niño", "chico" ou "joven"), faisant ainsi immédiatement surgir dans l'imaginaire collectif l'archétype du Lazarillo.

Dans *Legión*, les personnages (le « Général » et sa troupe) sont tous aveugles. Seul un des soldats prend la parole, mais il n'en est pas pour autant individualisé, il reste désigné par un terme générique le renvoyant à sa fonction ("Soldado"). Quant aux autres, pendus à la courroi qui les relie au Général, ne sont plus que des corps ou des « morceaux de corps », d'après les didascalies.

Finalement, arrêtons-nous un instant sur « JK », le seul titre éponyme de *Teatro para minutos*, qui désigne précisément un personnage absent, et sans nom. Cette pièce est un monologue du personnage chargé de trouver de l'information sur un absent, « JK » (ainsi désigné car étiqueté comme « Juif » et « Communiste » : "Junto a su nombre había una "J" y una "K" porque él era ambas cosas, judío y comunista"). Dans cette pièce, Juan Mayorga met en scène l'exil de Walter Benjamin à travers la voix d'un personnage autre que le philosophe berlinois, désigné par deux lettres qui ne sont même pas ses initiales : encore une fois, il choisit, plutôt que de lui donner la parole, de faire résonner son silence : "Era su silencio lo debía dar a oír, su ausencia lo que debía dar a ver. Su exilio. Así escribí JK", annonce Juan Mayorga dans le texte de présentation de cette pièce.

Dans *Himmelweg*, le Commandant du camp remplace le nom de Gottfried par son « équivalent » allemand, symbolisant l'effacement de l'identité des Juifs, qui deviennent des chiffres dans les camps de concentration. De son côté, Gottfried répète plusieurs fois son propre prénom, matérialisant ainsi dans le texte et sur scène la lutte contre la déshumanisation et l'oubli.

COMANDANTE.- Tome asiento.

⁴³ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁴ Cf. 1.3.1.2. Le « troisième œil » des aveugles dans la mythologie, la philosophie et la dramaturgie, et 2.2. Voir au-delà des mots : du *visible* au *visuel*.

GOTTFRIED *se sienta*.

Su nombre es... (*Lee en el expediente.*) Gerhard Gottfried.

GOTTFRIED.- Gershom Gottfried.

COMANDANTE.-Tenía entendido que su nombre de pila era Gerhard.

GOTTFRIED.-Gershom. [...]

COMANDANTE.-Ha dicho Gershom, ¿verdad? ¿Gershom es el equivalente judío de Gerhard?

GOTTFRIED.-No es equivalente.

COMANDANTE.-Así que no es equivalente. Desconocemos tanto de ustedes... Su pueblo resulta una enigma para nosotros. (p. 22-23)

Comme dans les camps, on assiste dans *Cartas de amor a Stalin* à une déshumanisation progressive de Boulgakov, qui ne sent plus les caresses de sa femme : “Ella lo toca, pero Boulgakov ya no siente sus manos” (p. 34). La main insensibilisée de Boulgakov est à la fois une synecdoque de son métier d’écrivain, et elle est représentative de sa relation avec sa femme. Le couple de Boulgakov et Boulgakova fait écho à celui de Julia et Montero dans *Hamelin*, atteint par l’incapacité de se comprendre, de se parler, et de se toucher. La perte d’identité va de pair avec l’insensibilisation des corps (à tel point que les personnages deviennent des marionnettes, comme par exemple dans *Himmelweg*⁴⁵) ou avec leur mutilation, comme dans *Más ceniza*⁴⁶.

2.2. Une « théâtralité de l’énigme » (Sinisterra)

Fortement influencé par Pinter, Beckett et Kafka, José Sanchis Sinisterra explore dès le début des années 90 les possibilités de ce qu’il appelle une « théâtralité de l’énigme⁴⁷ » labellisée par les spécialistes de théâtre contemporain espagnol sous le nom d’« esthétique du translucide⁴⁸ ». Celle-ci se fonde sur l’alternance de l’ombre et de la lumière et sur la fragmentation, rendant certaines zones inaccessibles, mystérieuses. Face à l’objet fragmenté, la perception est discontinue, et le récepteur est amené à affronter l’énigme du vide. Pour

⁴⁵ Nous travaillerons plus bas la mécanique de la répétition mise en scène dans cette pièce : chapitre 2, 2.2. La « faille » : un moteur de l’écriture mayorguienne.

⁴⁶ Voir “Los cuerpos sacrificados: *Más ceniza*” (p. 256-368), in CORDONE, Gabriela, *El cuerpo presente, op.cit.*; et notre analyse, dans le *troisième acte* de ce travail: chapitre 3, 2.2.4. Corps mutilés et interruption du sacrifice : Mayorga à partir de Kierkegaard.

⁴⁷ “Últimamente estoy trabajando en lo que yo llamo una teatralidad del enigma, una dramaturgia de lo no evidente ni obvio”, in VILLORA, Pedro Manuel, (entretien avec Sanchis Sinisterra) “Sanchis Sinisterra: “Cuanta más proximidad haya en el teatro, más capacidad de conmoción”, *ABC*, Madrid, 18/01/1999.

⁴⁸ À ce propos, se référer à : FRANCESCHINI, Marie Elisa, “*L’esthétique du translucide*” chez José Sanchis Sinisterra, thèse de doctorat, Université de Toulouse-II-Le Mirail, 2009.

illustrer l'esthétique de la réception de Sinisterra, Juan Mayorga propose dans son article "Romper el horizonte: la misión de José Sanchis Sinisterra" une image chère à l'un de ses maîtres à penser : "Por utilizar una de las imágenes más queridas por él: cada elemento de un texto viene a ser como la punta visible de un iceberg⁴⁹".

Ainsi Sanchis Sinisterra se lance dans l'élaboration d'une « esthétique du fragment », dans laquelle s'inscrivent *El lector por horas*, *La raya del pelo de William Holden*, *Textículos* et *Sangre Lunar*. Il y laisse seulement transparaître (sur un mode translucide) les interstices du visible : l'impossibilité de tout voir se traduit au théâtre par l'impossibilité de tout représenter et par le besoin de laisser des zones d'ombre dans l'œuvre et sur scène. Le « translucide » est cette capacité à laisser transparaître le réel à travers une « lumière voilée » à travers une série de couples antagoniques (clair/obscur, vide/plein, parole/silence), une esthétique qui s'avère particulièrement propice pour la mise en scène de la part cachée de l'être humain.

Toda la obra tiene que ver con la oscuridad, con la opacidad, lo traslúcido, el claroscuro. Y no voy a negarlo, tiene que ver con mi herencia beckettiana, con esas voces que emergen de la oscuridad y envuelven a personajes que son apenas una imagen estética en escena.⁵⁰

Dans une lumière voilée et une mystérieuse immobilité, les corps et les mots acquièrent une dimension presque plastique. C'est ce que Sinisterra note à propos de la mise en scène de *El lector por horas* par Joaquim Roy en 1999 :

Una de las cosas que me gustan en el montaje es que se ha logrado un equilibrio entre la literalidad de la obra y la plasticidad de la puesta en escena, con una gran austeridad ya que es una obra muy estática porque mi teatro opta por la textualidad.⁵¹

La plasticité de la parole fait aussi partie des recherches de Juan Mayorga qui se réapproprie certaines caractéristiques de l' « esthétique du translucide » de son maître Sanchis Sinisterra. Mayorga souhaite mettre en scène un réel opaque, qui transparaît par moments et par endroits, impliquant cependant une démarche active du récepteur. Aussi, le regard, le point de vue, les mécanismes d'occultation/révélation de la réalité, la dialectique vu/non-vu, dit/non-dit, sont autant d'éléments qui travaillent l'écriture de Mayorga.

2.3. Mettre en scène « l'inquiétante étrangeté » (Freud)

⁴⁹ MAYORGA, Juan, "Romper el horizonte: la misión de José Sanchis Sinisterra", in *La escena sin límites*, *op.cit.*, p. 27.

⁵⁰ SANCHIS SINISTERRA, José, "El lector por horas es un viaje relacionado con la palabra" (entretien), *Mutis*, n°16, 1999.

⁵¹ *Ibidem*.

Dans l'essai qu'il consacre à la notion d'« inquiétante étrangeté » (*Das unheimliche*)⁵², en un premier temps, Sigmund Freud examine les sens que le mot « *unheimlich* » renferme en fonction des occurrences langagières, puis il propose l'étude d'une série de cas particuliers qui éveillent en nous le sentiment d'« inquiétante étrangeté ». Les deux voies de recherche aboutissent, avance-t-il, au même résultat : « l'inquiétante étrangeté sera cette sorte d'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières⁵³ ».

Tout d'abord, explorant la voie linguistique, Freud pose d'emblée que le mot allemand *unheimlich* est l'opposé de *heimlich* (qui signifie intime, « de la maison », familier). Ainsi, l'*unheimlich* serait quelque chose d'effrayant car pas connu, pas familier ; mais le rapport ne saurait être inversé, remarque-t-il : n'est pas effrayant tout ce qui est nouveau. Il s'agit d'aller au-delà de l'équation : « étrangement inquiétant = non familier⁵⁴ ». La définition que Schelling propose, et dont Freud souligne la pertinence, est la suivante : « *Unheimlich* serait tout ce qui aurait dû rester caché, secret, mais se manifeste⁵⁵ ». Le sentiment d'« inquiétante étrangeté » serait généré par l'irruption dans le réel, le visible, d'un refoulé, d'un invisible – c'est une sorte d'en-deçà du réel et de l'existence qui refait surface⁵⁶. C'est pourquoi Freud affirme, après avoir examiné les facteurs qui transforment ce qui était angoissant en « inquiétante étrangeté » (parmi lesquels il cite l'animisme, la magie, les enchantements, la toute-puissance des pensées, la relation à la mort, les répétitions involontaires et le complexe de castration), que « [l']*Unheimliche* n'est en réalité rien de nouveau, d'étranger, mais bien plutôt quelque chose de familier, depuis toujours, à la vie psychique, et que le processus du refoulement seul a rendu autre⁵⁷ ». L'« inquiétante étrangeté » est alors ce connu refoulé et par cela même transformé en angoisse. L'examen de cas et l'évolution linguistique du terme s'avèrent déboucher finalement sur une même définition : « [l']*Unheimliche* est ce qui autrefois était *heimisch*, de tous temps familier. Mais le préfixe un placé devant ce mot est la marque du refoulement⁵⁸ ».

Dans l'univers de Mayorga, l'irruption de l'irrationnel vient fissurer la représentation et la réalité des personnages (et par là même notre perception de la réalité). Ceci est à l'œuvre

⁵² FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté. Das unheimliche*, Paris, Interférences, 2009.

⁵³ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁶ Ce phénomène de retour du refoulé sera abordé dans *le troisième acte* en lien avec la notion de « scène ».

⁵⁷ FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté. Das unheimliche, op.cit.*, p. 64.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 87.

dans *Más ceniza*, caractérisée par la discontinuité temporelle⁵⁹, l'interruption des dialogues et le morcellement des identités. Dans ces ruptures surgit le refoulé de chacun des personnages, leurs angoisses, qui marquent leur manière de voir le réel et de nous le faire voir.

Le personnage de Régine, silencieux et immobile jusqu'à la dernière scène, est « étrangement inquiétant », non seulement de par son mutisme (Freud souligne le lien entre la solitude, le silence, l'obscurité et l'angoisse infantile), mais aussi de par l'« incertitude intellectuelle⁶⁰ » liée à son être immobile, mais aussi à sa posture, semblable à celle d'une sirène comme l'indiquent les didascalies : “*Vuelve al colchón y adopta la postura que le será propia: se sienta como una sirena*” (p. 7). Étrangement, c'est en sirène que son mari – qui travaille comme travesti dans un cabaret – se déguise tous les soirs le temps d'un spectacle. Non content de cette métamorphose temporaire, ce dernier (“el hombre”, baptisé “Darío” dans la dernière version – digitale – de l'œuvre) devient progressivement, au cours de la pièce, l'*alter ego* de Régine, dont il usurpe le corps et l'identité, se faisant passer pour elle auprès de María, la femme du président.

L'histoire morcelée des trois couples converge sur l'attentat de Max, dont l'auteur est un motif de doute supplémentaire (il peut s'agir de Régine, de Darío, de María ou de José). Au même titre que l'incertitude, le thème du double est générateur d'« inquiétante étrangeté », comme l'explique Freud : « une personne identifiée avec une autre, au point qu'elle est troublée dans le sentiment de son propre moi, ou met le moi étranger à la place du sien propre. Ainsi, redoublement du moi, scission du moi, substitution du moi⁶¹ ». Le thème du double est central dans *Más ceniza* : la transformation progressive de Darío en *alter ego* de Régine se démultiplie en plusieurs autres jeux de miroirs, moins évidents mais non moins importants. Ainsi l'œuvre est structurellement déterminée par le motif du double : les trois couples présents sur scène, n'interagissent que deux à deux dans un jeu de miroirs⁶² et de contraires, leurs destins se croisent et se font écho.

Concernant la manière dont l'irrationnel – l'étrange, le douteux – s'entremêle subtilement et sans véritable coupure au symbolique, à la réalité et au langage quotidiens, il faut signaler l'influence de José Sanchis Sinisterra et l'empreinte de Franz Kafka, toutes deux remarquables dans l'écriture de Mayorga. Si l'œuvre de Kafka est essentiellement narrative, elle n'en est pas moins caractérisée par ce que Sinisterra appelle une « théâtralité latente » :

⁵⁹ Nous y consacrons une sous-partie du chapitre 3 dans notre *troisième acte* : 2.2.1. La discontinuité temporelle.

⁶⁰ FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, *op.cit.*, p. 34.

⁶¹ *Ibid.*, p. 40.

⁶² Gabriela CORDONE met en relief le motif du miroir dans son étude de *Más ceniza* (*El cuerpo presente*, *op.cit.*)

“[...] en su escritura narrativa hay una especie de *teatralidad latente*: una *sensorialidad* y una *cuadrimensionalidad* de las situaciones, que nos obligan a representárnoslas en el escenario de una escena teatral⁶³”.

Outre cet aspect, ce qui captive les dramaturges comme Sinisterra et Mayorga chez le romancier tchèque, c’est précisément la présence d’atmosphères confuses, où règnent l’imprécision et le trouble. Ces ambiances oniriques, marquées par l’irrationnel et la dispersion, sont liées à une esthétique fragmentaire qui crée la discontinuité de la perception, et l’incomplétude sur le plan structurel et sémantique. Dans “Reflexiones sobre la puesta en escena de *Cartas de Amor a Stalin*”, Guillermo Heras ne manque pas de noter d’emblée que : “[r]emitirnos a autores como Hofmann, Kafka, Melville, Cortázar o Borges es una necesidad obvia al hablar de grietas o desquebrajamientos naturales de la realidad a través de la ficción literaria⁶⁴”.

Dans *Cartas de Amor a Stalin* de Juan Mayorga, lorsque Staline apparaît sur scène, à il est à la fois perçu comme réel (en chair et en os), et comme production de l’esprit de Boulgakov. Cette pièce met en scène les dangereuses relations entre l’artiste et le pouvoir, mais elle montre aussi comment un personnage inventé, ou l’idée d’un personnage peut devenir un être réel dans l’esprit du créateur, tout en restant invisible aux yeux des autres personnages.

Le spectateur n’en est pas moins entraîné dans la folie de Boulgakov : il voit et entend Staline comme s’il était réellement présent sur scène, dans le texte – en tant que personnage. La « réalité » de la création scénique se fissure, et laisse pénétrer la névrose, la paranoïa, les rêves et les cauchemars, qui envahissent la vie quotidienne des personnages sous une apparence de naturel. Le doute disparaît progressivement dans la pièce, et si au début nous sommes d’avis comme Boulgakova que Boulgakov est en train de devenir fou, nous sommes petit à petit amenés à voir la réalité à travers son regard. Staline est aussi réel que les autres personnages, à tel point qu’au dernier tableau de la pièce, lui seul occupe l’espace scénique.

Comme remarque Freud dans l’essai cité plus haut,

⁶³ SANCHIS SINISTERRA, José, *Dramaturgia de textos narrativos*, Ciudad Real, Ñaque, 2003, p. 21. Italiques de l’auteur.

⁶⁴ HERAS, Guillermo, *Reflexiones sobre la puesta en escena de Cartas de Amor a Stalin*, in *Miradas a la escena de fin de siglo*, Valencia, Universitat de València, 2003, p. 164.

[i]l n'est plus question ici d'incertitude intellectuelle : nous savons maintenant qu'on n'a pas mis en scène les imaginations fantaisistes d'un dément, derrière lesquelles nous, dans notre supériorité intellectuelle, nous pouvons reconnaître le sain état des choses, et l'impression d'inquiétante étrangeté n'en est pas le moins du monde diminuée.⁶⁵

C'est ce qui se passe dans *Cartas de amor a Stalin*, où l' « incertitude intellectuelle » portant sur la présence réelle ou non de Staline n'a pas lieu d'être, car la problématique a été déplacée sur l'interaction Staline/Boulgakov dont nous sommes témoins. Or, le sentiment d'étrangeté n'en est pas moins éprouvé. En effet, Boulgakov fait apparaître sur scène son propre démon, Staline, jusqu'à se laisser assimiler par ce dernier, à la manière de Gregor, qui se transforme progressivement en « monstrueux insecte » dans la *Métamorphose*.

Guillermo Heras remarque lui aussi cette l'ambivalence : la transformation de Gregor en insecte est étrange, et en même temps elle est évidente car nous la voyons nous-mêmes à travers le regard de Gregor, dont la perception de la réalité est bouleversée – on ne peut pas remettre en question ce qu'il voit : on voit comme lui : “Puede ser que en la vida cotidiana a mucha gente no se les aparezcan proyecciones de otros personajes para confrontar puntos de vista como si ello fuera natural... [...] Pero ¿cómo justificamos a Gregorio en *La Metamorfosis*?⁶⁶”. Le thème du « devenir-animal » – générateur de tensions et d'intensités – et celui de l'animalisation de l'homme seront des temps forts de notre analyse du rhizome mayorguien⁶⁷.

C'est aussi à l'influence de Pinter qu'il faut rendre hommage en ce qui concerne l' « inquiétante étrangeté » mayorguienne. Les personnages de Pinter, à l'identité fragile et fragmentaire vivent dans le monde, dans notre réalité quotidienne, où ils peuvent se conduire de manière étrange, l'incertitude se propageant à leur être et contaminant leur langage. Cependant, loin d'attribuer une étiquette clinique aux personnages vivant des crises identitaires, le dramaturge souhaite suggérer la proximité de la folie dans chacun de nous.

En virtud de lo inexplicable de la conducta de los personajes, de lo inverificable de sus palabras, del uso equívoco e impropio del lenguaje y del silencio, una “inquietante extrañeza” comienza a invadir y enturbiar la normalidad [...] la irrupción paulatina o súbita de *otra cosa* que no llega nunca a definirse ni a explicarse totalmente [...] altera el curso de la acción y vuelve a los personajes cada vez menos familiares, menos reconocibles y concretos.⁶⁸

La part énigmatique de l'humain entre en ligne de compte et vient élargir le concept de réalisme :

⁶⁵ FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, *op.cit.*, p. 34.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Nous proposons un tracé du rhizome mayorguien dans le troisième acte de notre travail, et la question du personnage-animal y est abordée dans le chapitre 2 : 2.3. Liaisons rhizomatiques : « devenir-homme », « devenir-animal » ou la métamorphose chez Juan Mayorga, et dans le chapitre 4 : 3. La « zone grise » de la réception.

⁶⁸ SANCHIS SINISTERRA, José, “Pinter y el “teatro de verdad”, *art.cit.*, p. 133.

De esta doble incertidumbre – sobre el « ser » del personaje y sobre la « verdad » de la palabra – nace una poética escénica que hoy podemos, por fin, apreciar como superación y radicalización del concepto de *realismo*. [...]

[...] Lo que sus dos “maestros” declarados, 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.⁶⁹

De même chez Juan Mayorga, la « part cachée » des personnages occupe de plus en plus d’espace sur scène, et se confond avec leur « part visible » : plusieurs niveaux de réalité se juxtaposent. Nous l’avons évoqué plus haut, dans *El Jardín Quemado*, le passé remonte à la surface au fur et à mesure de l’enquête de Benet, de ses entretiens avec les patients de l’hôpital psychiatrique. Le passé constitue cette angoisse refoulée (liée à la mort, à la culpabilité) qui se manifeste, générant le sentiment d’ « étrangeté inquiétante » que nous avons décrit à plus haut à partir des analyses freudiennes. Celui-ci est aussi déclenché par les manifestations de folie, présentes dans *El jardín quemado* – qui a pour cadre le jardin d’un hôpital psychiatrique –, mais aussi dans *Cartas de amor a Stalin*, à travers le personnage de Boulgakov⁷⁰.

La dimension énigmatique du réel dans l’œuvre brève de Juan Mayorga détermine la structure de certains textes, et est étroitement liée à la matière scénique même. Dans *Amarillo*, le dialogue entre l’aveugle et l’enfant qui « traduit » en couleur les objets montrés par le premier se clôt étrangement. Après avoir répété plusieurs fois que l’objet montré est « jaune », l’enfant change soudainement d’avis. « Rojo », dit-il. Ce mot, le mot de la fin, résonne sur scène, et devient la couleur à la lumière de laquelle on peut relire tout le texte. Pourquoi ce changement soudain ? N’est-ce pas tout simplement que l’enfant a perçu l’étrange angoisse ressentie par l’aveugle chaque fois qu’il prononce le mot « jaune » ? Cette angoisse est la manifestation chez l’aveugle de quelque chose de refoulé, lié au passé avec sa mère, et qui reste inconnu. L’enfant la ressent : il ne lui reste qu’à agir en conséquence. Placé sous le signe de l’ « inquiétante étrangeté », le dialogue entre l’aveugle et l’enfant se caractérise par sa part de mystère, d’énigmatique qu’il revient au récepteur de déchiffrer. Ce langage du « dessous » – nous avons évoqué plus haut le souhait de suggérer « ce qui est tapi derrière » – est caractéristique de l’œuvre de Juan Mayorga.

Nous proposons un deuxième exemple parmi les pièces courtes de Mayorga : il s’agit de *La Mano izquierda*, où la dimension énigmatique de l’être humain apparaît explicitement dans le dialogue – la description à deux voix (celle de l’aveugle et celle de l’enfant) de la photo d’un enfant dont on ne voit pas la main gauche :

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ La place de l’inconscient dans le dispositif scénique mayroguien sera envisagée dans le premier chapitre de notre *troisième acte*: 4. De la « scène » à l’ « Autre scène ».

Chico- ¿Por qué esconde la mano izquierda? ¿Lleva ahí el mensaje?

Ciego- Él es el mensaje.

La « main gauche » – celle qu'on ne voit pas – est symbolique de la partie de l'être humain et de la réalité qui est seulement suggérée sur scène, dans les brèches du langage et du visible. Le spectateur – co-créateur de sens – est invité à la découvrir, tout en sachant que tant qu'il éprouvera l' « inquiétante étrangeté », une partie en restera nécessairement cachée.

Ceci n'en est que plus stimulant, et le récepteur mayorguien est invité à s'interroger sur ce familier refoulé qui se manifeste sur scène à travers le non-dit qui vient « trouser » le discours.

3. Un discours « troué »

3.1. Intertextualités et interruptions

3.1.1. Intertextualités et réécritures

Juan Mayorga a recours à plusieurs formes de transtextualité⁷¹ qui font de la littérature un palimpseste⁷² selon Gérard Genette : l'intertextualité (« relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes⁷³ »), mise en pratique sous la forme de la citation ou de l'allusion ; la méta-textualité (une relation de « commentaire » qui unit un texte à un autre texte dont il parle sans nécessairement le citer) ; et enfin ce que Genette baptise dans *Palimpsestes* l'« hypertextualité » :

J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. [...] posons une notion générale de texte au second degré [...] ou texte dérivé d'un autre texte préexistant.⁷⁴

Ces trois formes de transtextualité surviennent fréquemment dans le théâtre mayorguien. Prenons par exemple *Cartas de amor a Stalin*, qui « dérive d'un texte antérieur » : les lettres que Boulgakov (l'écrivain russe) a réellement adressées à Staline⁷⁵, et dont la lecture fortuite par Juan Mayorga fait germer en lui l'argument de la pièce. Celle-ci

⁷¹ Formes définies par Gérard GENETTE dans *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1992.

⁷² « Un palimpseste est un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, en transparence, l'ancien sous le nouveau », GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, op.cit.*, quatrième de couverture.

⁷³ GENETTE, Gérard, *Ibid.* p. 13.

⁷⁴ *Ibidem.*

⁷⁵ BULGÁKOV, M.- ZAMIATIN, E., *Cartas a Stalin*, trad. de Víctor Gallego, Madrid, Grijalbo, 1991.

« dérive » donc des lettres de Boulgakov a Staline, elle en est l’hypertexte. C’est aussi le cas de *Himmelweg*, écrit à partir de la lecture du rapport du suisse Maurice Rossel, Délégué du Comité de la Croix-Rouge, rédigé en 1944 à propos du camp d’extermination de Theresienstad⁷⁶. Et pour finir, dans *La tortuga de Darwin*, le récit de la tortue Harriet entre en concurrence avec les théories de l’évolution de Darwin et avec l’histoire *Contemporaine* en trois tomes du professeur : Harriet se permet d’y apporter ses nuances et corrections, compte tenu de son vécu et de ses expériences tout le long de son existence de bicentenaire.

Certaines œuvres de Mayorga dérivent de documents historiques, et d’autres sont issues du palimpseste de la littérature romanesque, poétique et dramatique, sur lequel il vient graver sa contribution, destinée à évoluer, à prendre d’autres formes à travers les diverses mises en scène et ses propres réécritures⁷⁷. En outre, notre dramaturge reconnaît - être « habité » par les textes d’autrui: “También yo estoy habitado por personajes, situaciones, temas, ideas, imágenes, frases, objetos... que son de otros⁷⁸”. *BRGS*⁷⁹, l’un des textes du recueil de pièces courtes *Teatro para minutos*, en est sans doute l’un des exemples les plus éloquentes car il contient une véritable mise en abyme du thème de l’intertextualité.

La pièce se déroule dans une bibliothèque, nous plaçant d’emblée dans un espace habité, hanté par les livres d’auteurs et d’horizons différents. Deux personnages s’y trouvent : Jorge, qui a lu tous les livres sauf celui que Luis tient dans ses mains, et Luis, qui s’accroche à ce livre unique. Dans *BRGS*, le désir de possession et de lecture d’un seul et unique livre s’oppose à la volonté de lire la totalité de la bibliothèque. En tout cas, les deux personnages

⁷⁶ Le passage du document historique à la scène de théâtre sera abordé plus longuement plus bas, dans le *deuxième acte* : cf. chapitre 2, partie 1.3.2. Théâtre épique et dramaturgie de la guerre.

⁷⁷ Juan Mayorga n’a de cesse de réécrire ses propres pièces, en fonction de la réception et des retours du public et des critiques, de leurs mises en scène, et de sa propre évolution personnelle. Cette démarche fait écho à la philosophie de Walter Benjamin, pour qui le présent est une actualisation du passé, constamment en réécriture, et relecture. Le véritable historien, loin de se contenter de lire ce qui a déjà été écrit (par les vainqueurs, les survivants), doit en faire entendre les béances, dans leur rapport au présent. Dans son entretien avec Ruth Vilar et Salva Artesano, Juan Mayorga explique que sa vision du théâtre est profondément dialectique, dans la mesure où il se trouve pris dans une continuelle lutte avec ses propres oeuvres: “Es cierto que yo reescribo permanentemente, estoy en permanente pelea con mis propios textos y eso me crea ciertas tensiones con traductores y editores. Lógicas. Pero ellos ya me conocen y saben que ésta es mi visión del teatro. Procesos de ensayo y puestas en escena con frecuencia me hacen reflexionar sobre el texto, lo que me lleva a reescribirlo. En ocasiones son los actores los que te revelan cosas. Y en ocasiones es la reacción del espectador, o hasta los comentarios críticos, lo que desestabiliza mi visión del texto. [...] No hay que obedecer ni al espectador ni al crítico, pero creo que es necio no escucharlos. En definitiva, yo creo que el teatro es un arte esencialmente dialéctico. Sabemos que Eurípides escribe un *Hipólito* y, al ver el modo en el que ese espectáculo es completado por el espectador, decide reescribirlo: el que hoy tenemos es este segundo *Hipólito*. Estoy permanentemente reescribiendo mis textos, no estoy seguro de que siempre a mejor. El tiempo lee; el tiempo reescribe, subraya, tacha...”, in VILAR, Ruth et ARTESANO, Salva, “Conversación con Juan Mayorga”, <http://www.salabeckett.cat/fixers/pauses/pausa-32/conver.-con-juan-mayorga.-ruth-vilar-i-salva-artesano> (consulté le 16/02/2013).

⁷⁸ MAYORGA, Juan, “Enzo Corman, un utopista del teatro”, paru dans une édition française « Enzo Corman, un utopiste du théâtre », in *Registres. Revue d’études teatrales*, Printemps 2010, p. 150-152.

⁷⁹ MAYORGA, Juan, *BRGS*, in *Teatro para minutos, op.cit.*, p. 63-66.

exposent les raisons pour lesquelles il leur est indispensable d'avoir ce livre entre leurs mains, le dernier pour Jorge, l'unique pour Luis.

Le rapport vital de l'être humain aux mots (prononcés, écrits ou à écrire) est un sujet récurrent dans l'œuvre de Mayorga, où il fait l'objet de certaines pièces comme *El traductor de Blumemeberg* ou *Cartas de amor a Stalin*. Un livre peut changer le monde, changer les gens, comme soutient Mayorga, à coups de questions rhétoriques : “¿Os parece ingenuo hablar a estas alturas, de un libro que puede cambiar el mundo? ¿Es que nunca un libro os envenenó, prometiéndolo salvaros? ¿Algún libro os ha hecho mejores? ¿Ninguno os ha hecho peores?”⁸⁰. Dans *La mala imagen*, la force des paroles de la chanson d'Edi « brûle les mains » de Lola : les mots chez Mayorga peuvent faire basculer la vie des personnages, vers le meilleur ou vers le pire, ce sont eux les véritables moteurs de l'action.

Pour en revenir à *BRGS*, cette pièce mettant en scène une bibliothèque est paradigmatique du fait que toute œuvre est nécessairement liée à d'autres, passées ou à venir (et là on reconnaît la griffe benjaminienne), dans le palimpseste de la littérature. En outre, les noms des personnages, lorsqu'on les lit verticalement, créent une sonorité qui n'est pas anodine : Jorge/Luis/Jorge ; un hommage à l'auteur de *La bibliothèque de Babel*, Jorge Luis Borges, que Mayorga considère comme l'un de ses maîtres. Par ailleurs le titre de l'œuvre comporte les consonnes du nom « Borges » : encore un clin d'œil à l'argentin.

Ensuite, il convient de citer *Animales Nocturnos*, dont le titre nous introduit déjà dans le cadre d'une fiction animale, ce qu'ensuite viennent le confirmer le recours aux citations et allusions à un conte d'origine grecque intitulé « Le hérisson et le renard », et les nombreuses comparaisons entre l'homme et l'animal explicites dans le dialogue, ou simplement suggérées entre les lignes. Par ailleurs, le texte des *Mille et une nuits* est inscrit en filigrane dans le creux des dialogues, permettant d'apporter de nouvelles lectures au texte de Mayorga. Shéhérazade est dans une relation à la fois de dépendance et de domination avec le sultan : elle maîtrise la situation par la parole, à travers les contes qu'elle raconte et qui lui permettent de repousser de jour en jour son exécution. D'une manière similaire, tant que l'“Homme Alto” parvient à intéresser son persécuteur, il n'est pas en danger ; en revanche, le jour où l'“Homme Bajo” pourra se passer de sa compagnie, ce dernier le dénoncera immédiatement – il a un ascendant sur lui, il connaît son « secret » (sa situation de « sans-papiers »). Mais ceci n'arrivera sans

⁸⁰ MAYORGA, Juan, “El traductor de Blummeberg: el otro, el poder, la textualidad”, Segundo Ciclo de Teatro de Autor, in <http://parnaseo.uv.es/ars/autores/mayorga/traductor/progtraductor.htm> (consulté le 15/02/2013).

doute jamais : depuis quand un Maître peut-il se passer de son Esclave⁸¹ ? L’ “Homme Alto” l’a bien compris, et il l’expose à sa femme :

HOMBRE ALTO.- Ni siquiera matarlo sería una salida. La salida tiene que ser otra. La estoy buscando. Confía en mí. Sé lo que estoy haciendo. Recuerda a Sherezade. Cada vez que estoy con él, intento pensar en Sherezade. Se trata de salvar la cabeza cada día. Si algún día dejo de interesarle, ese día de verdad estaremos en peligro. Pero si me convierto en imprescindible, si consigo que me necesite, entonces estaremos seguros. [...] Sólo es un pobre idiota. Se corre si le citas a Kafka. (p. 38).

Selon l’ “Homme Alto”, pour se sortir de cette relation d’inter-dépendance, la solution n’est pas de tuer l’autre, comme le lui suggère sa femme, mais de le maintenir dans l’ignorance, et donc dans une situation de nécessité. Cependant, en faisant cela, il y reste lui aussi : la relation de dépendance entre deux hommes n’est jamais unilatérale.

Si l’ “Homme Alto” cite Kafka, ce n’est pas anodin : l’écriture de Mayorga dans *Animales Nocturnos*, mais aussi dans *Cartas de amor a Stalin*, met en scène la thématique kafkaïenne de la destruction et réduction à néant de l’individu par le système administratif et législatif. Lorsque l’ “Homme Bajo” se rend chez l’ “Homme Alto” en son absence, sa femme semble prendre la relève de son mari dans ce jeu de citations à la Shéhérazade : “Como dijo Virgilio, un Hombre Alto hace grande el lugar más pequeño. ¿Ha leído usted a Virgilio? [...] Es una casa pequeña, pero mire la biblioteca: ahí están los mejores libros del mundo” (p. 33). L’ “Homme Bajo” – le bourreau – est fasciné par les livres qui peuplent la maison de ses victimes, sans doute car il en comprend la force. En effet celle-ci dépasse largement celle des lois dictées par les humains, qui divisent la société entre êtres « légaux », et êtres « illégaux ».

Dans *Hamelin* aussi le texte entretient un rapport essentiel avec son paratexte (second type de relation transtextuelle selon la typologie de Gérard Genette dans *Palimpsestes* citée au début de cette partie), c’est-à-dire ici avec le titre. Le titre est onomastique de la ville de Hamelin, où a lieu le conte « Le joueur de flûte de Hamelin ». La pièce dérive du conte (hypertextualité) ; et elle est aussi citée (intertextualité) par Montero, lorsqu’il est avec Raquel, et qu’il lui explique comment son père faisait pour lui parler quand il était enfant (“Me contaba “El flautista de Hamelin” y extraía conclusiones”, p. 40), et à la fin, lorsqu’il se trouve sur scène avec Josemari, et qu’il décide qu’ils doivent se parler “a solas tú y yo. De hombre a hombre”. À ce moment-là, c’est le conte de *Hamelin* qui lui souffle « les premiers mots », après un temps de silence souligné par le narrateur épique, au cours duquel Montero embrasse paternellement l’enfant: “ACOTADOR.- Montero pone su mano sobre la

⁸¹ Il s’agit d’une thématique que nous développerons dans notre *troisième acte*, chapitre 4 : 3.1. Maîtres et Esclaves.

cabeza de Josemari, la acaricia. [...] MONTERO.- Érase una bella ciudad llamada Hamelin” (p. 79).

Le conte, qui commence par le traditionnel « il était une fois », devient ainsi un substitut aux silences, et permet de rétablir la communication lorsque les personnages (ici Montero) se sentent incapables de parler. En outre, il s’imbrique progressivement et depuis le début de la pièce dans l’histoire réelle, non seulement parce qu’il est intégré dans les dialogues – ou plutôt dans les silences – comme nous venons de le voir, mais aussi parce que c’est un conte sur les enfants qui subissent la méchanceté, les vices du monde des adultes, comme l’écrit Mayorga dans le prologue :

En nuestro mundo, los niños son los primeros que pagan. Pagan los vicios de los mayores, la violencia de los mayores, la mala política de los mayores, las mentiras de los mayores. En este sentido, el Hamelin que no sabe proteger a sus niños es como muchas ciudades de nuestro mundo (p. 7).

Mayorga explicite la nature du dialogue entre le conte et la pièce, mais aussi entre le conte et la réalité actuelle, à travers la thématique de la pédérastie, mise en scène dans l’œuvre, et traitée comme un « fait divers » par les journalistes dès la revue de presse sur laquelle s’ouvre le rideau. *Hamelin* n’a rien d’un conte pour enfants, c’est un conte sur les adultes, et leur responsabilité envers les enfants ; il met en scène une réalité qui n’a rien des « happy ending » des contes, tout en dialoguant avec eux. Dit autrement, *Hamelin* ressemble étrangement à un conte, mais la réalité crue qui se cache derrière bouleverse le cadre habituel des histoires pour enfants, nous bouleverse, et nous inquiète : il nous fait expérimenter l’ « inquiétante étrangeté » freudienne, car ce qui « aurait dû rester caché » se manifeste soudain, occupant tout l’espace des brèches ouvertes dans le texte par l’intertextualité ou autres formes d’interruptions – nous allons y revenir très rapidement.

La citation est un procédé très fréquent chez Juan Mayorga : dans *Animales Nocturnos*, où le conte du renard et du hérisson, cité plusieurs fois, contribue à construire l’image d’une société humaine caractérisée par des traits animaux ; quant à *Últimas palabras de Copito de Nieve*, le monologue du singe philosophe est un tissu de citations de Montaigne sur la mort ; finalement, *El traductor de Blumemberg* met en scène le travail de traduction de l’œuvre de Blumemberg, à partir du dialogue entre ce dernier et son traducteur. Ces derniers procèdent de manière plutôt atypique: n’ayant pas de support écrit (le livre a été brûlé pendant la guerre), Blumemberg cite de mémoire (phrase par phrase) le texte à traduire à son interlocuteur.

La liste d’exemples n’est pas exhaustive, car ce qui nous intéresse ici est moins de répertorier les citations qui apparaissent dans l’œuvre de Mayorga que de constater que dans

leur interruption réside l'essentiel de la valeur dramatique de l'œuvre. Par exemple, dans *El traductor de Blumemberg*, les moments de pause dans l'énonciation du texte à traduire introduisent les questionnements des deux personnages sur les enjeux de la traduction, ou encore sur la manière dont l'idéologie peut influencer et détruire un individu, problématiques qui sont au cœur de l'œuvre.

Aussi, la métatextualité et la transtextualité sont des recours récurrents chez Juan Mayorga, qui revendique l'immense influence de bon nombre de dramaturges, écrivains et philosophes sur son oeuvre, au point de les intégrer à sa propre écriture. Sa dramaturgie se forge d'ailleurs dans la réécriture de textes classiques, exerce dans lequel il se lance dès le début des années 2000, et qu'il continue de pratiquer en parallèle de ses productions originales.

Nous en citons ici les principaux titres: *El monstruo de los jardines* de Calderón de la Barca⁸², *La dama boba*⁸³ et *Fuente Ovejuna*⁸⁴ de Lope de la Vega, *El gran inquisidor* de Dostoïevski⁸⁵, *Divinas palabras* de Valle-Inclán⁸⁶, *Un enemigo del pueblo* de Ibsen⁸⁷, *El Rey Lear* de Shakespeare⁸⁸, *Platonov* de Tchekhov⁸⁹, *Woyzek* de Büchner⁹⁰, *Phèdre* de Racine⁹¹, et *Ante la ley* (adaptation mayorguienne du neuvième chapitre du *Procès* de Kafka, « Dans la cathédrale »)⁹².

Selon Mayorga, adapter un texte cela revient à le « traduire » : «El adaptador es un traductor. Adaptar un texto es traducirlo. Esa traducción puede hacerse entre dos lenguajes o

⁸² Première mise en scène le 10 juin 2000 au Teatro Municipal de Almagro, sous la direction d'Ernesto Caballero. Édition : Madrid, Fundamentos, 2001.

⁸³ Première mise en scène le 16 janvier 2002 au Teatro de la Comedia de Madrid, production de la Compagnie Nationale du Théâtre Classique, sous la direction d'Helena Pimenta. Édition: Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2002.

⁸⁴ Première mise en scène le 21 avril 2005 à la Sala Gran del Teatre Nacional de Catalunya, sous la direction de Ramón Simó. Édition : Barcelone, Proa, 2005.

⁸⁵ Première mise en scène le 23 mai 2005 à l'Eglise du real Monasterio de Santo Tomás de Ávila, sous la direction de Guillermo Heras. Édition: "La religión: ¿cuestiona o consuela? En torno a la *Leyenda del Gran Inquisidor*", J. M. Almarza (éd), Barcelone, Anthropos, 2006, p. 127-140.

⁸⁶ Première mise en scène le 23 février 2006 au Teatro Valle-Inclán, de Madrid, sous la direction de Gerardo Vera. A obtenu le prix de l'Association des Critiques de Spectacles de New York pour la meilleure production étrangère.

⁸⁷ Première mise en scène le 26 janvier 2007 au Teatro Valle-Inclán de Madrid, sous la direction de Gerardo Vera. Édition : Madrid, CDN, 2007. A obtenu le Prix Max 2008 à la meilleure adaptation.

⁸⁸ Première mise en scène le 14 février 2008 au Teatro Valle-Inclán de Madrid, sous la direction de Gerardo Vera. Édition : Madrid, CDN, 2008. A obtenu le "Premio Ercilla 2008 al mejor espectáculo teatral".

⁸⁹ Première mise en scène le 19 mars 2009 au Teatro María Guerrero de Madrid, sous la direction de Gerardo Vera. Édition : Madrid, CDN, 2009.

⁹⁰ Première mise en scène le 11 mars 2011 au Teatro María Guerrero de Madrid, sous la direction de Gerardo Vera. Édition : Madrid, CDN, 2011.

⁹¹ Première mise en scène le 12 juillet 2007 au Teatro Romano de Mérida, puis au Teatro Bellas Artes de Madrid, sous la direction de José Carlos Plaza. Édition: KRK Ediciones, Oviedo 2010.

⁹² Première mise en scène le 5 de Mayo de 2008 dans l'Eglise du monastère royal de Santo Tomás de Ávila, sous la direction de Guillermo Heras. Édition : "Europa y el cristianismo. En torno a *Ante la ley* de Franz Kafka", Anthropos, Barcelone 2009, p. 93-107.

dentro de un mismo lenguaje. La traducción se hace, en todo caso, entre dos tiempos. [...] Adaptar un texto teatral es llevarlo de un tiempo a otro”. Il s’agit de le rendre actuel, compréhensible dans la langue et le contexte actuel, tout en restant fidèle au texte original ; c’est dans cette tension entre passé et présent que s’inscrit la « mission de l’adaptateur », qui s’apparente à celle de l’historien selon Walter Benjamin⁹³.

Le cas de *Palabra de perro*, de Juan Mayorga, assume pleinement la tension entre texte original et texte actuel : le dramaturge admet d’emblée qu’il s’agit d’une réécriture et non d’une simple adaptation contemporaine, car il a sciemment pris beaucoup de libertés par rapport au texte original.

Empezó siendo una versión ortodoxa que se hubiera llamado El coloquio de los perros de Miguel de Cervantes en versión de Juan Mayorga. 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.⁹⁴

Le dialogue *entre* les langues, les temporalités et les espaces se trouve au cœur de la dramaturgie mayorguienne, qu’il s’agisse d’adaptations de textes classiques ou de productions originales de Mayorga. Ainsi, l’intertextualité, les adaptations, la réécriture constituent un tissu de tensions, d’interruptions et de brèches qui interrogent le spectateur actuel, celui-ci se trouvant au centre de l’action – c’est-à-dire dans son interruption.

3.1.2. Interruptions et espacements

Roland Barthes voit dans la coupure un élément constitutif de ce qu’il appelle le « texte de jouissance » : « ce que je goûte dans un récit, ce n’est donc pas directement son contenu ni même sa structure, mais plutôt les éraflures que j’impose à sa belle enveloppe : je cours, je saute, je lève la tête, je replonge⁹⁵ », écrit-il dans *Le plaisir du texte*.

L’interruption du discours constitue une coupure qui n’est pas pour autant interruption du sens : Roland Barthes la décrit ainsi, à propos de l’œuvre de Flaubert : c’est « une manière de couper, de trouser le discours sans le rendre insensé⁹⁶ » ; « la narrativité est déconstruite et l’histoire reste cependant lisible : jamais les deux bords de la faille n’ont été plus nets et plus ténus, jamais le plaisir mieux offert au lecteur⁹⁷ ». Ce plaisir n’est pas synonyme de confort de lecture, d’ailleurs Barthes distingue d’emblée le « texte de plaisir », « lié à une pratique

⁹³ Comme l’adaptateur, l’historien doit réécrire l’histoire en fonction du présent, affirme Benjamin ; nous nous pencherons largement sur la mise en scène benjaminienne de l’histoire dans l’œuvre de Mayorga dans le chapitre 3 de notre *troisième acte*: 2. Walter Benjamin, un penseur « hérétique » de l’histoire et du temps.

⁹⁴ MAYORGA, Juan, in VILAR, Ruth y ARTESANO, Salva, “Conversación con Juan Mayorga”, *art.cit.*

⁹⁵ BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, *op.cit.*, p. 20.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 17.

confortable de la lecture », s'inscrivant dans une continuité d'avec la culture et le symbolique, du « texte de jouissance⁹⁸ », fondé en revanche sur la rupture, et venant ébranler les certitudes du lecteur. C'est ce que vit le spectateur mayorguien, qui ne peut céder à la tentation d'une lecture « confortable ». En effet il est conduit dans les interruptions à s'interroger sur ce qu'il entend/voit, mais aussi sur les « zones d'ombres » de la scène, qui viennent le perturber dans son être, dans ses croyances et préjugés.

Prenons quelques exemples pour plus de clarté, et afin de renforcer notre hypothèse : dans *Himmelweg*, Juan Mayorga introduit à la fois des grands discours sur la littérature et la culture, et leur propre interruption. Dans les brèches du discours s'introduit sa remise en question par le récepteur, en l'occurrence le Délégué de la Croix Rouge, destinataire du monologue du Commandant du camp. Les paroles de ce dernier produisent chez le Délégué (dont on entend aujourd'hui la mauvaise conscience) – et donc chez nous – un effet d' « inquiétante étrangeté », un mélange de fascination et de répulsion.

En effet, dans le monologue adressé au Délégué (qui constitue le troisième acte) et destiné à l'impressionner et à l'aveugler, le Commandant enfile comme des perles sur un collier, l'une après l'autre, des citations et références aux grands noms et aux textes de la littérature européenne. Mais la structure de la pièce fait que nous avons déjà entendu/lu ce monologue, entrecoupé des commentaires du Délégué, puisque le premier acte (le monologue du Délégué), cite des bribes du discours du Commandant : “Señala su biblioteca: “Calderón, Corneille, Shakespeare... Esto es Europa para mí”. Me siento incómodo. ¿Quiere hacerme sentir que es un hombre de cultura? Era un hombre de más cultura que yo, eso resultaba obvio” (p. 5). Le Délégué se sent mal à l'aise face au discours du Commandant car il s'est laissé éblouir par ce qu'on a voulu lui montrer, par ce « quelque chose » d'inquiètement étrange et à la fois fascinant, qui imprègne le discours du nazi.

Voici cette fois au discours direct (dans le troisième acte), le fragment le discours du Commandant auquel le Délégué fait allusion dans la citation précédente :

Por suerte, siempre nos quedará el pasado. Siempre nos quedará el español para leer a Calderón, el francés para leer a Corneille. Echen un vistazo a mi biblioteca: eso es Europa para mí. [...] Cuando me asfixio, tomo mi coche y conduzco hasta Berlín. De paisano. Estudio la cartelera y elijo un teatro. El teatro me da aire. Luego puedo volver aquí, a firmar expedientes. [...] La gente se piensa que soy un animal, pero miren mi biblioteca. (p. 18)

Le Commandant brandit sa culture comme « preuve » qu'il ne peut être une brute, que toutes les « rumeurs », ces « monstruosités qui courent de bouche en bouche » (p. 18) sont

⁹⁸ *Ibid.*, p. 23

infondées. La dialectique entre culture et barbarie met en jeu l' « inquiétante étrangeté », en ce sens que nous avons l'impression de reconnaître un type de personne:

Se puede escuchar la mejor música por la mañana y torturar por la noche. Se puede llorar de emoción ante un cuerpo pintado o esculpido y contemplar con indiferencia el dolor de un ser humano. Una sociedad de lectores, una sociedad que llene los museos, una sociedad que abarrote los teatros, puede aplaudir el genocidio.⁹⁹

Ce sujet est explicitement abordé dans *El traductor de Blumemberg*, où Blumemberg, un intellectuel allemand reconnu, développe la théorie qui a pu inspirer et favoriser le développement du fascisme, de la barbarie, le sacrifice de l'homme au mythe, que celui-ci soit « une foi, une idée, une patrie ou un marché¹⁰⁰ ». Ce discours, comme celui du Commandant, a « quelque chose¹⁰¹ » d'effrayant, dont nous ne parvenons pas bien à tracer les contours, et en même temps il est placé dans la bouche d'un personnage qui pour une raison ou une autre, nous apparaît comme sympathique, humain. Nous reviendrons dans notre *troisième acte* sur la dialectique que Walter Benjamin dessine entre culture et barbarie, incarnée par Juan Mayorga dans des situations théâtrales concrètes.

En tout cas le recours à la citation, dans ces deux textes, permet de mettre en scène une interruption qui perturbe, qui « déconforte » le spectateur : dans la brèche ouverte entre deux citations, le spectateur éprouve une forme d' « inquiétante étrangeté » le conduisant à s'interroger sur le contenu du discours qui vient d'être prononcé (qu'il reconnaisse et qui l'effraie¹⁰²), et sur l'effet que celui-ci produit sur lui. Comme l'écrit Xavier Puchades,

[s]er intertextual no supone la anulación del sentido al modo posmoderno, como parece insinuar Pavis, sino un recurso dramático que podríamos caracterizar de épico. [...] El uso de la cita en Mayorga es épico al generar un peculiar distanciamiento: "¿qué pasa si pones en boca de Hitler un discurso de Ghandi?", se pregunta el autor; y ¿si pones en boca de Stalin ideas de contrarrevolucionarios?¹⁰³ Mayorga emplea conflictos clásicos, reconocibles rápidamente - como puede ser el del poder del artista en *Cartas de amor a Stalin* - para cuestionarlo desde dentro, para diluir discursos maniqueos y evitar el teatro de tesis. La obsesiva presencia de referentes bíblicos - como ángeles y demonios - tienen una función muy similar.¹⁰⁴

Déplacer les discours, mettre dans la bouche de l'un le discours d'un autre, jouer avec les attentes du spectateur, avec les références historiques, voilà les stratégies d'écritures de notre dramaturge afin d'éviter tout manichéisme et de plonger le spectateur dans de véritables remises en questions.

⁹⁹ MAYORGA, Juan, "Cultura y barbarie global", *Primer Acto*, n°280, septembre-octobre 1999, p. 60-62.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Nous appréhenderons la notion de « chose » selon Heidegger, puis Freud. Cf. *Troisième acte*, chapitre 1 : 1. La notion d' « entre » dans la philosophie contemporaine.

¹⁰² Voir plus haut la définition de l' « inquiétante étrangeté » : 2.3. Mettre en scène l' « inquiétante étrangeté ».

¹⁰³ DEL MORAL, Ignacio, Yo te cito, tú me citas, a él le citan... Coloquio informal sobre la intertextualidad", *Drama*, Madrid, *Las puertas del Drama*, n° 7, AAT, p. 9

¹⁰⁴ PUCHADES, Xavier, *Para asaltar la memoria. Comentario interrumpido sobre el teatro de Juan Mayorga* Valencia, Universitat de València, texte inédit, 2004.

La présence d'anges et de démons évoquée par Puchades est omniprésente dans *Cartas de amor a Stalin*, où Juan Mayorga tisse une relation intertextuelle avec le grand roman satyrique de Boulgakov, *Le maître et la Marguerite*, écrit entre 1937-39 mais publié seulement en 1967 à cause de la censure. Le dramaturge espagnol joue avec l'un des grands thèmes de ce roman : le problème de la survie de l'art face à l'oppression et au pouvoir. Dans l'œuvre de Boulgakov, Satan, un opposant au régime totalitaire stalinien, est associé au Bien car il amène le chaos à la manière de Nietzsche : l'amour, la créativité, la lutte contre la censure, l'humour, la créativité. Chez Juan Mayorga, le diable soviétique n'est autre que Staline, associé au Mal cette fois (il harcèle et détruit Boulgakov), mais finissant victorieux. Ajoutons à ces associations ironiques entre Diable/Bien, puis Diable/Mal/Staline que dans la pièce de Mayorga, c'est Boulgakov lui-même qui donne voix et corps au Diable, celui-ci se manifestant à travers la figure d'un Staline fantasmagorique. Encore une fois, l'on constate que la relation bourreau/victime n'est pas unilatérale : le Diable soviétique existe à travers l'imagination de sa propre victime, qui a décidé de consacrer sa vie à lui écrire des lettres pour réclamer sa liberté. L'inversion carnavalesque des valeurs déjoue le manichéisme.

La figure du démon auquel Boulgakov (personnage de fiction) consacre la pièce de théâtre qu'il écrit en cachette pendant la nuit, entre deux visites de Staline, fait lui aussi écho au démon de l'œuvre de Boulgakov (l'écrivain réel) dans *Le Maître et la Marguerite*, ou encore au spectre qui « hante l'Europe » au début du *Manifeste du Parti communiste*. Ces allusions plus ou moins explicites au démon sont autant de manifestations d'un refoulé qui se découvre, à la fois connu et effrayant, telle l'« inquiétante étrangeté » freudienne.

Dans ces interruptions, le spectateur est en tout cas amené à construire son propre espace critique, comme le souligne Xavier Puchades :

Mayorga convierte así el teatro - su idea de teatro - en una cita perturbadora dentro de los modos de representación predominantes de la realidad. Precisamente, lo que interesaba a Benjamin de Brecht era que la verdad (obsesiva búsqueda de Mayorga) no se vincula al discurso, sino a su interrupción. La interrupción de los grandes discursos lleva a un espectador crítico, a una reconstrucción continua de su memoria individual, y dentro de ella, la de la memoria colectiva en la que está inmerso. Y es así como Mayorga recurre a procedimientos claramente barrocos: el rodeo, la cita, el fragmento, la alegoría... [...]. "Las citas deben ser sorprendentes como el saltador en una encrucijada de caminos", decía Benjamin al que cita Mayorga y a quien citamos ahora... [...] La intertextualidad convertida en cita descontextualizada o desplazada será uno de los rasgos más caracterizadores de la textualidad mayorguiana.¹⁰⁵

Ainsi, selon Walter Benjamin, l'interruption des discours doit surprendre le spectateur, dialoguer et remettre en question la mémoire et l'imaginaire collectif, les grands archétypes de la société. D'après le philosophe allemand, l'interruption est « l'un des procédés fondamentaux de toute mise en forme [dans le théâtre épique]. On la pratique bien au-delà du

¹⁰⁵ PUCHADES, Xavier, *Para asaltar la memoria. Comentario interrumpido sobre el teatro de Juan Mayorga*, art.cit.

domaine de l'art. Pour ne prendre qu'un exemple, elle est le fondement de la citation. Citer un texte suppose qu'on l'arrache à son contexte¹⁰⁶ ».

Mis à part la citation, qui n'est pas spécifique au genre théâtral, la forme plus évidente de manifestation de l'interruption au théâtre est sans doute la didascalie. Il est dans sa propre nature d'interrompre : elle se niche entre des bribes de texte dialogué (pour préciser la manière dont il est dit, ou les effets qu'il a sur les locuteurs, ou bien l'intervention d'éléments extérieurs au dialogue), y introduit des brèches pouvant aller jusqu'à le faire implorer, et même l'atomiser et le réduire à néant, dans la dramaturgie moderne.

Par ailleurs, elle se distingue typographiquement du texte dialogué. L'interruption est donc perceptible d'emblée à la lecture de la pièce, tandis qu'elle l'est moins dans la mise en scène, à moins qu'il s'agisse de didascalies indiquant un moment de silence, ou une pause dans le dialogue, auquel cas elle est aussi suspension, plus ou moins brève, de la parole se manifestant sur le plateau. Mais cette interruption de son, énoncée dans les didascalies, est loin d'être interruption du sens ; bien au contraire, elle établit un jeu avec et sur le langage, auquel le spectateur est convié. Dans *Cartas de amor a Stalin*, la didascalie finale de la scène 5 (“*No hay réplica. Bulgákov escribe*”) est répétée, créant un rythme ternaire, qui se traduit sur le plateau par trois lourds silences qui interrompent le discours d'une Boulgakova attendant désespérément une réponse. Ce silence a un poids particulier dans le contexte d'une œuvre sur la censure et l'écriture : c'est au spectateur d'en prendre la mesure.

Prenons un autre exemple : le silence qui vient interrompre la conversation téléphonique entre Boulgakov et Staline à la fin du deuxième tableau incarne une présence hors-scène menaçant l'écrivain du début à la fin de l'œuvre, jusqu'à le faire sombrer dans la folie, dans l'excès de paroles, et finalement dans le mutisme.

BÚLGÁKOV.- Porque yo, un dramaturgo famoso en toda Europa, en mi propio país me encuentro abocado a la miseria y a la muert...

Le interrompe el sonido del teléfono. Molesto, Bulgákov descuelga.

¿Sí? (*Silencio. Mira a su mujer*) Yo soy. (*Silencio*) Buenas tardes, camarada. (*Silencio*) Últimamente me he hecho mil veces la misma pregunta: ¿puede un escritor ruso vivir fuera de su patria? (*Silencio*) Claro que me gustaría, pero no he recibido más que negativas. (*Silencio*) ¡Oh, sí, Iosif Visarionovich, tenemos que conversar! (*Silencio. Está escuchando a su interlocutor cuando, bruscamente, la línea telefónica se corta. Silencio. Bulgákov cuelga*)

Se ha cortado.

Pausa. Bulgákov espera que el teléfono vuelva a sonar.¹⁰⁷ (p. 22)

¹⁰⁶ BENJAMIN, Walter, *Œuvres III, op.cit.*, p. 323.

¹⁰⁷ C'est nous qui soulignons.

Tout d'abord, l'appel téléphonique de Staline fait irruption dans le discours de révolte de Boulgakov et l'interrompt, acte symbolique de l'emprise de Staline, un personnage hors scène non moins présent dans le discours et l'attente des locuteurs, puis qui apparaît en tant que personnage fantasmagorique, que seul Boulgakov voit et entend. Dans le passage cité, les « silences » de Boulgakov correspondent au temps de parole de Staline, que nous n'entendons pas. Nul besoin d'ailleurs de l'entendre, car c'est moins dans ce qu'il dit que dans le fait qu'il interrompt le discours et l'autonomie de l'écrivain, que réside la problématique mise en scène dans *Cartas de amor a Stalin*.

La fin brutale de la conversation téléphonique (“se ha cortado”), est maintes fois répétée, racontée par Boulgakov à sa femme. Il se remémore cette conversation coupée, comme pour invoquer désespérément à nouveau la présence de Staline: “Y estaba consultando su calendario, buscando día para convocarme a su despacho, cuando se cortó” (p. 23); ou encore: “Estaba preguntándose cuál sería el momento más apropiado para nuestro encuentro cuando el maldito teléfono nos jugó una mala pasada” (p. 33). Les paroles de Boulgakov disent et répètent, avec des variations, comme une litanie infinie, le silence absolu que Staline lui impose, coupant court à la conversation, mais aussi à la vie d'écrivain de Boulgakov.

Dans cette œuvre, le dictateur est représenté par le silence et par l'absence ; c'est sans doute précisément ce qui lui donne toute sa force et matérialise l'emprise qu'il a sur l'écrivain, qui se retrouve progressivement privé de ses propres mots, de son droit à la parole et à l'écriture. Boulgakova, l'épouse de l'écrivain, l'a deviné dès le début : si Staline a appelé Boulgakov ce n'était pas pour lui donner la parole, mais pour le faire taire. “Quería tu silencio. No te llamó para que hablastes, sino para cerrarte la boca” (p. 41), affirme-t-elle, lucide. À la fin de la pièce, Boulgakov se trouve absorbé par une absence et un silence qui deviennent une présence menaçante : l'écrivain a donné vie dans son esprit et sur le plateau à son propre bourreau. Et dans le dernier tableau, cette fois c'est l'écrivain qui n'est plus qu'une présence silencieuse obligée de constater la victoire de la censure – le silence imposé. Le mutisme final de Boulgakov incarne sa défaite, la trahison de ses propres déclarations de principe initiales (“para Mijaíl Bulgákov la lucha contra la censura constituye el mayor deber de un artista”, p. 18).

Dans *Últimas palabras de Copito de Nieve*, le monologue du singe est construit dans une relation intertextuelle et méta-textuelle avec les *Essais* de Montaigne, mais s'interrompt chaque fois que le corps du locuteur prend le dessus sur la parole, c'est-à-dire lorsque la douleur l'empêche de parler. Copito cite, traduit et commente les réflexions du philosophe sur le thème de la mort – l'interruption définitive de l'existence.

Según Montaigne, filosofar es aprender a morir. Por eso, Montaigne se acostumbró a tener la muerte a todas horas en la imaginación y en la boca. [...] Se convirtió en un archivero de la muerte. Concluyó que no hay razón para tenerle miedo. [...] Montaigne: “Que me halle la muerte plantando flores, indiferente a ella y a las imperfecciones de mi jardín”. Trece razones por las que no debemos temer a la muerte, según Montaigne:

Primera, porque es inevitable. “Ille liceo ferro cantus se condat aere/mors tamen inclusm protrahet inde capuz”. Por mucho que te ocultes, ella te sacará de su escondite. Esquilo sobrevivió a la batalla de Salamina, pero le mató un caparazón de tortuga que dejó caer un águila desde el aire [...]

LE **INTERRUMPE** EL BATACAZO DEL MONO NEGRO. EL MONO BLANCO LO MIRA.

Somos tan distintos... [...] UN DOLOR INTERRUMPE SU DISCURSO. HACE UN GESTO AL GUARDIAN, QUE SE ACERCA; LE SEÑALA UN LIBRO. EL GUARDIAN LO ABRE Y LEE DONDE LE INDICA EL MONO BLANCO. [...]

Razón decimotercera y decisiva: por ser la muerte la última línea...

EL DOLOR CRECE. EN SU LENGUA ORIGINAL, AFRICANA, EL MONO BLANCO SE DICE: “TENGO QUE SEGUIR”. PERO NO PUEDE¹⁰⁸. (p. 23-33).

Le texte didascalique signifie l’interruption tout en la marquant visuellement dans le texte et en la réalisant sur scène. Les silences forcés du singe, qui viennent interrompre sa logorrhée verbale, donnent le temps et l’espace nécessaire aux sentences de Montaigne de résonner sur scène et dans la salle, tout en présageant le silence dernier et absolu de la mort à venir.

De surcroît, le fait de mettre dans la bouche d’un singe les pensées d’un philosophe introduit un décalage entre un locuteur-animal et un discours philosophique qui entraîne une mise à distance ironique. Selon Roland Barthes, le décalage, la coupure, « déconforte [...], f[ai]t vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur [...], met en crise son rapport au langage¹⁰⁹ ». Ainsi, l’interruption des grands discours, par la citation, par le commentaire, ou par le décalage entre le personnage du locuteur et le contenu de son discours, bouleverse le spectateur et ébranle ses préjugés culturels, historiques, et psychologiques. Comme le monologue de Copito, les textes de Juan Mayorga sont fragmentés par la répétition de citations, de leitmotifs, mais aussi de silences : ceux des voix qui ont été étouffées par l’histoire, ce thème benjaminien sera traité dans notre *troisième acte*.

Juan Mayorga attribue le caractère fragmentaire de son théâtre à l’époque à laquelle il appartient, il parle d’un « art du fragment¹¹⁰ » tout en restant méfiant par rapport aux notions comme le postmodernisme et ce qu’elles entraînent. En effet, pour lui, la fragmentation ne doit dériver ni en une « accumulation chaotique » dont se dériverait un sens imprévisible et chaotique lui aussi, ni une « simple reproduction du bruit du monde » :

¹⁰⁸ C’est nous qui soulignons.

¹⁰⁹ BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte, op.cit.*, p. 22-23.

¹¹⁰ MAYORGA, Juan, Entretien avec Juan Mayorga : Annexe 2.

En cuanto al carácter fragmentario de mi teatro, yo creo que todos los que hayamos escrito en mi época, todos ya hemos sido educados en el cine, hemos sido herederos de algún modo de su sintaxis, y se puede decir que hoy en general, la experiencia de todos nosotros es fragmentaria, permanentemente fragmentaria. Vivimos en los tiempos del zapping, en los tiempos de Internet, en los tiempos de los saltos cuánticos, permanentemente, y yo creo que esto conduce necesariamente a una nueva forma de relatar. Si bien, creo que tampoco ha de convertirse en un salvoconducto para simplemente pensar que todo vale, y que vale una acumulación caótica de materiales de la cual se derivará, por así decirlo, de forma no menos caótica e imprevisible un sentido. No, yo creo que precisamente la pregunta, una de nuestras preguntas es cómo desarrollar lo que podríamos llamar un arte del fragmento, o sea, cómo, sin recuperar la noción clásica de figura, de forma, podemos dialogar con nuestro tiempo, sin hacer como dice en cierto momento Germán¹¹¹, una mera “reproducción del ruido del mundo.”¹¹²

Il s’agit non de reproduire exactement le monde ou une vision du monde, mais de mettre en scène un dialogue en train de se faire, une « œuvre ouverte » (Umberto Eco) dans laquelle le sens et la complexité sont à appréhender et à (re)construire avec la complicité du spectateur. Le dramaturge affirme dans un entretien :

Reivindico el carácter político del teatro frente a un carácter partidista que no me interesa, porque creo que el partidismo tiende al maniqueísmo, a la simplificación, y nuestra misión es precisamente la de presentar lo complejo como complejo.¹¹³

3.2. Pour une esthétique de l’ « entre-deux » : mise en scène d’une « apparition-disparition » (Barthes)

Au lieu d’une mise à distance à partir de laquelle on porterait un regard objectif sur la pièce, l’intertextualité¹¹⁴ n’implique-t-elle pas plutôt un déplacement – ou un *espacement* ? Celui-ci rejoint la notion de brèche ouverte dans le discours, et d’ « inquiétante étrangeté freudienne ». Le déplacement perturbe, déconforte le spectateur, obligé d’aller puiser dans son inconscient individuel ou collectif – et amené à expérimenter l’ « inquiétante étrangeté » freudienne.

Il nous intéresse à présent de revenir sur la notion d’espacement, car c’est précisément dans l’espace creusé « entre-deux » mots, « entre-deux » images scéniques, dans les interstices entre visible/invisible, dit/non-dit, que se joue l’essentiel de la dramaturgie mayorguienne. Nous allons étudier les enjeux de l’ouverture de brèches dans le texte à partir de la théorie barthienne de l’ « entre-deux ». Il en fournit une définition qui retient notre attention dans *Le Plaisir du texte* :

L’endroit le plus érotique d’un corps n’est-il pas là où le vêtement baille ? [...] C’est l’intermittence, comme l’a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre

¹¹¹ Le personnage du professeur dans *El chico de la última fila*.

¹¹² Entretien avec Juan Mayorga : Annexe 2.

¹¹³ VILAR, Ruth, et ARTESANO, Salva, *art. cit.*, s/p.

¹¹⁴ Nous utilisons ce terme que Meschonnic récuserait, étant donné qu’au théâtre ce n’est pas un texte qu’on entend, mais une voix, la signifiante des corps et du rythme, comme nous le montrons plus bas (chapitre 3, 2. Rythme et « signifiante » (Meschonnic) du langage dans la faille). Il nous a cependant semblé indispensable, dans une analyse de la dramaturgie mayorguienne, d’évoquer les « échos » entre textes ou voix d’auteurs éteintes que Juan Mayorga souhaite faire revivre.

deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche) ; c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition.¹¹⁵

La « mise en scène d'une apparition-disparition » définit l'esthétique de l'« entre-deux » : la coupure y est généralisée, nous n'avons pas affaire à des ruptures de construction (anacoluthes) ou de subordination (asyndètes) ponctuelles comme dans le domaine de la rhétorique. Selon Barthes, chez Flaubert l'art de l'« entre-deux » se manifeste car :

Une asyndète généralisée saisit toute l'énonciation, en sorte que ce discours très lisible est en sous-main l'un des plus fous que l'on puisse imaginer : toute la petite monnaie logique est dans les interstices. [...] la narrativité est déconstruite et l'histoire reste cependant lisible : jamais les deux bords de la faille n'ont été plus nets et plus ténus, jamais le plaisir mieux offert au lecteur.¹¹⁶

Barthes distingue le plaisir de l'« entre-deux » à celui du strip-tease corporel, comparé au suspense narratif (où il y a dévoilement progressif sans « déchirure » ni « bords », justements). En effet, ce dernier est « bien plus intellectuel que l'autre, [...] plaisir oedipien (dénuder, savoir, connaître l'origine et la fin)¹¹⁷ ». En revanche, le mode d'existence et de révélation de l'« entre-deux » n'est pas progressif : il se fait par à-coups, dans une dialectique visible/non-visible (« apparition-disparition ») qui fait curieusement écho, nous semble-t-il, à la définition de l'« inquiétante étrangeté » proposée par Schielling et citée par Freud : « *Unheimlich* serait tout ce qui aurait dû rester caché, secret, mais se manifeste¹¹⁸ ». Le refoulé (caché, invisible) fait irruption dans les interstices du visible – dans l'« entre-deux ».

Cette notion est également présente dans le contexte de la philosophie contemporaine, en particulier dans l'œuvre de Heidegger et de Derrida. Nous l'aborderons à partir de cet angle de vue phénoménologique (c'est dans l'« entre » qu'apparaît la « chose ») dans notre troisième partie, où elle sera traitée dans son rapport avec la manifestation de la « scène » selon la critique des dispositifs.

Restons-en à la définition barthienne, particulièrement appropriée pour interroger l'esthétique de la réception mayorguienne, et en proposer de nouvelles clés de lecture. Commençons par une remarque générale : les premières œuvres de notre dramaturge sont plutôt sombres et énigmatiques, profondément marquées par sa première approche de l'écriture, où il se frottait au genre poétique. Nous pensons notamment à *Siete hombres buenos*, *Más ceniza*, et *El traductor de Blumemberg*. Caractérisée par un puissant esprit de synthèse, une précision obsessionnelle dans le choix des mots justes (à ce propos, Mayorga

¹¹⁵ BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, op.cit., p. 18.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 16-17.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 18.

¹¹⁸ FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté. Das unheimliche*, op.cit., p. 21.

souligne lui-même sa ressemblance avec Boulgakov), son écriture fait exister des images dont la force poétique dépasse de loin celles qui peuvent être vues sur le plateau.

Toutefois, l'on peut noter un tournant dans le cheminement dramaturgique de Mayorga, de plus en plus soucieux d'atteindre un public plus large et de le surprendre, sans cesser de toucher à des thèmes philosophiques et historiques essentiels. L'une des préoccupations du dramaturge est que son œuvre puisse être lue et vue par un public le plus hétérogène possible ; il vise "un teatro que extienda la conciencia sin ser elitista. Un teatro que sea al tiempo culto y popular"¹¹⁹.

Alors que les dialogues et la trame des œuvres de Mayorga sont plutôt simples, ils sont extrêmement fragmentés, nous l'avons montré largement jusqu'ici. Or, ce sont précisément les ruptures temporelles, les interruptions, qui offrent la possibilité d'avoir plusieurs lectures de l'œuvre. Tandis qu'un premier niveau de lecture s'intéresse à l'histoire, à l'anecdote racontée, l'autre trébuche dans les brèches du discours, et s'engouffre dans un « entre-deux » plein de questionnements. Roland Barthes décrit ainsi deux types de lecture possibles :

L'une va droit aux articulations de l'anecdote, elle considère l'étendue du texte, ignore les jeux de langage [...] ; l'autre lecture ne passe rien ; elle pèse, colle au texte, elle lit, si l'on peut dire, avec application et emportement, saisit en chaque point du texte l'asyndète qui coupe les langages – et non l'anecdote.¹²⁰

Lorsqu'on l'interroge sur la réception récente de ses œuvres, Juan Mayorga reprend la distinction barthienne de la manière suivante :

Creo que si mis últimas obras han llegado a un público más extenso, quizás esta extensión del ámbito de los receptores tenga que ver con el hecho de que de algún modo, estas dos lecturas se han cruzado. [...] Eso ha hecho, me parece, que espectadores que estaban atentos a mi trabajo hayan permanecido fieles a él, y que otros que quizás se preocupan más por la peripecia, por el argumento, por el desarrollo de las acciones, se hayan interesado por él también.¹²¹

L'un des exemples les plus éloquents est sans doute *Hamelin*. À premier abord, le « sujet » de l'œuvre met en scène un « fait divers » (le harcèlement sexuel d'un enfant par un adulte), et une critique acerbe de la manière dont la presse, la justice, et les services sociaux s'en emparent. Mais comme le souligne le narrateur épique (qui s'engouffre dans les brèches du texte dramatique), le sujet principal de l'œuvre est en réalité le langage, et ce qui se passe « entre » les mots, comme nous l'avons montré dans notre première partie ("Ésta es una obra sobre el lenguaje", affirme-t-il). Aussi Juan Mayorga propose-t-il une dramaturgie qui se trouve « entre » les deux types de lecture décrits par Roland Barthes (celle qui va droit à l'anecdote et celle qui reste engluée dans l'épaisseur du langage). Dans *Hamelin*, l'histoire

¹¹⁹ MAYORGA, Juan, "Ni una palabra más", *Primer Acto*, n° 287, 2001, p. 14-16.

¹²⁰ BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, *op.cit.*, p. 19.

¹²¹ Entretien avec Juan Mayorga : Annexe 1.

mise en scène a toute sa place, et en même temps le véritable objet de la pièce est de mettre en scène le langage « à l'œuvre », comme l'affirme le dramaturge lui-même dans notre entretien :

Por ejemplo, en una obra como *Hamelin*, yo creo que sí están pasando muchas cosas, es decir que sí que hay acción, y sin embargo, al mismo tiempo, me parece que las palabras, el cómo enmascaran las acciones los personajes, el cómo enmascaran sus deseos, sus intenciones, es fundamental.¹²²

Osciller constamment entre ces deux lectures possibles, tel est le défi que se pose Mayorga, et en ce sens, l'esthétique de la réception qui se dessine chez lui correspond à celle que Barthes décrit lorsqu'il évoque la jouissance liée à une lecture de l'« entre-deux ». En effet, d'après lui, « los textos más interesantes de la literatura dramática posibilitan ambos niveles de lectura¹²³ ». Face à un « texte de jouissance », chaque récepteur choisit son propre rythme de lecture : il peut tantôt aller aux « lieux brûlants de l'anecdote », ou s'arrêter aux passages plus descriptifs, à l'étoffe même du langage, et c'est précisément cet imprévisible qui crée le plaisir de la lecture : « c'est le rythme même de ce qu'on lit et de ce qu'on ne lit pas qui fait le plaisir des grands récits : a-t-on jamais lu Proust, Balzac, Guerre et paix, mot à mot ? (Bonheur de Proust : d'une lecture à l'autre, on ne saute jamais les mêmes passages¹²⁴ ».

Concernant la réception d'une pièce de théâtre, le mécanisme est le même, étant donné qu'on peut fixer notre regard sur tel ou tel recoin du décor, détail des costumes, expression visuelle ou gestuelle des comédiens, puis se concentrer davantage sur les paroles prononcées, par la manière dont le texte est respiré, ou encore au contenu de son discours, à son importance pour l'avancée de l'intrigue. Notre regard se glisse sur tous ces points de la scène comme il se promènerait sur un tableau, s'arrêtant sur tel ou tel point de détail, pour ensuite se reculer et atteindre une vue d'ensemble, et inversement.

Le fait de sauter des passages dans la lecture d'un texte, comme celui de promener son regard à sa guise sur la scène ouvre des brèches dans le langage scénique qui se construit *face à et avec nous*. Or c'est précisément dans ces coupures que réside le « plaisir du texte » – ou plutôt sa jouissance – pour être fidèle à la terminologie barthienne. Ainsi, le lecteur devient co-auteur, co-metteur en scène : c'est le propre de la *spectalecture*, notion introduite dans le manuel intitulé *Le théâtre espagnol contemporain* afin de penser la spécificité de la lecture d'un texte théâtral.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte, op.cit.*, p. 19-20.

Le spectateur « construit sa dramaturgie virtuelle à partir des mots¹²⁵ » : à partir des indications scéniques données dans le texte didascalique ou dans les informations tirées du dialogue, il peut imaginer la scène. En effet, « pour lire et analyser le théâtre, il nous faut un œil, une oreille (et pourquoi pas un nez !) qui nous permettent de percevoir tous les signes que la scène virtuelle offre simultanément à son spectateur¹²⁶ ». La *spectacleure* implique la participation active du récepteur (spectateur ou lecteur, ou plutôt les deux à la fois) dans l'élaboration de l'espace dramatique, qui est en réalité la construction du sens, comme nous l'avons souligné ailleurs¹²⁷.

De surcroît, elle sollicite et active les cinq sens (vue, toucher, ouïe, odorat – et pourquoi pas, goût) potentiellement présents dans le texte didascalique et de manière plus large dans les didascalies, et qui sont transposés dans l'espace scénographique, scénique et dramatique. Cette dernière transposition est essentiellement prise en charge par le spectateur, qui opère le passage des mots à l'imaginaire, moyennant les cinq sens inscrits dans le texte : nous touchons ici à la dimension corporelle du langage scénique mayorguien, à laquelle nous avons consacré un chapitre dans la partie précédente¹²⁸.

Nous avons montré que la liberté du spectateur est intimement liée aux « failles » et interruptions que le dramaturge et le metteur en scène introduisent dans le langage scénique et corporel, et que le fait de « forer des trous¹²⁹ » dans le langage permet d'y mettre en scène « la part de l'ombre » (Tardieu) touchant à l'« inquiétante étrangeté » freudienne. Interrogeons-nous sans plus tarder sur la manière dont les brèches viennent trouser le texte et l'espace scénique, mais aussi sur la nature de ce qui s'y manifeste. Qu'est-ce qui apparaît dans ce non-lieu intervenant « entre » les mots, et qui n'est pas de l'ordre du langage ? Comment la « part de l'indicible » se fait-elle entendre au cœur de la représentation, et quelles en sont les conséquences sur le plan philosophique, esthétique et dramaturgique ?

¹²⁵ AMO SÁNCHEZ, Antonia, EGGER, Carole, MARTINEZ THOMAS, Monique, SURBEZY, Agnès, *Le théâtre contemporain espagnol : approche méthodologique et analyses de textes*, op.cit., p. 46.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 42.

¹²⁷ Cf. *Premier acte*, Chapitre 1, 2.3.1. Des didascalies à la spectacleure.

¹²⁸ Cf. *Premier acte*, Chapitre 4. Les mots, des corps en scène.

¹²⁹ Nous reprenons une expression de Beckett citée par Gilles Deleuze dans *Critique et clinique* : « Beckett parlait de « forer les trous » dans le langage pour voir ou entendre « ce qui est tapi derrière », DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.

CHAPITRE 2. Le Réel dans la « faille »

Le réel est brutal, intime, incommunicable par le discours.¹

Stéphane LOJKINE

1. Irruption du Réel dans la « faille » du langage

Dans le premier volet de notre étude, nous avons étudié la dramaturgie de Juan Mayorga en tant que « laboratoire d'observation du langage » (Ubersfeld) *dans tous ses états* ; il nous intéresse à présent de nous interroger sur comment et dans quelle mesure la part de l'indicible intervient dans une dramaturgie du verbe. C'est pourquoi le rideau de ce *second acte* s'ouvre sur la mise en scène de l'indicible à partir du concept de la « faille » du langage chez Jacques Lacan, et dans un deuxième temps sur la mise en scène de la brutalité, qui nous conduira à interroger l'aporie du dire et du voir. Comment la « faille² » c'est-à-dire le vide qui est propre au langage et à l'inconscient freudien, vient-elle « trouser » le signifiant et le symbolique ? Quels sont les effets de cette cassure ?

Avant d'aller plus loin dans l'analyse de la théorie lacanienne arrêtons-nous un instant sur quelques éléments de définition propres à la terminologie lacanienne. Le Réel³ de Lacan est ce qui résiste à toute signification : c'est un résidu d'incompréhensible qui reste insaisissable, non appréhendable par le langage. Étranger à l'ordre du symbolique⁴, il ne peut être ramené à un code ou à un système de représentation. Il surgit dans les béances du visible et du dicible, c'est-à-dire dans la « faille ». En revanche, la réalité relève du registre symbolique (on baigne dans un océan de langage) et imaginaire, « c'est le réel apprivoisé par le symbolique, avec lequel va se tisser l'imaginaire⁵ », écrit Jacques Lacan.

1.1. Quelques définitions liminaires

¹ LOJKINE, Stéphane, « Le viol, l'absence d'œuvre », in SARKISSIAN, Vahan (éd) *Revue de philologie romane*, Chaire de philologie romane de la Faculté de Philologie Romano-Germanique de l'université d'état d'Évèran, n°1, 2004, p. 14-25.

² Terme proposé par Arnaud RYKNER lorsqu'il s'interroge dans *Paroles perdues. Faillite du langage et représentation (op.cit.)* sur la problématique de l'articulation entre parole et silence, entre dicible et visible.

³ Par souci de clarté, chaque fois que nous nous référerons au Réel lacanien, nous emploierons une majuscule, bien qu'elle ne s'y trouve pas nécessairement dans les textes cités.

⁴ Nous définirons plus bas les termes symboliques, iconiques, et indiciels, à partir desquels Peirce propose une classification des signes.

⁵ LACAN, Jacques, « Radiophonie », *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 408.

L'arrière-plan philosophique de cette partie puise bien entendu dans la théorie lacanienne, mais aussi dans son interprétation contemporaine par la critique des dispositifs⁶.

1.1.1. *La part de l'indicible : la « faille » du langage chez Lacan*

L'inconscient freudien est structuré comme un langage, nous dit Lacan, et en tant que tel, il comprend un vide. En effet, le sujet fait partie d'un système qui génère une réalité extralinguistique qu'il ne peut saisir, selon l'affirmation d'Oswaldo M. Couso dans l'article "La interpretación psicoanalítica : de pasión significativa a inspiración poética". Tout ce qui est dit implique un indicible qui demeure en dehors du système de représentation, affirme Jacques Lacan dans *L'Envers de la psychanalyse* : « si nous disons quelque chose dans ce champ il va y avoir une autre partie qui de ce dire même, deviendra absolument irréductible, tout à fait obscur⁷ ». À cause de la structure même de la représentation, le signifiant ne peut capturer la réalité du sujet : "[el signifiante] nombra, contornea, pero no apresa. Cava un abismo insalvable que lo separa (aunque también lo relacione) de la cosa⁸ ».

Ainsi tout signifiant est "presencia herida de ausencia". Il décrit la différence, l'irréductible hiatus qui le sépare de lui-même et incarne l'impossibilité même de la représentation. Les signifiants qui disent le sujet sont intimement liés à un vide ouvrant vers un au-delà de ces signifiants (un infini éloigné du Réel).

Ainsi en quelque sorte, la « faille », la « brèche », est au cœur de la représentation du sujet, et au cœur du langage. D'où, par exemple l'intérêt de Lacan pour la scansion et les sessions courtes, au cours desquelles il accentuait la coupure, afin que ses propres paroles provoquent chez le patient surprise et incertitude. Il introduit aussi la hâte, qui favorise le versant de la parole conduisant à la rencontre avec le Réel. La parole est ainsi libérée de son autre versant, les connexions de signifiants ouvrant vers l'infini et s'éloignant de plus en plus du Réel. Couso résume ainsi l'intérêt de Lacan pour la coupure: "El corte y la interpretación intentan confrontar el sujeto, a través del signifiante, con lo que está más allá de las palabras, con lo imposible de decir⁹".

⁶ Nous développerons les théories du dispositif de l'École de Toulouse dans notre *troisième acte*. Pour l'instant nous en resterons à leurs analyses des notions de « faille » et de « brutalité », au cœur de la dramaturgie de Juan Mayorga.

⁷ LACAN, Jacques, *Le Séminaire*, Livre XVII, *L'envers de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, p. 125.

⁸ COUSO, Oswaldo M., "La interpretación psicoanalítica: de pasión significativa a inspiración poética", in <http://www.efba.org/efbaonline/couso-15.htm> (consulté le 12/03/2013).

⁹ *Ibidem*.

Afin de toucher au Réel, Jacques Lacan propose d'imaginer un signifiant totalement « nouveau » et indépendant du sens : la poésie ne pourrait-elle pas intervenir en psychanalyse ? En effet celle-ci introduit une variation dans la mesure où elle est est “efecto de sentido, pero también efecto de agujero¹⁰” : ce n'est pas un signifiant capable de ne pas produire de sens, mais elle n'en est pas moins en mesure de le trouver. Le poète nous introduit dans un monde différent, dans un nouvel ordre de relation symbolique avec le monde. Le silence, l'équivoque et la poésie permettent de faire fonctionner le symbolique sans oublier qu'il s'agit de toucher au Réel. Couzo conclut son article en citant le poète Roberto Juarroz: “No se trata de hablar, no se trata de callar, se trata de abrir algo entre la palabra y el silencio¹¹”. C'est par cette « faille » ouverte entre la parole et le silence que l'on peut approcher le Réel, selon Lacan.

1.1.2. La théorie lacanienne des trois ordres : Réel, Symbolique, Imaginaire

Le terme de Réel ne prend sens ici que dans l'acception qu'il revêt à l'intérieur d'une trilogie, dont les deux autres composantes sont le « Symbolique » (le lieu du signifiant – le terme recouvre donc chez Lacan le registre du langage ; et celui de la fonction paternelle – conséquemment : la loi, puis les institutions, la tradition, etc.) et l'« imaginaire » (le lieu des illusions du moi, de l'aliénation, de la fusion avec la mère). Tels sont en effet, d'après Lacan, les trois registres essentiels de la réalité humaine.

L'apprentissage du langage nous coupe en quelque sorte du monde, et c'est pourquoi naît le Réel, qui ne peut être nommé. Le langage dans lequel nous naissons contient des valeurs, et organise le monde dans lequel nous vivons : Lacan parle de la dimension symbolique du langage. D'autre part, l'imaginaire désigne la manière dont le sujet se perçoit par le truchement des autres et du langage dans lequel il se trouve.

Ces trois ordres sont opérants tant qu'ils sont en interaction, ils ne peuvent être totalement dissociés. La question qui se pose quant au domaine du symbolique est d'ailleurs la suivante : quel est le rapport du signe au Réel ?

Les concepts de sémiotique introduits par le logicien Peirce proposent de nommer le signe en fonction de son rapport à l'objet : il peut s'agir d'une *icône*, d'un *indice* ou d'un *symbole*. Pour commencer, l'*icône* implique un rapport de similarité à l'objet : selon le logicien américain, il s'agit d'un signe qui « réfère à l'objet qu'il dénote, simplement en vertu

¹⁰ LACAN, Jacques, « Réponse à Catherine Millot », 1974, texte inédit, cit. in COUSO, Oswaldo M., *Ibidem*.

¹¹ JUARROZ, Roberto, “Conferencia en la Biblioteca Nacional”, 8/9/1994, texte inédit, cit. in COUSO, Oswaldo, *Ibid.*

de ses propres caractères¹² », que celui-là existe ou non. Par conséquent, un signe renvoie à son objet de façon iconique lorsqu'il ressemble à son objet : par exemple, un tableau (le portrait d'une personne est l'icône de cette personne), un diagramme (une maquette est l'icône d'un bâtiment construit ou à construire), ou une métaphore. Ensuite, l'*indice* « est un signe qui se réfère à l'objet qu'il dénote en vertu du fait qu'il est réellement affecté par cet objet¹³ », c'est-à-dire modifié. Ainsi, la position d'une girouette est causée par la direction du vent : elle en est l'*indice* ; un coup frappé à la porte est l'indice d'une visite ; le symptôme d'une maladie est l'indice de cette maladie. Et finalement, le *symbole* « est un signe qui réfère à l'objet qu'il dénote en vertu d'une loi, ordinairement une association d'idées générales, dont l'opération fait que le symbole est interprété comme référant à cet objet¹⁴ », écrit Peirce. Il ajoute plus loin : « Tous mots, phrases, livres, et autres signes conventionnels sont des Symboles¹⁵ ». La règle symbolique peut avoir été formulée *a priori*, par convention, ou s'être constituée *a posteriori*, par habitude culturelle.

Dans son article intitulé « Retour sur le réel » qui s'inscrit dans le cadre de la « théorie des dispositifs », Marie-Thérèse Mathet affirme que :

[I]e Réel est une « béance », il « fait trou » dans le symbolique ; il est cet absolument autre, cette altérité qui se fait Le réel est au-delà de la réalité. Le réel, c'est ce qui, de n'avoir pas été vécu de la réalité, fait symptôme de la vie. C'est ce qui ne marche pas, ce qui cloche dans l'existence. La différence se lit encore dans leurs caractères respectifs : contrairement à la réalité, le réel est inatteignable. En effet, étant irréprésentable, impensable, non spécularisable, on ne voit guère comment on pourrait le capter. C'est le point aveugle de notre connaissance. Lacan répète volontiers que le réel c'est l'impossible. [...] Le réel se distingue également de la réalité par sa fonction : comme on le verra, il crée une béance, il fait trou. Il désigne le défaut même qui est constitutif de la structure, du fait structurel. La réalité, au contraire, est composée des constructions aptes à masquer ou à simplement contenir ce manque, ce dehors irréductible.¹⁶

Le Réel est une « béance », il « fait trou » dans le symbolique ; il est cet absolument autre, cette altérité qui se fait sentir avec violence comme un « reste », ajoute Mathet,

[...] quelque chose qui résiste, qui insiste ; une réalité désirante, inaccessible à toute pensée subjective. En effet, le « ça » est désubjectivé : ça parle, ça agit. Et le ça est violent, en raison de la brutalité de la pulsion qui le meut. Du coup, ce réel étant insupportable, on se le cache au moyen d'une réalité fantasmée.¹⁷

On cherche à atténuer, en la domestiquant ou en la détournant, la brutalité du Réel ; l'art et la littérature naissent de cette tentative. Mais le Réel finit toujours par refaire surface. C'est là ce qu'il nous intéresse d'aborder à présent : comment se manifeste le Réel lacanien au

¹² PEIRCE, Charles Sanders, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Harvard, The Belknap Press of Harvard University Press, 1965, vol.2, § 247, cit. in MESCHONNIC, Henri, *Le signe et le poème*, Gallimard, Paris, 2003, p. 147.

¹³ *Ibid.*, §248, p. 147.

¹⁴ *Ibid.*, § 249, p. 148.

¹⁵ *Ibid.*, § 292.

¹⁶ MATHET, Marie-Thérèse, « Retour sur le réel », in http://sites.univprovence.fr/pictura/Dispositifs/RetourReel.php#_ftn3 (consulté le 12/11/2012).

¹⁷ *Ibid.*

théâtre ? Pourquoi Juan Mayorga s'intéresse-t-il à la mise en scène de la brutalité, comment opère-t-elle et quelle est sa place dans une dramaturgie du verbe ?

1.2. Réel et brutalité en scène

Dans l'avant-propos de l'ouvrage *Brutalité et représentation*¹⁸ qu'elle dirige, Marie-Thérèse Mathet (l'une des théoriciennes de la critique des dispositifs) affirme d'emblée que la brutalité n'est pas « l'apanage des réalités, mais du « Réel » dans son acception lacanienne ; un Réel auquel ce penseur attribue précisément comme qualités définitives la brutalité et l'incompréhensible »¹⁹. Cette remarque préliminaire nous conduit à établir une distinction fondamentale entre Réel et réalité(s), mais aussi entre brutalité (Réel) et représentable (Symbolique). Ainsi par quels moyens le Réel parvient-il à percer l'écran de la représentation ?

1.2.1. Le retour en force du Réel dans les « failles » du Symbolique ou quand la brutalité perce l'écran de la représentation

Marie-Thérèse Mathet pose d'emblée un lien étroit entre brutalité et Réel, tous deux précédant l'ordre du langage, disparaissent avec l'accès au symbolique. Reprenant la terminologie lacanienne, elle définit la brutalité comme ce qui est « de l'ordre d'un réel qui n'a pas de loi, qui ne produit aucun signifié²⁰ ». Selon Jacques Lacan, ajoute-t-elle, « l'accès au symbolique s'opère moyennant une perte : l'objet choit, et sa perte définitive permet d'accéder, au prix de la castration, à l'ordre du langage²¹ ».

Si le langage fait fuir le Réel, l'art et la saisie de l'œuvre d'art ou de l'œuvre dramatique « présuppose l'existence d'un incompréhensible, d'un *reste*, irréductible à l'interprétation²² », note Marie-Thérèse Mathet. L'art s'oppose aux réalités qui sont déjà toujours des représentations, et célèbre en quelque sorte l'origine du langage, ce moment où le langage a croisé la brutalité ; il fait resurgir l'*avant* du langage, « ce moment où le symbolique

¹⁸ MATHET, Marie-Thérèse, *Brutalité et représentation*, Paris, L'Harmattan, 2006. Ouvrage publié dans le cadre des recherches de la « critique des dispositifs », dont les travaux sont répertoriés sur le site suivant : <http://www.univ-montp3.fr/pictura/Presentation.php>. (consulté le 18/01/2013).

¹⁹ MATHET, Marie-Thérèse, « Brut, brutal, brutalité », in MATHET, Marie-Thérèse (éd), *Brutalité et représentation, op.cit.*, p. 8.

²⁰ *Ibid.*, p. 6.

²¹ *Ibid.*, p. 8.

²² *Ibidem*.

s'effondre et est rabattu sur le réel, le moment où le réel fait brusquement retour en faisant défaillir le symbolique²³ ».

Marie-Thérèse Mathet propose l'exemple de l'effondrement des *Twin Towers* comme moment de résurgence de la brutalité, d'un « excès de réel » venu répondre à un « excès de symbolique » produit par « la volonté hégémonique d'extension mondiale et monopolisatrice », c'est-à-dire par un « écran qui s'efforce à tout prix de masquer le réel, de le nier, voire de l'annuler²⁴ ». Mathet voit dans cet événement une illustration de l'idée lacanienne selon laquelle « Le symbolique, faisant couple avec le réel, ne peut en faire fi²⁵ ». En effet, le Réel peut resurgir à tout moment ; or c'est précisément dans les « failles » du langage et de la représentation artistique qu'il s'engouffre et prend toute sa force.

Dans l'ouvrage cité, Stéphane Lojkin avance la définition suivante du Réel : « Le réel, substrat de la réalité, charge agressive brute que viennent habiller chacune de ces réalités, [...] nouveau point focal de la création littéraire, [il] n'est donc pas réaliste. Le réel est brutal, intime, incommunicable par le discours²⁶ ». C'est l'insupportable du sexe et de la mort, ajoute Marie-Thérèse Mathet : l'angoisse, le néant, l'inconscient. « Il ne s'agit pas de l'inconscient freudien qui est le refoulement d'une vérité que l'analyse dévoile, mais de l'inconscient lacanien qui constitue un trou dans la chaîne signifiante, un incompréhensible abyssal²⁷ ». Ainsi, la brutalité a fondamentalement à voir avec l'aporie du langage. Comment dire, comment signifier la brutalité sachant que le Réel est l'absolument autre du langage ?

1.2.2. Brutalité en scène versus scène de violence

Commençons par établir la distinction terminologique fondamentale entre brutalité et violence. La violence telle que la définit René Girard est toujours partie prenante d'un sacrifice et donc constitutive d'une scénographie. Elle se donne à voir et engage la communauté, tandis que la brutalité n'engage que celui qui l'exerce. « La brutalité se situe aux antipodes de la représentation », affirme Stéphane Lojkin dans son article « Brutalités invisibles²⁸ ». La brutalité n'appartient à aucun système de représentation, et ne suit aucune

²³ RYKNER, Arnaud, « Les spasmes du subjectile : brutalité du pan de Balzac à Proust », in MATHET, Marie-Thérèse (éd.), *Brutalité et représentation*, op.cit., p. 335.

²⁴ MATHET, Marie-Thérèse, *Ibid.*, p. 6.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ LOJKINE, Stéphane, « Le viol, l'absence d'œuvre », in SARKISSIAN, Vahan (éd) *Revue de philologie romane*, art.cit., p. 14-25.

²⁷ MATHET, Marie-Thérèse, *Brutalité et représentation*, op.cit., p.6.

²⁸ LOJKINE, Stéphane, « Brutalités invisibles », in MATHET, Marie-Thérèse, *Ibid.*, p. 24.

loi – « la brutalité n'est que force et hasard²⁹ », ajoute Lojkine. Lorsque le langage s'en mêle, elle devient violence : selon Marie-Thérèse Mathet, quand, dans son origine même le langage croise la brutalité « la lettre traduit comme violence ce que le réel a apporté comme brutalité³⁰ ».

Ainsi « Le discours scénographie la brutalité qui, dans sa nature profonde, récuse radicalement toute théâtralité, n'admet aucun œil surplombant susceptible d'en délimiter l'espace de représentation³¹ », ajoute Lojkine. Or c'est précisément parce que la brutalité n'a pas sa place dans le discours ordinaire, qu'elle devient l'affaire, et peut-être même l'objet central de la littérature. Roland Barthes mentionne dans la préface de ses *Essais critiques* le caractère indirect de la communication littéraire, et Lojkine pousse cette remarque à son extrême, en affirmant que :

Quelque chose de gratuit et de réel doit être mis en commun entre celui qui parle et celui qui écoute, quelque chose qui n'est pas donné à voir (la scène est encore du domaine de la communication), mais justement est posé là comme espace d'invisibilité ; on ne le regardera pas, on n'en forcera pas l'accès, on ne le théâtralise pas, le langage viendra circuler autour, mais n'en rendra compte qu'indirectement. [...] La littérature se construit comme parole autour de ce noyau de brutalité invisible.³²

Il y a au cœur de la communication littéraire « quelque chose » d'indicible, d'invisible : la brutalité. On ne peut la percevoir qu'en « négatif », dans le « trou » qu'elle creuse dans le langage et les vides qu'elle crée dans le dispositif scénique.

La violence, d'ordre symbolique, pour se montrer, exige une scène. Car elle promet un sens, elle fait lien, bref elle appelle la représentation. En revanche, la brutalité est sans visage, sans parole ni sens. Elle ne s'exhibe pas sur une scène, elle ne se cache pas derrière un écran. Issue de la combinaison d'une force et d'un hasard, elle ne se constitue même pas en événement. Elle est un trou, un blanc.³³

La brutalité est directement liée au Réel, qui surgit mystérieusement au cœur de l'œuvre d'art. La question latente que nous esquissons depuis un moment est bien évidemment la suivante : « Si la brutalité n'est pas de l'ordre du *logos*, comment écrire la brutalité³⁴ ? ». Comment mettre en scène le Réel sans en faire une « scène », un tableau (sur)chargé de signification ? Comment représenter la brutalité sans succomber à la force entraînant du symbolique, à l'apesanteur du langage, qui l'éloignerait de tout contact avec la matière première du Réel à l'état brut, chaotique ?

Il est temps maintenant de nous replacer dans le cadre du théâtre, et de mettre ces interrogations au regard de la dramaturgie de Juan Mayorga. En effet selon Arnaud Rykner,

²⁹ *Ibid.*, p. 23.

³⁰ *Ibid.*, p. 9.

³¹ *Ibid.*, p. 25.

³² *Ibid.*, p. 26.

³³ *Ibid.*, p. 20.

³⁴ *Ibid.*, p. 13.

« Le théâtre est le seul « art » qui allie nécessairement – même lorsqu’il croit y renoncer – le réel et le langage, le visuel et le texte, le proche et le lointain – le seul mode de représentation à replacer naturellement de l’indiciel au cœur même du symbolique³⁵ ».

Quel est le rapport de la scène au Réel dans la dramaturgie de Juan Mayorga ? Nous l’avons vu, le souhait du dramaturge est de perturber le spectateur, sans pour autant lui asséner des « images-shock » où le scandale serait mis en image, ayant pour effet une paralysie des sens et de l’esprit critique du récepteur. Cependant, comment faire entrer en scène la brutalité du Réel sans faire « shock » ? Est-il possible de mettre en scène la brutalité sans que celle-ci devienne une scène (construite, intentionnelle, « mise en scène ») de violence ?

C’est à la lumière de la problématique des « photos-chocs », auxquelles Roland Barthes consacre un article de *Mythologies* que nous tenterons de répondre à ces interrogations, sans oublier auparavant de relever la spécificité de l’art du témoignage, plus particulièrement la photographie. Le témoignage est en effet un domaine particulièrement fécond lorsqu’il s’agit de s’interroger sur la question de la représentation de la brutalité.

Comme la photographie, il relève à la fois de l’indiciel et de l’iconique, remarque Jean-Marie Schaeffer : « la stratégie du témoignage [...] profite d’une ambiguïté qui est constitutive du statut sémiotique de l’image photographique, à savoir le fait qu’elle est à la fois indicielle et iconique³⁶ ». D’une part, l’image photographique ressemble à l’objet (elle en est même la copie parfaite) et d’autre part elle est l’*indice* de quelque chose de/du Réel car elle est affectée par lui.

Selon Roland Barthes, « toute photo est co-naturelle à son référent³⁷ ». De surcroît, « avec la violence des photos des camps, [...] ce qui relève de la codification se mêle au référent », écrit Philippe Mesnard dans *Témoignage en résistance*³⁸. Il ajoute : « Le symbolique (un cadavre les bras en croix, par exemple) passe pour du littéral avec d’autant plus d’impact que la présence de l’opérateur sur les lieux renforce cette empreinte d’un irréfutable *J’étais là* testimonial³⁹ ». Cette phrase, “Yo estuve allí”, est prononcée par l’un des personnages de Mayorga, la Tortue de Darwin.

³⁵ RYKNER, Arnaud, *Paroles perdues. Faillite du langage et représentation, op.cit.*, p. 78.

³⁶ SCHAEFFER, Jean-Marie, *L’image précaire : du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987, p. 142.

³⁷ BARTHES, Roland, *La Chambre noire. Notes sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, 1980, p. 119.

³⁸ MESNARD, Philippe, *Témoignage en résistance*, Paris, Stock, 2007, p. 78.

³⁹ *Ibid.*, p. 78-79.

Le symbolique, l'indiciel et l'iconique se mêlent dans l'image photographique, et au langage codifié de la représentation, s'ajoute l'irréductible dimension du Réel⁴⁰. « C'est ainsi que se construit l'impression réaliste au bénéfice d'une transparence dans laquelle se confondent symbole, code et référent⁴¹ », conclut Mesnard. Inversement, « [p]lus la photographie est sursignifiée, moins elle est indicielle, car elle est composée, construite, iconique, ou plus largement culturelle. On est ici au cœur de la dialectique entre vérité et vraisemblable, celle-là devant être informée aux conditions de celui-ci⁴² », remarque Philippe Mesnard. C'est le cas de la « photo-choc » (sursignifiée) de Roland Barthes, qui est une illusion de « photo-littérale » (indicielle et iconique).

Or, comme Roland Barthes l'affirme dans « Photos-chocs », il ne suffit pas au photographe « de nous signifier l'horrible pour que nous l'éprouvions⁴³ ». Le critique littéraire distingue la « photo-choc » de la « photo-littérale ». Celle-la est « issue d'une volonté de langage encombrante⁴⁴ » : trop intentionnelle (trop chargée de signifiant), trop « mise en forme⁴⁵ », elle « ne nous désorganise pas⁴⁶ », n'a aucun effet sur nous. La « photo-choc » est caractérisée par une *surconstruction* de l'horreur, « un langage intentionnel de l'horreur », qui réduit l'image « à l'état de pur langage⁴⁷ ». Échappant alors au Réel, elle bascule dans l'ordre du symbolique, dans la violence d'un visuel sursignifié. Pour reprendre la distinction du début, la « photo-choc » met en scène la violence au lieu de laisser surgir la brutalité. « On a voulu en faire des signes purs, sans consentir à donner au moins à ces signes l'ambigüité, le retard d'une épaisseur⁴⁸ ». En revanche la photo littérale, moins chargée d'intention et de signification, laisse place à l'irruption du Réel, qui vient bousculer le spectateur, car « le fait surpris éclate dans son entêtement, dans sa littéralité, dans l'évidence même de sa nature obtuse⁴⁹ ». Le naturel de la photo littérale tisse des liens avec le Réel (elle est *indicielle*), et avec le spectateur, qu'elle oblige « à une interrogation violente, [...] engage

⁴⁰ Bien que Philippe Mesnard se réfère au réel en dehors de son acception lacanienne, en tant que référent, nous maintenons la majuscule sur ce terme, car il n'en demeure pas moins que le sujet photographié demeure la manifestation même de la violence à l'état brut (c'est-à-dire la brutalité), en tant qu'incompréhensible, avant que le symbolique s'en empare et la mette en scène (de violence).

⁴¹ MESNARD, Philippe, *Témoignage en résistance*, *op.cit.*, p. 79.

⁴² *Ibid.* p. 78.

⁴³ BARTHES, Roland, *Mythologies*, *op.cit.*, p. 105.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 106.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 106. Italiques de l'auteur.

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 107.

⁴⁹ *Ibidem.*

dans la voie d'un Jugement qu'il élabore lui-même sans être encombré par la présence démiurgique du photographe⁵⁰ ».

La photo ou la représentation doit moins choquer à partir d'un trouble visuel qui nous accrocherait « aux surfaces du spectacle, à sa résistance optique », que provoquant une gêne liée au fait en lui-même. En effet, « l'horreur vient de ce que nous la regardons du sein de notre liberté⁵¹ ». Ainsi, Roland Barthes conclut que « [l]a photographie littérale introduit au scandale de l'horreur, non à l'horreur elle-même⁵² ». « L'horreur elle-même », c'est le « shock » de Walter Benjamin, qui conduit à une purge émotive dont on ressort indemnes, tandis que le « scandale de l'horreur » nous fait vivre une véritable « expérience », au sens benjaminien, et génère une « catharsis critique⁵³ ».

Ainsi, lorsque la brutalité fait irruption, elle conduit à la « catharsis critique » propre au théâtre épique. Ceci nous conduit à nous interroger non seulement sur la place de la brutalité dans le théâtre épique, et plus particulièrement sur les enjeux soulevés par représentation scénique de la guerre.

1.3. Brutalité et théâtre épique

1.3.1. La « scène » de brutalité : de l'épique au cœur du dramatique

La « scène » de brutalité, est loin de constituer un tableau ou un discours : c'est en revanche un véritable « trou » dans le texte ou sur la scène, la présence soudaine d'un hors scène, l'irruption d'un Réel brut au cœur de la représentation (du langage). Cette épaisseur de Réel, Arnaud Rykner l'appelle la « scène ».

Elle correspond au « moment de l'irruption de l'épique au sein du dramatique, c'est-à-dire le moment où une intervention extérieure (et de ce fait anti-dramatique) vient perturber le rituel dramatique⁵⁴ ». La scène est détachée du plateau et expulsée du drame lui-même : en cela, elle s'oppose à la forme dramatique telle que la définit Peter Szondi dans le premier chapitre de la *Théorie du drame moderne* (1956). Pour lui, le drame est une « dialectique close sur elle-même », pure relation libérée de tout élément extérieur et conçue comme l'expression, à travers le dialogue, de l'échange interhumain :

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 105.

⁵² *Ibid.*, p. 107.

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ RYKNER, Arnaud, *Paroles perdues. Faillite du langage et représentation*, *op.cit.*, p. 258.

La primauté exclusive du dialogue, c'est-à-dire de l'expression interhumaine dans le drame, reflète le fait que celui-ci n'est rien d'autre que la reproduction des rapports interhumains, qu'il ne connaît que ce qui voit le jour dans cette sphère. Tout cela montre que le drame est une dialectique close sur elle-même mais libre, et redéterminée à tout moment. [...] Le drame est absolu. Pour qu'il puisse être un pur système de relations, c'est-à-dire pour être dramatique, il faut avant tout qu'il soit détaché de tout ce qui lui est extérieur.⁵⁵

Peter Szondi retrace l'évolution du drame depuis sa conception traditionnelle dans la *Poétique* d'Aristote, fondée sur la distinction entre la forme et le contenu (la catégorie de l'historicité est ignorée)⁵⁶, jusqu'à la tradition ouverte par Hegel, qui pose dans la *Science de la Logique* l'identité dialectique de la forme et du contenu et donc l'historicité du concept de forme. Peter Szondi met en relief la contradiction inhérente au drame, qui entre en crise au tournant du siècle : à la fin du XIX^{ème} siècle, il semble que la forme du drame jusqu'alors admise soit devenue insuffisante pour représenter l'homme de cette époque.

La forme et le contenu entrent en contradiction dans la forme dramatique, car ses composantes absolues sont perturbées : l'utilisation du dialogue est discutée ou déviée. Il y a introduction d'un passé dans le présent jusqu'alors absolu du drame, transformant ou même empêchant les rapports entre les personnages, introduisant des traits épiques, démonstratifs et distanciateurs, que le drame rejette par définition. Autant d'éléments antithétiques qui sonnent la crise du drame. La forme s'avère être en inadéquation avec des contenus en mouvance, qui ne parviennent toutefois pas à la faire éclater : « Comme l'évolution de la littérature dramatique moderne s'éloigne du drame lui-même, on ne pourra l'étudier sans avoir recours à un concept opposé. Pour cela, le concept d'« épique » s'impose : il désigne un trait structurel commun à l'épopée, au récit, au roman et à d'autres genres⁵⁷ ».

Citons quelques-uns des « déplacements d'accents du théâtre dramatique au théâtre épique » listés par Peter Szondi⁵⁸ : dans la forme dramatique du théâtre, la scène « incarne » une action au cours de laquelle il y a une attente passionnée du dénouement, un déroulement linéaire des événements. Par ailleurs, le spectateur est impliqué dans une action scénique, car on suscite en lui des émotions. En revanche, dans sa forme épique, la scène raconte l'action, elle fait du spectateur un observateur tout en éveillant son activité (il doit prendre des décisions), il est confronté à l'action au lieu d'y être plongé. Il y a un intérêt passionné pour le déroulement, chaque scène a un sens en soi, et non pas en vue de la suivante. Le déroulement des événements n'est pas linéaire, mais sinueux⁵⁹.

⁵⁵ SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, Paris, Circé, 2006, p. 8.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 108.

⁵⁹ Cette dernière caractéristique de la forme épique se trouve au cœur de la critique des dispositifs.

Théoricien de la pratique d'écrivain et de dramaturge, Brecht élabore le concept de « théâtre épique », de sorte qu'il renonce à la forme dramatique. En tant qu'héritier du naturalisme (et de son « drame social »), ses recherches partent du point où se manifeste la contradiction entre la thématique sociale et la forme dramatique. L'objectivité scientifique devient épique : ce qui se passe sur scène ne remplit plus complètement la représentation théâtrale. « L'action est à présent un objet de la narration sur scène, celle-ci ayant le même rapport avec elle que le narrateur épique avec son objet : sans leur confrontation, il ne saurait y avoir la totalité de l'œuvre⁶⁰ ». Rappelons au passage qu'une des pièces de Mayorga, *Hamelin*, comporte précisément un narrateur épique : sans aucun doute un hommage à Brecht, qui marque profondément notre dramaturge, bien qu'il prenne ses distances en ce qui concerne le « théâtre à thèse ».

Quant au spectateur, s'il n'est pas laissé en dehors du jeu, il n'y est pas non plus emporté au point de cesser d'être spectateur : « au contraire, c'est en sa qualité de spectateur qu'il est confronté à l'action, celle-ci lui est proposée comme un objet d'observation⁶¹ ». D'ailleurs dans son *Petit Organon pour le théâtre*, Brecht exige que le regard scientifique auquel devrait se soumettre la nature se tourne désormais vers les hommes. L'homme agissant devient l'objet du théâtre épique. Ainsi le regard du spectateur porte moins sur le dénouement que sur le déroulement de la représentation, où le présent prime sur l'action.

Nous sommes donc amenés à constater avec Szondi que dans le théâtre épique « les relations interhumaines deviennent problématiques ». En ce sens, elles « remettent en question le drame lui-même, parce que sa forme affirme justement qu'elles ne sont pas problématiques⁶² ». Dans le théâtre épique, la relation interhumaine n'est plus la forme incontestable qui constitue le drame, mais elle devient sa thématique, son contenu contestable : il s'agit de s'interroger sur les motivations du héros, sur les éléments extérieurs au drame qui peuvent influencer, conditionner son action. Ainsi, à l'origine du théâtre épique, il y a l'auto-aliénation de l'homme, dont sa propre existence sociale est devenue objet. Szondi l'exprime ainsi :

À la finalité dramatique se substitue la liberté épique de faire une pause et de réfléchir. [...] Selon Hegel, le drame ne montre dans l'acte du héros que ce qui s'y objective à partir de sa subjectivité et se subjectivise à partir de son objectivité. Le théâtre épique en revanche, réfléchit l'« infrastructure » sociale des actes dans son aliénation de chose.⁶³

⁶⁰ *Ibid.*, p. 109.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*, p. 107-108.

⁶³ *Ibid.*

Par conséquent, il n'y a plus fusion de l'objet et du sujet, de la forme et du contenu, mais confrontation épique entre eux. La crise du drame est comprise comme survivance de la forme traditionnelle du drame, et présence d'un nouveau contenu structurellement épique, qui impose à la façon d'un récit le point de vue d'un sujet (subjectif et/ou extérieur) sur un objet (l'action dramatique). « Et le nouveau principe formel, c'est la distance déictique entre l'homme et ce contenu contestable ; ainsi la confrontation du sujet et de l'objet apparaît dans le théâtre épique de Brecht dans la modalité du scientifique et du pédagogique⁶⁴ ».

Brecht met en pratique cette théorie du théâtre épique à partir de trouvailles dramaturgiques et scéniques favorisant la distanciation. Le jeu dans son ensemble « ne possède plus le caractère absolu du drame : il se rapporte à la dimension [...] de la représentation dont il est l'objet⁶⁵ ». La présence de prologues, ou de commentaires dans le discours des personnages à propos de leur propre personnage, contribue à cette distanciation, de même que l'introduction de chœurs, ou de cris de « vendeurs de journaux » dans la salle, qui interrompent l'action et la commentent. La distanciation a lieu à plusieurs niveaux : par rapport à l'action, mais aussi dans le jeu (entre le personnage et le comédien), et finalement entre le spectateur et l'espace scénique. Citons à ce propos l'exemple de Peter Szondi, qui évoque la vision futuriste du dramaturge allemand : « Quant à la distanciation des spectateurs, Brecht propose qu'ils regardent la pièce en fumant⁶⁶ ».

C'est pourquoi à tout instant l'illusion scénique est brisée :

Afin que le public ne soit surtout pas invité à se jeter dans la fable comme dans un fleuve pour se laisser porter indifféremment ici et là, il faut que les divers événements soient noués de telle manière que les nœuds attirent l'attention. Les événements ne doivent pas se suivre imperceptiblement, il faut au contraire que l'on puisse interposer son Jugement.⁶⁷

Dans *Hamelin* l'influence de la théorie de la distanciation brechtienne est remarquable de par la présence du narrateur épique comme nous l'avons noté plus haut. Ses commentaires sur l'action des personnages introduisent une distance entre le récepteur et l'objet dramatique (l'action qui se déroule sur scène). D'ailleurs, le narrateur épique interromp lui-même par sa parole le cours de l'action, brise l'illusion scénique et invite le spectateur à la réflexion et à la prise de distance.

Citons à présent une œuvre plus récente : *El Chico de la última fila*, qui met en scène précisément le processus d'écriture de relations interhumaines problématiques, devenues objet d'analyse. La dimension méta-littéraire et méta-théâtrale de cette pièce introduit une distance

⁶⁴ *Ibid.*, p. 111.

⁶⁵ *Ibid.*, 110.

⁶⁶ SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne, op.cit.*, p. 112.

⁶⁷ BRECHT, Bertholt, *Écrits sur le théâtre 2, Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1979, p. 39-40.

entre le récepteur et l'action dramatique – celle-ci se déroulant sous ses yeux. Mais chez Mayorga la distance est remise en question, car les frontières entre réalité et fiction sont bafouées. En effet, à travers le dialogue et la relation entre le professeur Germán et son élève Claudio, le dramaturge met en scène le sinueux et polémique processus d'écriture et de création des personnages de fiction, qui interagissent dangereusement avec les personnages réels. Ainsi la distanciation brechtienne est juxtaposée à une confusion réalité/fiction ayant pour but de rappeler que, certes la fiction est un artifice, mais que par les questions que nous nous posons, par notre manière de l'observer, nous pouvons la rendre réelle. Dans cette pièce, le spectateur devient en quelque sorte un voyeur, car il s'introduit lui aussi chez les Rafa, sans être vu, et perçoit la réalité à travers le regard et l'écriture de Claudio. La fiction du jeune écrivain en herbe se superpose à celle de Mayorga, et entraîne le spectateur dans cette course méta-littéraire effrénée dont on ne sait où elle va nous conduire.

1.3.2. Théâtre épique et dramaturgie de la guerre

Dans sa théorie de la distanciation, Brecht soutient que le théâtre épique a pour but de montrer, par les moyens propres à l'art dramatique, les processus historiques et les lois que la science marxiste a découverts. Selon l'historien Philippe Noiriél dans l'ouvrage *Histoire Théâtre Politique*, Brecht

[...] précise que la forme épique qu'il défend pour son théâtre se distingue de la forme dramatique antérieure, parce qu'elle ne dit pas ce que l'homme *doit* faire, mais ce qu'il *peut* faire. Elle montre l'homme *face* à l'action et non pas plongé *dans* l'action. Il s'agit donc d'un théâtre où l'individu a la possibilité de choisir plusieurs voies.⁶⁸

En effet selon Noiriél, distanciation brechtienne et « théâtre-problème » sartrien ont une finalité commune, celle d'« aider les citoyens à se débrouiller dans la société et non de parler à leur place. Le détour par l'histoire apparaît ici comme une condition de l'efficacité civique de l'art dramatique⁶⁹ ». Comme l'histoire, la guerre relève de la catégorie de l'épique, puisqu'elle introduit des événements extérieurs au drame. Les pièces dites « historiques » de Juan Mayorga (*Siete hombres buenos*, *El jardín quemado*, *Himmelweg*, *El traductor de Blumemberg*, *Legión* et *Si supiera cantar me salvaría*) ont pour arrière-fond, de manière plus ou moins présente, une guerre.

Nous avons choisi d'étudier ici *Himmelweg*, au regard de la problématique de la mise en scène de la guerre et des questionnements exposés ci-dessus à propos du le théâtre épique. En effet, cette pièce met en scène l'histoire et la guerre, et de surcroît, elle est écrite à partir

⁶⁸ NOIRIEL, Gérard, *Histoire, Théâtre, Politique*, op.cit., p. 61.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 8.

d'un document historique réel. Il y a donc bien introduction d'éléments extérieurs au drame, nous sommes au cœur de la problématique de l'épique.

Juan Mayorga s'est inspiré de la visite en 1944, de l'officier de l'armée suisse Maurice Rossel, au camp d'extermination de Theresienstadt. *Himmelweg* reconstruit une scène du Lager de Terezin : fondé en 1941 par les nazis pour y recevoir les Juifs des protectorats de Bohême et de Moravie, il devint ensuite une sorte de résidence pour troisième âge et finalement fut habilité en « ghetto modèle » pour les Juifs allemands⁷⁰. La tâche principale des Délégués du Comité de la Croix-Rouge était de visiter les camps de prisonniers de guerre, afin de contrôler le respect des conventions de Genève et l'acheminement des colis. Pourtant, Maurice Rossel fut le seul Délégué du CICR à se rendre à Auschwitz ; il inspecta le « ghetto modèle » de Theresienstadt en juin 1944. Ce dernier fut visité par les représentants de la Croix Rouge Internationale à cause de la pression de l'étranger, où l'on s'alertait des rumeurs au sujet des camps d'extermination. Mais la direction du camp y (re)présentait aux visiteurs une réalité idéale à laquelle plus d'un se laissait prendre. C'est ce qui a interpellé notre dramaturge.

Selon le critique de théâtre Wilfried Floeck dans son article "La shoah en la era de la globalización. Juan Mayorga y el teatro de memoria", le 23 juin 1944, deux représentants du Gouvernement danois, ainsi que docteur Maurice Rossel, furent autorisés à visiter Theresienstadt. L'article de Lilian Bikset consacré à *Himmelweg*⁷¹ nous apprend que ce furent des Juifs danois, arrivés au camp en 1943, qui parvinrent à exiger une visite du camp par la Croix Rouge. L'administration allemande accepta, mais ce que les représentants de la Croix Rouge virent lors de leur visite n'était évidemment pas la réalité vécue par leurs habitants. Selon Lilian Bisket, il n'y avait à Theresienstadt surtout personnes âgées et des familles avec enfants : or, le ghetto fut « nettoyé » avant la visite, et les personnes « superflues » (dans *Himmelweg* le Commandant emploie cette expression : "los excedentes") envoyées à Auschwitz. Par ailleurs, de faux magasins et cafés furent construits, les murs recouverts de peinture, et les chambres meublées. Les prisonniers reçurent de nouveaux vêtements et les rations de nourriture de tous ceux qui allaient s'entretenir avec les Délégués de la Croix

⁷⁰ "En realidad, sirvió de campo de tránsito y lugar de transbordo para judíos provenientes de Alemania y toda Europa que fueron transportados a miles en los así llamados "trenes de la muerte" a los campos de exterminio", nous apprend Wilfried FLOECK dans "La shoah en la era de la globalización. Juan Mayorga y el teatro de memoria", in http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_3&pag=3#_ftnref9 (consulté le 3/01/2013).

⁷¹ BIKSET, Lilian, "Teatro, mentira y engaño", *Dagbladet*, 31/08/2007, in HARTWIG, Suzanne et PÖRTL, Kraus (éd.), *La voz de los dramaturgos: El teatro español y latinoamericano actual*, Tübingen (Allemagne) Niemeyer, 2008.

Rouge furent augmentées au préalable, afin qu'ils semblent suffisamment bien nourris sur les photos.

“Esto se había preparado con mucha antelación con ocasión de la mencionada visita y de una proyectada película de propaganda que tenía el objetivo de convencer a los espectadores de la belleza y atmósfera excelente del Lager”⁷², constate à son tour Wilfried Floeck. Ainsi dans la réalité historique, Theresiendadt ne fut pas un camp, mais un lieu d’acheminement des Juifs vers Auschwitz, et un décor pour des films de propagande destinés à démentir l’existence de l’Holocauste. “En su drama, Mayorga ha unido los dos lugares de Terezín y Auschwitz en un Lager”⁷³, en déduit Floeck. Ces films de propagande avaient pour but de montrer des scènes de la « vie quotidienne » : des moments de travail ou de loisir, où l’on pouvait voir les prisonniers participer à des activités artistiques ou sportives, à la confection de chaussures ou de portefeuilles.

Le film de Claude Lanzmann intitulé *Un vivant qui passe* (1997) a été réalisé à partir d’un entretien que Maurice Rossel lui avait accordé en 1979, lors du tournage de Shoah. Le Délégué y est accusé d’avoir cru à la mise en scène « théâtrale » présentée par les prisonniers Juifs en personne. Il dit y avoir vu une espèce de havre de paix bucolique. De retour à Berlin, il rédige un rapport où il décrit la situation de confinement dans laquelle les Juifs vivaient comme « presque normale ».

C’est exactement cette mascarade que Juan Mayorga met en scène dans *Himmelweg*. Le Commandant explique à Gershom : “Esto es una experiencia modelo. Se les ha concedido un estatus especial. Berlín los ha elegido”. Plus tard, auprès du Délégué de la Croix Rouge, il qualifie le camp d’un “experimento de autogestión” :

Esta ciudad es lo que llamamos una “Zona de repoblación judía”. Un experimento de autogestión”. Hoy yo hubiera preguntado: “Si ellos se gobiernan solos, ¿cuál es su misión, comandante?”. Pero no hice aquella pregunta, no se podía hablar así a los alemanes. El comandante insiste: “Un experimento para resolver un problema que ninguna nación europea ha sabido solucionar durante siglos” (p. 9)

Dans son monologue-confession, le Délégué avoue que, comme Rossel, il a rédigé un rapport positif sur les camps à l’issue de sa visite ; il tente d’ailleurs constamment de se justifier en répétant qu’il n’a écrit rien d’autre que ce qu’il a vu. Ainsi cette œuvre interroge notre rapport au visible, à la réalité, à ce que, abreuvés d’images, on ne voit plus (ou l’on ne veut pas voir). De fait, dans le passage cité, le Délégué lui-même introduit la possibilité de la remise en question des apparences dans le présent, à défaut de l’avoir fait dans le passé (“*Hoy*

⁷² FLOECK, Wilfried, “La shoah en la era de la globalización. Juan Mayorga y el teatro de memoria”, http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_3&pag=3#_ftnref9, (consulté le 3/01/2013).

⁷³ *Ibidem*.

yo hubiera preguntado: "Si ellos se gobiernan solos, ¿cuál es su misión, comandante?"). Face aux monologues du Commandant (pour cacher la réalité) et du Délégué (pour se justifier), il revient au spectateur de s'interroger sur les propos de ces derniers, et sur des dilemmes et des actions qui peuvent aussi bien être les siens.

Si *Himmelweg* part d'un fait historique réel qui introduit l'épique au cœur du dramatique, le propos de Juan Mayorga n'est évidemment pas de mettre en scène l'histoire telle qu'elle « a eu lieu », mais de présenter les questionnements et les doutes des personnages dans une situation (historique ou non, d'ailleurs) précise. Loin d'être ancrés dans un passé révolu, lorsqu'ils sont mis en scène, les dilemmes des personnages deviennent actuels : ils sont « en puissance » ceux du spectateur. Il n'est pas sans intérêt de noter ici que David Lescot définit la guerre « comme développement de virtualités⁷⁴ » dans son ouvrage *Dramaturgies de la guerre*. Tournant le dos au présupposé qui fait de la guerre le phénomène ou l'événement décisif de toute évolution historique, dans lequel se cristalliserait un « sens de l'histoire », Glusckmann propose dans *Le Discours de la guerre* « une dialectique fondée sur le passage d'un état virtuel à un état actuel des phénomènes⁷⁵ ». À l'inverse de la vision d'essence progressiste de la stratégie napoléonienne qui, « parce qu'elle est l'objectivation dans l'histoire des données du concept de guerre, [...] tend à faire coïncider « guerre absolue » et « guerre réelle » », [...] le rapport entre la guerre et l'histoire n'est pas de *continuité*, mais d'*actualisation*⁷⁶ ». La dialectique du virtuel et de l'actuel est un axe fondamental dans le système théorique du théoricien Carl von Clausewitz. Si la guerre actualise les potentialités de l'histoire, est-ce qu'il n'en va pas de même avec la dramaturgie ? Quelles formes dramatiques pour mettre en scène la guerre ?

Dans ses *Dramaturgies de la guerre*, David Lescot remarque que si la « guerre absolue », telle que l'a définie Clausewitz, pourrait correspondre au drame absolu en ce qui concerne sa forme⁷⁷, elle est loin de suffire à rendre compte du phénomène de la guerre dans sa réalité. En outre, la guerre (comme l'histoire) selon la définition du drame par Peter Szondi est un « objet non dramatique » : l'échelle de la guerre dépasse le cadre strict des relations interhumaines qui constituent la « forme close sur elle-même » et libérée de tout élément

⁷⁴ LESCOT, David, *Dramaturgies de la guerre*, Clamecy, Circé, 2001, p. 32.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁶ *Ibidem*. Italiques de l'auteur.

⁷⁷ Dans la première partie de l'ouvrage intitulé *De la guerre* Clausewitz définit la guerre dans son essence en la réduisant à l'affrontement interindividuel : « Cette transposition du phénomène de la guerre en duel, qui l'individualise, Clausewitz l'utilise comme figure récurrente de son dispositif philosophique », LESCOT, David, *Ibid.*, p. 18.

extérieur du drame absolu⁷⁸. De surcroît, les conditions objectives de la réalité historique s'opposent à l'absolu du drame : David Lescot mentionne entre autres la question de la représentation du peuple sur la scène de théâtre, « problématique récurrente du siècle dernier, qui accompagne les origines et l'évolution de la forme épique théorisée et élaborée par Berthold Brecht⁷⁹ ».

Force est de constater que la forme dramatique la plus appropriée pour représenter la guerre est la forme épique : « le drame dans son acception absolue, celle d'un affrontement interindividuel, ne saurait plus véhiculer la réalité de la guerre moderne. Il se doit d'être relayé par une forme épique⁸⁰ ». Dans l'épique, ajoute Lescot, « la guerre [...] n'agirait plus comme action (c'est-à-dire comme objet de l'imitation), mais véritablement comme structure et dynamique, conditionnant la forme de l'œuvre théâtrale qui l'exprime⁸¹ ». Cette forme introduit le doute dans l'action, désormais présentée non plus comme nécessaire, mais comme un objet d'interrogation, susceptible d'interrompre le cours de l'histoire, et de lui faire faire un « saut en arrière »⁸². Ainsi :

Davantage qu'un drame où l'événement militaire apparaît comme pourvoyeur d'un sens historique, inscrit dans un réseau linéaire de causalités [les dramaturgies modernes de la guerre sont articulées] autour d'une dialectique du virtuel et de l'actuel, laquelle définit un théâtre de possibles et une dramaturgie de type expérimental. [...] Si action il y a, elle sera soumise à la répétition et à la variation, selon le principe de l'expérience scientifique : le temps quant à lui n'obéira plus à un déroulement continu mais sera marqué par la rupture, l'ellipse, le retour en arrière, pour couvrir des durées et des étendues que n'embrasse pas le drame absolu⁸³.

L'action (ici, la guerre) est actualisation de possibles : elle ne s'inscrit pas dans une suite linéaire et logique d'événements. Cette conception du temps fondé sur le discontinu est proprement benjaminienne, nous serons amenés à l'étudier à la lumière de l'œuvre de Mayorga⁸⁴.

Pour l'instant, ce bref survol théorique et philosophique des notions de Réel et de brutalité, dans les champs de la psychanalyse (« faille » lacanienne), de la critique littéraire et artistique (« photos-chocs » de Barthes), et de la dramaturgie (forme épique), nous a permis de poser le cadre à partir duquel nous interrogerons plus spécifiquement l'œuvre de Mayorga. En effet la problématique centrale de notre dramaturge est la suivante : comment mettre en scène le Réel ?

⁷⁸ Cf. plus haut : 1.3.1. La « scène » de brutalité : de l'épique au cœur du dramatique.

⁷⁹ LESCOT, David, *Dramaturgies de la guerre*, op.cit., p. 23.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁸¹ *Ibid.*, p. 37.

⁸² BENSÂÏD, Daniel, *Walter Benjamin, Sentinelle messianique*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2010, p. 119.

⁸³ LESCOT, David, *Dramaturgies de la guerre*, op.cit., p. 39.

⁸⁴ Cf. *Troisième acte*, chapitre 3 : 2. Walter Benjamin, un penseur « hérétique » de l'histoire et du temps.

Nous aborderons la question de l'invisibilité de l'horreur, des apories du dire et du voir, à partir du cadre théorique de la philosophie du langage de Wittgenstein. Le Réel se manifeste dans la « faille » lacanienne, dans un « vide » qui pourtant est partie prenante du langage. C'est ce que Juan Mayorga cherche à mettre en évidence, à partir d'une dramaturgie du verbe inséparable de son revers, la « faille ». Quelles sont les stratégies de représentation du langage comme forme lacunaire de représentation dans la dramaturgie de Mayorga ? Il nous faudra avec Wittgenstein nous interroger sur la dicibilité de l'innommable : comme le philosophe allemand, notre dramaturge récuse l'équivalence entre indicible et silence. Ainsi, il s'inscrit dans une position critique par rapport à la conception de la représentation comme présence pleine, et y revendique la part de l'absence, et du non-dit. Outre ces considérations philosophiques et esthétiques, la « faille » en scène ne constitue-t-elle pas un parti pris éthique ?

2. La dramaturgie de la « faille », un parti pris esthétique et éthique

Les « failles » du langage et de la représentation sont des instants clés où le silence vient trouer l'ordre du symbolique, ainsi que nous l'avons montré. Il convient sans plus tarder de s'interroger plus spécifiquement sur leur nature, leur fonction et leurs effets dans la dramaturgie de Mayorga. Dans quelle mesure la « faille » met-elle en scène la faillite du langage et l'échec de la communication ? Nous envisagerons cette hypothèse à la lumière de *Hamelin* et de *Cartas de amor a Stalin*.

2.1. La « faille », ou la faillite du langage ?

2.1.1. Vers une écriture du vide : « failles » et carences du langage dans Hamelin

Dans *Hamelin*, le Juge Montero, chargé d'interroger Rivas (l'accusé) et Josemari (la victime) afin de déterminer quelle est la « vraie » version des faits, s'avère par ailleurs incapable de parler avec son propre fils, ou avec sa femme Julia. La structure même de la pièce induit cette comparaison, car les scènes d'enquête relevant de la vie professionnelle de Montero (dans son bureau du Juge, chez Josemari, ou à l'École Foyer), où il est habilité pour parler et faire parler, s'entrecroisent avec les scènes de sa vie privée (chez lui, dans son noyau familial).

Le premier tableau met en scène Montero dans ses deux univers : au tribunal, et chez lui, où il rentre tard le soir, après avoir fait part à des journalistes, dans le cadre d'une conférence de presse « informelle⁸⁵ », au sujet du cas de pédophilie dont il est chargé. Une fois arrivé chez lui, la communication avec sa femme s'avère entravée : elle est entrecoupée de silences et de questions succinctes, aux réponses vagues ou inexistantes. Dans cette pièce, la « maladie » des mots⁸⁶ contamine la relation de couple.

JULIA.- ¿Qué hora es?

MONTERO.- Muy tarde. No te desveles.

ACOTADOR.- La besa.

JULIA.- ¿Ocurre algo? ¿Algo no va bien?

MONTERO.- Mañana te enterarás por los periódicos.

JULIA.- ¿No quieres hablar de ello?

ACOTADOR.- Montero se acuesta rodeándola con sus brazos.

MONTERO.- No.

ACOTADOR.- Pausa.

MONTERO.- ¿Cómo está Jaime? ¿Está bien?

JULIA.- ¿Por qué?

MONTERO.- Por nada.

ACOTADOR.- Silencio.

JULIA.- Ha cenado poco. Estaba muy cansado.

ACOTADOR.- Pausa.

JULIA.- ¿No puedes dormir? (p. 16)

Dans cette suite de questions/non-réponses entre les deux locuteurs, viennent s'insérer « silence[s] », « pause[s] », et gestes de tendresse de Montero envers sa femme. Or, l'une des particularités de cette œuvre est précisément que le langage non-verbal est pris en charge et énoncé par le personnage du narrateur épique, faisant écho à la mise en scène et au jeu des comédiens. La dernière « pause » du passage cité continue de résonner dans la question suivante, “¿No puedes dormir?”. Par ailleurs, la remarque du narrateur épique au début du

⁸⁵ D'où l'incipit de la pièce “Esto no es una rueda de prensa. Han oído bien: esto no es una rueda de prensa. Se trata de un encuentro informal. Confidencial” (p. 13).

⁸⁶ Il s'agit d'une expression du narrateur épique, déjà commentée précédemment: “*Hamelin* est una obra sobre [...] cómo enferma el lenguaje” (p. 57).

troisième tableau, “Montero tiene ojos de quien no ha podido dormir” (p. 16), nous renvoie à cette question de Julia. En fait, les marques de silence du texte didascalique englobent et contaminent les répliques de ces deux personnages. Et l’insomnie de Montero constitue un lien thématique et lexical (les mêmes mots sont dans la bouche de Julia et dans celle du narrateur épique) entre une scène et l’autre : le manque, l’absence, le vide, contaminent lexicalement la pièce et atteignent la relation et les échanges verbaux entre les personnages.

Au début du passage cité, Montero évite de répondre à la question de sa femme “¿Algo no va bien?”, mais sa réplique “Mañana te enterarás por los periódicos” ravive immédiatement dans l’esprit du spectateur la scène précédente, celle de la non-conférence de presse. L’incipit, “Esto no es una rueda de prensa” (p. 13), clin d’œil à Magritte et à la critique de l’illusion référentielle et aux fausses apparences, place la pièce sous le signe de la négation de la parole : dans *Hamelin*, les personnages disent ce qui n’est pas, ou ne disent rien. La non-conférence de presse de Montero a pour but d’informer, mais aussi de demander aux journalistes d’être « responsables », de ne pas crier au scandale, ni se lancer dans des Jugements hâtifs. Ce que, bien entendu, ils s’empresseront de faire dès le lendemain. Encore une fois, la parole est niée ou galvaudée : les préventions de Montero sont stériles et l’information qu’il donne aux journalistes se trouve détournée et amplifiée par leur volonté d’écrire des titres à sensation, de choquer.

Le dialogue suivant, entre Montero et Julia, concerne leur fils Jaime ; l’échange est à nouveau caractérisé par l’incommunication :

JULIA.- Ha tenido una pelea en el cole.

MONTERO.- ¿Una pelea?

JULIA.- Cosas de chicos. [...] Pasé por la agencia. Tenemos que decidirnos. ¿París o Viena?

MONTERO.- No me imagino a Jaime peleando.

JULIA.- Chavales. Empujón va, empujón viene y acaban rodando por el suelo.

ACOTADOR.- Montero se desnuda. Hablan de tener otro hijo. No lo dicen así; “darle un hermano”, dicen. Montero se acuesta junto a Julia. No se tocan. (p. 27)

Les répliques s’enchaînent et se croisent sans se répondre, chez des personnages qui se trouvent de plus en plus isolés dans leurs pensées (Julia rêve de partir en voyage tandis que Montero est inquiet, absorbé par les problèmes de leur fils et de son travail) et dans leur propre corps : “No se tocan”, souligne le narrateur épique. Cette réplique est d’autant plus percutante que le couple vient de prendre la décision d’avoir un autre enfant : “Hablan de

tener otro hijo. No lo *dicen* así : "darle un hermano, *dicen*"⁸⁷". Encore une fois, le narrateur épique attire notre attention sur le langage, sur la manière de parler des personnages. Car le discours de ce couple a été « contaminé » par la « maladie » du langage, qui empire et dégénère, au point d'atteindre l'incommunication totale : "Julia lo está esperando en el salón. Él no sabe cuánto hace que no cruzan una palabra. Ella sí lo sabe" (p. 53). En fait, la difficulté de Montero à communiquer devient le dénominateur commun de ses relations avec les autres personnages : avec sa femme, son fils, Josemari, les parents de Josemari, Rivas. C'est d'ailleurs le sujet principal autour duquel tournent ses préoccupations : "Hablar a un hijo es lo más difícil del mundo". Cette phrase, l'un des leitmotifs de la pièce, revient en boucle, dans la bouche de Raquel (p. 38) et de Montero lui-même (p. 42, p. 65), qui avoue à la psychopédagogue : "Si ni siquiera sé como hablar a mi propio hijo... Estoy ante él y no sé qué decirle" (p. 38). Raison pour laquelle il reporte toujours au lendemain la conversation qu'il doit avoir avec son fils : "No voy a despertarlo. Mañana hablaré con él" (p. 53). Même lorsque la situation est extrême (Jaime a frappé sa mère), que dès lors la parole est devenue nécessaire, indispensable, alors même qu'il en a conscience ("tengo que hablar con él"), Montero remet à plus tard le moment de parler, et donc d'agir :

JULIA.- Me ha pegado.

MONTERO.- ¿Qué?

JULIA.- Me ha pegado.

ACOTADOR.- Silencio.

MONTERO.- Tengo que hablar con él.

JULIA.- Ahora. Tienes que hablar con él ahora.

MONTERO.- No querrás que lo despierte.

JULIA.- Tienes que hablar con él ahora. (p. 75)

Le discours du narrateur épique vient relayer les vaines tentatives du Juge de parler à son fils, et met en évidence la faillite du langage :

ACOTADOR.- [Montero] *no quiere decir* lo primero que se le pase por la cabeza. Sabe que es importante escoger las primeras palabras. *No consigue encontrarlas*: las primeras palabras. Al salir de la habitación de Jaime, ve a Julia en el pasillo, sentada en el suelo, con la cabeza entre las manos.⁸⁸ (p. 76)

⁸⁷ C'est nous qui soulignons.

⁸⁸ C'est nous qui soulignons.

Montero est paralysé par la peur du silence, l'*horror vacui* : il cherche en vain les « premiers mots », comme Boulgakov dans *Cartas de amor a Stalin*, qui se lançait éperdument dans une quête épistolaire du « mot juste ».

2.1.2 Écrire et montrer la faillite du langage : l'échec de Boulgakov dans *Cartas de amor a Stalin*

Cartas de amor a Stalin est paradigmatique de l'échec du langage : le personnage principal est alternativement confronté à l'impuissance des mots (les lettres qu'il adresse à Staline sont inutiles puisqu'elles n'obtiennent pas de réponse), et à l'impossibilité de l'écriture du fait de la censure que le régime stalinien fait peser sur son œuvre.

La pièce démarre par une conversation téléphonique entre Boulgakov et Staline, interrompue au moment le plus crucial. Conversation reproduite à maintes reprises, tout comme sera continuellement repris l'exercice de la lettre. De cette manière la structure de la pièce est fondée sur la répétition de bribes de conversation, de fragments de lettres. Mais surtout, elle est creusée par le terrible mur de silence auquel se heurte constamment l'écrivain (la coupure téléphonique, et l'absence de réponse aux lettres). La répétition obstinée des tentatives d'entrer en communication avec Staline met en scène le langage comme épaisseur (comme matière), mais comme échec, puisque l'interlocuteur privilégié de Boulgakov reste muet. Le dialogue est donc impossible, à moins de prendre la parole à la place de Staline, ce que l'écrivain finit par faire – ce subterfuge qui le conduit vers la folie devenant la seule issue qu'il a pu trouver (la folie comme moyen de survie⁸⁹).

L'impossibilité de trouver les « mots justes », de rédiger « la lettre parfaite » (“las palabras justas”, p. 27) l'isole progressivement dans une dimension parallèle à la réalité : son élan vital tend tout entier vers la reprise de la fameuse « conversation coupée » (aussi bien qu'imaginaire, sans doute) avec Staline. Lorsque Staline apparaît sur scène (au début du cinquième tableau), il est une incarnation de l'imaginaire de Boulgakov. Ce dernier est le seul à voir et entendre le chef d'État, d'où le fait que sa folie l'isole du monde. Staline parvient à anéantir l'écrivain et l'homme à la fois : premièrement, la seule « littérature » qu'il devient en mesure de produire, ce sont des lettres à Staline, et deuxièmement, son nom et son identité sont enterrés, comme il le souligne lui-même dans une de ses premières lettres : “Usted ha borrado mi nombre del teatro soviético. Me ha aniquilado” (p. 19).

⁸⁹ Cette question sera abordée à propos de *El jardín quemado* dans notre *troisième acte*, chapitre 1 : 4. De la « scène » à l' « Autre scène ».

La « lettre idéale » (et irréalisable) rappelle le chef d'œuvre idéal (et inconnu) auquel le peintre Frenhofer consacre dix années de sa vie dans *Le Chef d'œuvre inconnu* de Balzac. Après avoir « profondément médité sur les couleurs, sur la vérité absolue de la ligne ; [...] à force de recherches, [Frenhofer] est arrivé à douter de l'objet même de ses recherches⁹⁰ ». À tel point que lorsqu'il consent enfin à dévoiler son œuvre, l'incompréhension de ses deux disciples, Porbus et Poussin, le plonge dans l'incertitude, car ces derniers disent ne rien y voir. Le héros balzacien se rend à l'évidence : « Frenhofer contempla son tableau et chancela. “Rien, rien ! Et avoir travaillé dix ans”. Il s'assit et pleura ; “Je suis donc un imbécile, un fou !”⁹¹ ». Après avoir raccompagné ses deux amis à la porte, il met le feu à sa propre maison, et y brûle avec ses tableaux. Balzac semble montrer que la quête de l'idéal, de l'absolu en art vient inéluctablement se heurter au mutisme, à la folie, ou au silence absolu – la mort. Dans *Cartas de amor a Stalin*, Boulgakov meurt en tant qu'écrivain, puisqu'il devient complètement soumis à un Staline imaginaire qui le hante et l'isole de la réalité tangible.

Finalement, Boulgakov ne parle plus que dans ses délires, incapable qu'il est désormais de s'adresser à sa propre femme :

BULGÁKOVA.- ¿Con quién hablas?

BULGÁKOV.-Con nadie.

Pausa larga.

BULGÁKOVA.- ¿No me preguntas de dónde vengo?

Silencio.

Vengo del teatro de Stanislavsky.

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 consiguió convencerlos?

BULGÁKOV.- ¿Los convenciste?

BULGÁKOVA.-Son viejos amigos tuyos. Has escrito cientos de páginas para ellos.

STALIN.-*(A Bulgákov)* ¿No pidieron nada a cambio? ¿Nada de nada?

BULGÁKOV.- ¿Pidieron algo a cambio? (p. 38)

⁹⁰ BALZAC, Honoré de, *Le Chef d'œuvre Inconnu*, Paris, Librairie Générale Française, 1995, p. 59.

⁹¹ *Ibid.*, p. 76.

Dans ce passage, Boulgakov s'adresse à Staline, que « lui seul voit et entend » (p. 35). Son silence indifférent envers sa femme (énoncé dans les trois premières didascalies) est relayé par les questions que Staline souffle à Boulgakov, s'introduisant ainsi dans le dialogue entre l'écrivain et son épouse.

Boulgakov, soumis aux paroles d'un seul homme incarne la perte d'identité et d'autonomie liée à l'aliénation à laquelle mènent les régimes totalitaires, mais aussi de celle des hommes dans la société du « shock » décrite par Walter Benjamin⁹², où l'homme ne vit plus d'« expériences communicables ». L'échec du langage conduit à l'isolement et à la déshumanisation de l'individu. Le langage mis en scène chez Mayorga est vain (les lettres de Boulgakov dans *Cartas de amor a Stalin* sont autant de bouteilles à la mer, de « paroles perdues⁹³ »), mensonger (dans *Himmelweg* les mots sont les alliés de la mascarade), impossible (incapacité à dire dans *Hamelin*). Ces manifestations de la faillite du langage sont liées aux thématiques postmodernes de la perte de l'identité et de la déshumanisation.

Mais dans quelle mesure les « failles » du langage ne peuvent-elles pas, dans un retournement dialectique, cesser d'être le signe d'un manque, d'une incapacité à dire ou à représenter, et devenir le lieu d'une ouverture sur l'indicible et l'invisible ? Ceux-ci ne sont alors plus perçus comme limite, mais plutôt comme point de fuite de la représentation, dont ils constituent l'enjeu principal. Ce dernier n'est pas seulement esthétique mais aussi éthique. Ainsi, Juan Mayorga s'intéresse à l'aporie du dire et du voir, liée aux grandes questions de la représentation de l'Holocauste au XX^{ème} siècle, mais aussi plus largement à la capacité du théâtre à mettre en scène précisément ce que le langage ne peut prendre en charge.

2.2. La « faille » : un moteur de l'écriture mayorguienne

Dans quelle mesure la « faille » mayorguienne permettant de montrer l'indicible, ne devient-elle pas le moteur de l'écriture de Mayorga, et ne creuse-t-elle pas une ligne de fuite, vers laquelle tous les regards se tournent ? Ainsi, dans la lignée de la philosophie wittgenstenienne, et tournant le dos à la représentation comme présence absolue, notre dramaturge met en scène un indicible qui se manifeste en dehors du langage symbolique, mais ne se réduit pas pour autant au silence. La « faille » transgresse les oppositions traditionnelles de la représentation conçue comme présence pleine : parole/silence, dire/cacher, taire/montrer,

⁹² Pour la notion benjaminienne de « shock », se référer à notre *premier acte*.

⁹³ Il s'agit d'un clin d'œil au titre d'Arnaud RYKNER, cité plusieurs fois : *Paroles perdues. Faillite du langage et représentation*.

et justifie la porosité des frontières visible/dicible. Ainsi, elle introduit la naissance d'un nouvel ordre qui « transcende et les faiblesses du langage et la pauvreté du visible⁹⁴ ».

Nous avons évoqué plus haut les « failles » linguistiques en psychanalyse. Celles-ci ont pour effet de rompre la chaîne des signifiants (pensons au lapsus): elles font écran au signifié, mais c'est précisément en cela qu'elles sont constitutives de sens. Nous allons donc en étudier la manifestation et la portée dans *Himmelweg*, où elles ont un rôle structurel et structurant⁹⁵. Caractérisée par une temporalité discontinue, l'action dans cette pièce se déroule de manière non linéaire. Elle est représentée par bribes, truffée de non-dits, mais aussi de répétitions, sortes de variations autour d'un même motif ou scène. La « faille » est moteur de l'écriture mayorguienne, mais aussi de sa réception : c'est dans le « creux » du langage que l'on saisit le sens.

2.2.1. *Himmelweg, cinq actes autour d'une « faille »*

Les monologues de l'acte I (Délégué) et de l'acte III (Commandant), nous livrent deux points de vue sur le déroulement d'un même fait (la visite du camp), qui ne sera jamais lui-même directement représenté sur scène. La représentation n'est pas perçue comme présence pleine : de l'événement, on met en scène seulement en l'« avant » et l'« après » (les répétitions avant la représentation – acte II –, et son commentaire par le Commandant – actes IV et V –). Ainsi l'économie de la pièce justifie les répétitions, au double sens du terme : il s'agit de répétitions théâtrales, mais aussi de scènes reproduites plusieurs fois au long de la pièce. En réalité, Juan Mayorga met en scène l'entraînement, le faux, plutôt que l'horreur en elle-même, qui est représentée en tant que « faille », telle un vide qui, faisant appel d'air, devient à la fois le moteur de la pièce et une sorte de gouffre vers lequel les personnages et spectateur sont propulsés.

Dans cette pièce, l'un des points de tension principaux n'est pas de savoir si le Délégué va être ou non dupé par la supercherie du Commandant (nous connaissons la réponse depuis le premier acte), mais bien de percevoir toute l'ambiguïté de la position des victimes (qui participent à cette opération d'imposture) et du témoin (qui, suite à sa visite, rédige un rapport favorable aux camps). Ainsi, *Himmelweg* ne prétend pas montrer la réalité de

⁹⁴ RYKNER, Arnaud, *Paroles perdues, op.cit.*, p. 78.

⁹⁵ Nous émettons dès à présent des réserves sur la notion de « structure », et préférons parler de « dispositif » pour analyser une œuvre, car ce dernier est par définition ouvert à l'irruption du Réel, l'intervention de l'extérieur, tandis que la structure est en quelque sorte, comme le drame absolu pour Szondi, « clos[e] sur [elle]-même ». Nous reviendrons longuement sur le terme de « dispositif » dans le troisième volet de notre travail, partir de l'analyse de l'œuvre de Mayorga comme rhizome (chapitre 2 : L'œuvre de Mayorga : un rhizome).

l'Holocauste « comme elle a été », mais la représenter à travers la « faille », le non-dit, et les lourds questionnements qui se dégagent de la problématique de la responsabilité.

Cierto que en un relato tradicional, más convencional, probablemente la visita al campo hubiera sido el eje de la obra. Lo que nos hubiéramos encontrado es lo que hubieran hecho determinados directores de cine: colocar el día, probablemente hubieran hecho una obra en la que se vea al delegado de la Cruz Roja aquel día decidiendo ir al campo, y al mismo tiempo, ver cómo se estaba preparando su visita, y finalmente, cómo se encuentran esos dos mundos. Un relato en que la intriga está en ver si el delegado será o no engañado. A mí eso no me interesaba, porque uno de los dos temas de la obra es el de la manipulación de las víctimas, y uno, tan importante como el primero, es el de la invisibilidad del horror. Y yo creo que lo que engaña finalmente al delegado de la Cruz Roja no es la eficacia de la representación que se pone ante sus ojos, que realmente es mala, porque está hecha por malos actores, sino su propia debilidad, su propia cobardía.⁹⁶

Pour mettre en scène l'« invisibilité de l'horreur », le dramaturge a recours à la « faille » ou à sa possibilité. Par exemple, durant le monologue du premier acte, adressé à des récepteurs non déterminés qui se confondent avec le spectateur, le Délégué met en scène (dans son discours) son propre silence. Quand il retranscrit les paroles du Commandant et de Gottfried, il y introduit des « failles ». Le discours des autres est fissuré par les questions qu'il aurait aimé poser :

El comandante señala lugares por donde hemos pasado: el campo de fútbol, el teatro, el colegio. La sinagoga. "Libertad de culto", dice. "Esta ciudad es lo que llamamos una "zona de repoblación judía". Un experimento de autogestión". Hoy yo hubiera preguntado: "Si ellos se gobiernan solos, ¿cuál es su misión, comandante?". (p. 9)

Il s'agit d'une mise en scène du non-dit (littéralement : de ce que le Délégué n'a pas dit ou demandé) et de l'invisibilité de l'horreur (le langage est déconnecté de la réalité : les lieux énumérés dans le discours du Commandant, loin de la montrer, cachent l'horreur).

Le deuxième acte (« Humo »), est composé de fragments répétés de trois « scènes » différentes : deux jeunes garçons qui jouent à la toupie, un couple sur un banc, et une petite fille qui s'amuse avec sa poupée au bord du fleuve. Les didascalies initiales indiquent que ces scènes « sont issues de la narration précédente » (c'est-à-dire du monologue du Délégué): "A estas escenas pueden acompañar otras, mudas, *precedentes de la narración anterior*: niños en columpios con formas de animales, un viejo que lee un periódico, un vendedor de globos, una orquesta, la bendición de una comida judía⁹⁷". (p. 11). Ces « scènes », mêlées à celles qui ont été décrites par le Délégué précédemment, esquissent des variations, des points de vue différents sur une même situation, un même dialogue. Le but étant de suggérer dans chaque saynète le malaise suscité par *quelque chose qui ne va pas*. Le spectateur peut alors jouer à chercher les différences entre les répétitions de la même scène, « le bruit de ce qui [ne] marche [pas] bien⁹⁸ », décrit par Roland Barthes, à propos du « bruissement » de la langue⁹⁹.

⁹⁶ Entretien avec Juan Mayorga: Annexe 2.

⁹⁷ C'est nous qui soulignons.

⁹⁸ BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue Essais critiques IV, op.cit.*, p. 100.

Ces trois « scènes », dont on apprend à l'acte IV qu'elles s'intitulent : “Niños de la peonza”, “Pareja del banco”, et “Niño con muñeco” (p. 26-27), sont déjà présentes, en germe, dans les descriptions du Délégué : “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” (p. 5); plus loin “un joven corteja a una muchacha en un banco de la estación. Un viejo lee un periódico. Dos niños juegan a la peonza. Quizá ustedes hayan visto esas fotografías” (p. 7). Décrites et vues à travers les yeux du Délégué comme s'il s'agissait de cartes postales ou de scènes pittoresques, ces images (qu'il prend d'ailleurs réellement en photo) sont censées justifier son rapport. Elles ne font que corroborer l'idée que les scènes qui défilaient devant ses yeux faisaient partie d'un « jouet qu'on vient de remonter¹⁰⁰ » : “En la plaza, todo vuelve a moverse como un juguete al que se dado cuerda : los niños de los columpios, los viejos paseando al sol, el vendedor de globos” (p. 8-9)

En revanche au second acte, les photos sont présentées directement ; dès lors le public peut voir les scènes des Juifs sans le filtre du regard du Délégué : subtile manière de nous faire nous interroger sur notre propre responsabilité en tant que témoins. D'ailleurs, au troisième acte (“Así será el silencio de la paz”), le monologue du Commandant ne s'adresse qu'à un seul spectateur, le Délégué, qui est investi d'une lourde responsabilité, puisqu'il représente “los ojos del mundo” : c'est sa vision qui sera transmise au reste du monde... Le monologue du Commandant, dialogique (suivant la terminologie de Bakhtine), pose à son interlocuteur plusieurs questions, qui resteront sans réponse. Ceci est d'ailleurs assez significatif, dans la mesure où la mascarade a été montée dans le but d'obtenir le silence du Délégué. Le Commandant interpelle souvent son destinataire, usant de la fonction phatique du langage de Jakobson, afin de maintenir une apparence de dialogue. Mais en réalité, la parole du Commandant est bien évidemment entièrement imposée, et ses interlocuteurs sont réduits au silence. D'ailleurs, selon Bakhtine, tout signe est idéologique : ce long discours rhétorique prépare la visite en ce sens qu'il cherche à convaincre le Délégué par avance que ce qu'il va voir est n'est rien d'autre qu'une « ville normale », afin de démentir les rumeurs.

Ces « scènes » sont répétées à l'acte IV, “El corazón de Europa”, qui correspond à la préparation de la représentation par le Commandant et son complice forcé (Gottfried): nous apprenons que la pièce qui va être jouée face au Délégué comportera trois actes : la ville, le bois, la gare. On assiste aux dialogues entre le « metteur en scène » (le Commandant) et l'« assistant » qu'il a choisi (Gottfried), où il lui fait part du projet et de ses attentes. Tous

⁹⁹ Cf. Chapitre 3 : 3.2. Le « bruissement » de la langue ou la musique silencieuse du sens.

¹⁰⁰ MAYORGA, Juan, *Himmelweg*, *op.cit.*, traduction d'Yves LEBEAU.

deux sélectionnent les meilleurs acteurs pour chaque scène, commentent le scénario, et le déroulement des répétitions. Si celles-ci ne sont pas convaincantes, le Commandant change de « casting » (les personnes rejetées – “los excedentes” – seront en fait dirigés vers l’« infirmerie »). Si les commentaires du Commandant ont l’apparence de ceux d’un metteur en scène, ils acquièrent bien sûr dans sa bouche une signification et une résonance particulières, et sont lourds de conséquences :

Estoy decepcionado, Gottfried. [...] Su gente no asimila lo que se le dice. [...] El almuerzo ha salido horrible. Esas mujeres agarraban la cuchara como una rata muerta. ¿Y qué me dice de la escena de la peonza? ¿La he probado con cuántos chicos distintos? ¿Y su monólogo? El monólogo del reloj, Gottfried, ¡el monólogo del reloj!” (p. 27).

Lors de ces répétitions, c’est la vie des « acteurs » qui est en jeu, ou plutôt la possibilité pour eux d’avoir un sursis de quelques jours, jusqu’à ce que l’imposture ait lieu. Cet acte – le plus long de la pièce – est composé de onze scènes, dont les premières font apparaître Gottfried et le Commandant comme « metteurs en scène » qui y mentionnent certaines des scènes décrites dans le monologue du Délégué (acte I), ou représentées à l’acte II. En revanche, une scène tout entière est consacrée au passage des enfants avec la toupie. Ces effets d’accélération et de ralentis créent un rythme qui fait sens au-delà de ce qui est dit ou montré, le but n’étant pas de reproduire la supercherie du Commandant en temps réel, mais de montrer l’affolement des préparatifs, de mettre le doigt sur la fausseté des scènes. Et lorsqu’inversement le temps se dilate autour de la préparation de telle ou telle séquence, surgissent les « résistances » des acteurs, et les « difficultés » éprouvées pour arriver à un « effet de réel ».

D’ailleurs, nous l’avons suggéré plus haut, la représentation en temps réel (le leurre créé pour le Délégué) n’est jamais mise en scène directement : elle a lieu dans le « creux » entre la scène 10 et la 11, en une ellipse temporelle et sémantique. Jusqu’à la scène 10, on assiste aux préparatifs de la représentation, et à partir de la scène 11, le Commandant commente son déroulement. Comment mieux exprimer – par le blanc – qu’il s’agit d’une mystification ? Ainsi, la visite, vers laquelle convergent pourtant toutes les scènes de répétition et de dialogue entre le Commandant et Gottfried, constitue le principal non-dit du texte, à l’instar de cette œuvre où l’événement n’est jamais montré, mais vu à travers un prisme, et filtré par de multiples points de vue. Dans ces conditions, c’est au spectateur de reconstituer la visite du Délégué, et de s’interroger sur le regard qu’il aurait lui-même porté sur la représentation.

Finalement, et c’est là une prise de parti évidente du dramaturge, Mayorga choisit de donner le dernier mot – le dernier chant, le dernier souffle – à la petite fille juive qui jouait

avec sa poupée. Le dernier acte, bien plus court que les autres, est intitulé “Una canción para acabar”. Il ne comprend qu’une seule scène, au cours de laquelle nous assistons à nouveau à trois des saynètes de l’acte II : celles des enfants, celle du couple, et pour finir, celle de la petite fille avec la poupée, qui s’est « trompée » dans son texte le jour de la visite du Délégué. C’est un élément extrêmement signifiant : le rideau se referme sur la scène (la « faille ») qui a failli faire échouer toute la représentation¹⁰¹.

2.2.2. Entre les répétitions, des différe/ances : des « failles »

2.2.2.1. Le cadre philosophique : la *différance* dans la répétition et le retour *elliptique* du même (Derrida)

La répétition est, selon Jacques Derrida dans « Signature, événement, contexte », fondamentalement constitutive de l’écriture. En effet, « un signe écrit s’avance en l’absence du destinataire » : « cette distance, cet écart, ce retard, cette différence doivent pouvoir être portés à un certain absolu de l’absence pour que la structure d’écriture, à supposer que l’écriture existe, se constitue¹⁰² ». Autrement dit, ils doivent pouvoir être répétés. « Cette itérabilité [...] structure la marque d’écriture elle-même¹⁰³ », ajoute Derrida.

« Pour fonctionner, c’est-à-dire pour être lisible, une signature doit avoir une forme répétable, itérable, imitable ; elle doit pouvoir se détacher de l’intention présente et singulière de sa production. C’est sa mêmeté qui, altérant son identité et sa singularité, en divise le sceau¹⁰⁴ ». L’« événement pur¹⁰⁵ » et singulier doit devenir reproductible pour exister. La condition de possibilité des signatures est la condition de l’impossibilité de leur rigoureuse pureté, c’est-à-dire leur reproductibilité. Dans un texte consacré à l’ellipse, Derrida écrit que « la répétition ne réédite pas le livre, elle en décrit l’origine depuis une écriture qui ne lui appartient pas encore ou ne lui appartient plus, qui feint, en se répétant, de se laisser comprendre de lui ». Ainsi la répétition est définie comme une « sortie hors de l’identique dans le même » : le retour ne se réapproprie pas l’origine, car celle-ci n’est pas en elle-même. Le mouvement de répétition de l’origine qui caractérise l’écriture fait de celle-ci non une absence, mais une trace qui remplace une présence (l’origine) qui n’a jamais été présente, puisqu’elle n’est pas en elle-même (elle n’est qu’un lieu et une fonction).

¹⁰¹ Cf. Plus bas 2.3.1. La « faille » ou le refus de la répétition.

¹⁰² DERRIDA, Jacques, « Signature, événement, contexte », in *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 375.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 392.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 391.

Ainsi entendu, le retour au livre est d'essence elliptique. Quelque chose d'invisible manque dans la grammaire de cette répétition. Comme ce manque est invisible et indéterminable, comme il redouble et consacre parfaitement le livre respasse par tous les points de son circuit, rien n'a bougé. Et pourtant tout le sens est altéré par ce manque. Répétée, la même ligne n'est plus tout à fait la même, la boucle n'a plus tout à fait le même entre, *l'origine a joué*.¹⁰⁶

Dans les lignes ci-dessus, Jacques Derrida expose les éléments clé qui nous permettent de comprendre la répétition du même non comme addition ou sythèse, mais comme différence, altération caractéristique du retour au même (itérabilité) : « Le retour au même ne s'altère – mais il le fait absolument – que de revenir au même. La pure répétition, ne changeât-elle ni une chose ni un signe, porte puissance illimitée de perversion et de subversion¹⁰⁷ », ajoute-t-il.

Considérons à présent les enjeux de la *différance* dans la dramaturgie de Juan Mayorga. Cette dernière propose, à notre sens, une mise en abyme de l'écriture en ce sens qu'elle met en scène l'*itérabilité* constitutive de toute représentation, et suggère, ainsi que la répétition *elliptique* derridienne, la trace de l'autre dans le même, avec la portée subversive qu'elle comporte¹⁰⁸.

2.2.2.2. Répétitions et réécritures dans *Cartas de amor a Stalin*

La répétition et la réécriture sont partie prenante de l'acte d'écrire pour Mayorga, comme nous l'avons montré plus haut¹⁰⁹. À tel point que dans les textes du dramaturge, à fortes résonances méta-textuelles, les personnages de Mayorga se livrent parfois eux-mêmes à l'exercice de la réécriture.

Dans *Cartas de Amor a Stalin*, le personnage de Boulgakov envisage l'acte de l'écriture comme étroitement lié à la répétition : il n'a de cesse de reproduire d'une part la conversation qu'il a (soi-disant) eue avec Staline, de l'autre, des passages de la lettre qu'il rédige péniblement.

Notons que cette conversation téléphonique est légèrement « altérée¹¹⁰ » à chaque transcription par des variantes (p. 22, p. 23, p. 33, p. 34, p. 39, p. 62) démontrant que le souvenir et l'imaginaire de l'écrivain se confondent, à tel point que le but de la répétition de ces bribes de conversation n'est peut-être autre que celui de se convaincre qu'elle a eu lieu. D'ailleurs, selon Mayorga, « en *Cartas de amor a Stalin* [las repeticiones] están asociadas a una obsesión, él repite una y otra vez la misma conversación, de algún modo se ve encerrada

¹⁰⁶ DERRIDA, Jacques, « Ellipse », in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 431. Italiques de l'auteur.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ Cf. 2.3.2. La « faille » ou le refus de la répétition.

¹⁰⁹ Cf 1.3.1.1. Intertextualités et réécritures.

¹¹⁰ Il s'agit d'une référence à l'essai de Sanchis Sinisterra commenté dans notre deuxième partie, cf. chapitre 1, 1. Une parole « altérée » : sources et influences.

en ella, y él mismo – su ilusión – le hace crear finalmente un marco trágico, donde él se encierra¹¹¹”. L’obsession de l’écrivain le conduira à imaginer que son interlocuteur se trouve réellement face à lui, et à le faire apparaître sur scène et dans le texte.

Dans les scènes d’écriture à quatre mains, Staline « aide » Boulgakov à rédiger ses lettres, et on constate que le travail de l’écriture est lié à la répétition et à la réécriture. Avant de trouver le « mot juste », Boulgakov répète à haute voix le texte qu’il est en train d’écrire. Dans ces deux derniers passages, la répétition amène à la *différance*, pour reprendre la notion derridienne.

BULGÁKOV.-... la realidad de mi patria me aniquila como escritor y como hombre. Quizá tenga que renunciar a mi patria para sobrevivir como escritor y como hombre.

STALIN.- Repite esto.

BULGÁKOV.- “Igual que a Gógol, también a mí...”

STALIN.- Más adelante. La última frase.

BULGÁKOV.- “Quizá tenga que renunciar a mi patria para sobrevivir como sobrevivir como escritor y como hombre”.

STALIN.- Ésa no es la palabra. Esa palabra: “quizá”. Esa palabra no es tuya.

BULGÁKOV.- no sabe con qué palabra sustituirla.

Vuelve a leerlo.

BÚLGAKOV.- “Quizá tenga que renunci...”

STALIN.- (*Interrumpiéndole, dictando*) Renunciaré a mi patria para sobrevivir como escritor y como hombre.

Silencio. Bulgákov vacila. No sin miedo, escribe. No sin miedo, lee para sí lo que ha escrito. (p. 45-46)

BULGÁKOV.- “La respuesta positiva que dio a mi amigo Zamiatin me permite albergar la esperanza de que...”

STALIN.- Quita “esperanza”. Pon “certeza”. ¿Cómo queda? (p. 51)

Les « rectifications » de Staline mettent en évidence l’importance du choix des mots, que l’écrivain connaît très bien, mais principalement sa volonté d’exercer sa domination. En même temps, ses modifications rendent plus catégoriques et tranchants les propos et requêtes de Boulgakov, alors justement qu’il ne compte absolument pas satisfaire à sa demande.

Par ailleurs, la mise en scène de l’acte d’écrire, de la réitération et de la variation est une mise en abyme de l’écriture dramatique de Juan Mayorga, habitée par des « répétitions dans la différence¹¹² » de phrases, de thèmes, de motifs. Toujours dans *Cartas de amor a Stalin*, Mayorga explore la reprise de mêmes phrases par des locuteurs différents :

¹¹¹ Entretien avec Juan Mayorga: Annexe 2.

¹¹² Référence au célèbre ouvrage de Jacques DERRIDA, *L’écriture et la différence*, cité un peu plus haut.

Boulgakova demande à plusieurs reprises à son époux s'il s'agit de la seconde partie de *La garde blanche* qu'il est en train d'écrire (p. 11, p. 59) ; plus loin, Staline lui pose la même question (p. 52). Ce changement de locuteur met en évidence la supplantation de Boulgakova par Staline, et montre le sarcasme de ce dernier, semblant s'intéresser à ce qu'écrit Boulgakov alors même qu'il censure toute son œuvre.

La première fois que sa femme lui pose la question (“¿Una novela ? ¿La segunda parte de *La guardia blanca* ?”, p. 11), Boulgakov réplique qu'il est en train d'écrire « une lettre à Staline ». Plus loin, c'est Staline lui-même qui répond, après avoir observé le texte : il s'agit d'une « pièce de théâtre sur le diable ». Le glissement sémantique qui s'opère d'une réponse à l'autre est significatif : la lettre (d'amour) à Staline est devenue une « pièce sur le diable ». Nous n'allons pas nous étendre sur la diabolisation de Staline¹¹³, car notre propos était ici de montrer comment les répétitions, les variations, et les fissures qu'elles ouvrent dans le texte sont créatrices de sens nouveau.

Dans *El chico de la última fila*, qui met en scène l'apprentissage de l'écriture, cette dernière passe par l'exercice de la réécriture. Selon Juan Mayorga:

[t]ambién en ocasiones, la repetición permita una reinterpretación. De algún modo eso es lo que ocurre en *El chico de la última fila*, por ejemplo cuando la misma escena se repite dos veces; el profesor le dice al chico “eso es parodia”, y le pide que lo vuelva a escribir, y él lo reescribe. Entonces ahí la repetición es una ocasión de creatividad, de mirar las cosas de nuevo, de otro modo.¹¹⁴

Dans le théâtre de Juan Mayorga, la répétition est liée à l'écriture (à la sienne et à celle de ses personnages), et à l'enfermement des personnages (leurs obsessions). Cependant, dans *Himmelweg*, c'est entre les répétitions continuelles par les Juifs des textes et gestes appris par cœur, dans les différences d'une scène à l'autre que s'inscrit la possibilité de la « faille ». C'est ce deuxième volet, concernant la valeur non plus esthétique mais éthique de la « faille », que nous souhaitons commencer à aborder.

2.2.2.3. Répétitions dans *Himmelweg*

Le concept de « répétition » apparaît d'emblée comme élément clé de la réflexion sur les camps dans *Himmelweg* : la pièce met en scène les répétitions des « comédiens » se préparant à la « représentation », puis sa perception par le Délégué, et finalement les commentaires du Commandant-metteur en scène. Aussi le terme « répétition » contamine-t-il

¹¹³ À ce sujet, on peut se référer à “El poder como lo sueña el impotente” (MAYORGA, Juan, *art.cit.*), où le dramaturge écrit à propos de *Cartas de amor a Stalin*: “Se trataba de poner en escena a un creador y su demonio. O, simplemente, a un hombre y su demonio”. Nous avons développé cette idée dans notre mémoire de Master 1: “Las palabras, protagonistas del teatro de Juan Mayorga” (Toulouse, 2006, p. 27).

¹¹⁴ Entretien avec Juan Mayorga : Annexe 2.

l'œuvre, et la préparation de la supercherie devient une métaphore de la mécanique (répétitive) propre aux camps. Ce qui les rend plus insupportables que tout, ce ne sont pas seulement les massacres qu'ils perpétuent, c'est le fait qu'ils les mécanisent. Dans les camps, l'abject est littéralement objectivé par la répétition industrielle.

C'est ce que *Himmelweg* met en scène à partir des répétitions des « scènes » des Juifs, mais aussi à travers la présence de certains motifs récurrents, qui couvrent et découvrent en un même mouvement le non-dit par excellence sur lequel se construit la pièce. Par exemple, le bruit des trains, mentionné dans le premier acte, lors du monologue du Commandant (“¿Quién puede dormir hoy, con tantos trenes viajando de noche?”, p. 43). Cette question rhétorique relève de la stratégie discursive du Commandant qui prend le Délégué à témoin, sans pour autant préciser la cause de la circulation nocturne de tous ces trains. Plus loin, il pose à nouveau cette question, cette fois pour « répondre » à Gottfried (qui se plaint que personne ne parvient à dormir dans le camp), et surtout pour le sommer de coopérer, en lui montrant qu'il a la chance de se trouver du « bon » côté – celui des vivants : “¿Quién, hoy en día, puede dormir tranquilo? A ellos el tren no les deja dormir. Pero al menos tienen una certeza: ellos no viajan en ese tren” (p. 49).

Les Juifs du camp sont hantés par ces bruits : “Esta noche me pareció oír un tren”, dit Gottfried (p. 45), et il répète plus loin : “Sigo oyendo trenes. No sólo yo, todos los oímos” (p. 48). Le Délégué les entend, lui aussi : “Me pareció escuchar los trenes atravesando el silencio del bosque”, ce qui ne l'empêchera pas d'écrire un rapport favorable aux les camps. D'ailleurs, depuis qu'il l'a écrit, le bruit des trains ne le laissera plus « dormir tranquille », et il réécrit mentalement le fameux rapport chaque nuit : “Mi memoria vuelve a escribirlo todas las noches”, “Hago este camino cada noche” (p. 10), “Mi memoria vuelve a escribirlo todas las noches”. La répétition lancinante de cette phrase inscrit dans le texte l'obsession du Délégué, creuse l'écart dit/non-dit, et réduit la distance entre le passé et le présent :

Mi memoria vuelve a escribirlo todas las noches. [...] ¿Podría haber escrito otra cosa? [...] Hoy siento horror estando aquí, pero no voy a pedir perdón por haber escrito aquello. Volvería a escribirlo como lo escribí, palabra por palabra. [...] Escribí lo que vi, y no dije que fuera un paraíso » (p. 10-11).

Les marqueurs spatio-temporels – “hoy”, “aquí” “este” – ancrent le récit du Délégué dans le présent de l'énonciation, et donc dans le présent du spectateur, qui se retrouve impliqué de fait dans la confession. “Escribí lo que vi”, répète-t-il pour justifier son rapport, mais il n'a rien vu. Le spectateur « par excellence » de *Himmelweg*, dont la fonction était précisément de regarder et de *voir* pour *dire* au monde, prétend n'avoir rien pu/voulu voir, ni les fours, ni les trains, ni la fumée, ni les cendres : “La gente me pregunta: “¿No viste los

hornos ?". "¿No viste los trenes?". No, yo no vi nada de eso. "¿El humo?". "¿La ceniza?". No. Todo aquello que dicen que había aquí, yo no pude verlo" (p. 10). Ce constat n'est autre que celui de l'invisibilité de l'horreur ; il convient maintenant de se recentrer sur la problématique de l'aporie du voir. Ainsi, comment représenter cet invisible et indicible que constituent les camps de concentration ?

Toute représentation implique une répétition, comme nous l'avons montré plus haut à partir du texte de Jacques Derrida « Signature, événement, contexte » : aussi la question de la représentation des camps soulève-t-elle un enjeu particulièrement problématique, puisque dans la répétition, la chose (l'abject, l'irreprésentable) devient objet.

La répétition étant le but même du langage, dire les camps reviendrait à faire entrer le Réel dans une série répétitive, et donc transformer la chose en objet, comme l'écrit Stéphane Lojkine : « Transformer la chose en objet, c'est transformer la chose (quelque chose du réel atteint le sujet) en répétition (cette chose devenue objet, entre dans une catégorie, dans une série, un ordinaire)¹¹⁵ ». D'ailleurs selon Arnaud Rykner, le refus (ou la difficulté) des survivants à parler de leur expérience n'est pas lié au fait qu'elle soit indicible (elle est dicible puisqu'elle a été dite), mais au refus de la transformer en objet.

Nous l'avons vu, dans *Himmelweg*, Juan Mayorga évite l'écueil de transformer les camps en objet de représentation, précisément en mettant en scène la répétition d'une mascarade et non l'objet abject lui-même. La mise en scène du Commandant est une mise en abyme de la logique répétitive des camps, dans laquelle tous les gestes et déplacements sont prévus et coordonnés, comme dans le rouage d'une horloge, afin que la représentation « marche » dans son ensemble : "En la plaza, todo se mueve como un juguete al que se ha dado cuerda : los niños de los columpios, los viejos paseando al sol, el vendedor de globos" (p. 8-9).

L'imprévu ne fait pas partie des possibilités envisageables, dans ce monde mécanisé où les corps sont soumis à une logique particulière. Pendant la visite du Délégué, dès que quelque chose ne se passe pas comme prévu, les « comédiens » ne sont pas en mesure de réagir. À propos de la scène des enfants avec la toupie, le Délégué remarque l'inquiétude des enfants, à un moment où le rouage du « jouet mécanique » mis en place semble se gripper : "Su peonza rueda hasta caer junto a las botas del comandante. Los niños se miran sin saber qué hacer, como si ese momento no estuviese previsto" (p. 7).

La mécanisation des scènes, des gestes, et des paroles est mise en évidence dans le texte didascalique qui précède les dialogues des « répétitions ». Pendant ces scènes, aucune

¹¹⁵ LOJKINE, *Image et subversion*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 93.

intervention du « metteur en scène » : seul le texte didascalique met discrètement en avant l'aspect artificiel du dialogue, le chevauchement des répliques, le débit trop rapide :

El hombre y la mujer jóvenes, en el banco. Los vemos desde otro ángulo que antes. 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*.¹¹⁶ (p. 14).

Les articles définis « el » et « la », en début de phrase, mettent en évidence qu'il s'agit bien des mêmes « personnages » qu'au début de l'acte II ; et cette scène sera à nouveau répétée à la fin de l'acte. Les personnages sont vus depuis "otro ángulo que el anterior". Le paquet que le jeune garçon tend à la petite fille est « plus petit que le précédent » : l'accent est mis sur la répétition, et sur les variations entre ces scènes, sans cesse réécrites et rejouées. Le deuxième acte de *Himmelweg* est exclusivement consacré aux répétitions, auxquelles nous assistons directement : la seule manière de percevoir qu'il s'agit de « théâtre dans le théâtre » est précisément le fait que ces scènes se répètent au sein du même acte, et que les personnages semblent mal à l'aise. En effet, la répétition des phrases, des gestes, des attitudes montre la fausseté de la langue. La dissonance des gestes et paroles des Juifs, les « failles » de leur discours contournent l'« invisibilité » et l'« indicibilité » de l'horreur, omniprésentes sur scène sans jamais être montrées ou dites.

Mettre en scène les moments où les mots atteignent leur limite – la limite de leur propre sens – permet au dramaturge de mettre en évidence qu'inversement certains silences peuvent devenir significatifs. Le camp, où le langage fait défaut, devient un espace où la « faille » du langage qu'est le silence n'est pas non-sens, échec du langage, et de la représentation. Nous en venons à la question de la mise en scène de l'aporie du dire. Si Wittgenstein conclut le *Tractatus logico-philosophicus* avec la fameuse proposition « sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence¹¹⁷ », gardons-nous d'assimiler le silence des paroles au silence du sens. En effet, « [i]l y a assurément de l'indicible. Il se montre¹¹⁸ », affirme le philosophe. Que et comment montre-t-il dans l'œuvre de Mayorga ?

2.3. Dire l'indicible et montrer l'irreprésentable

2.3.1. La « faille » ou le refus de la répétition

¹¹⁶ C'est nous qui nous soulignons.

¹¹⁷ WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 2004, p. 112.

¹¹⁸ *Ibid.*

Selon Juan Mayorga, dans *Himmelweg* si les répétitions de la mascarade sont associées à la condamnation des Juifs, elles comprennent néanmoins la possibilité de la « faille », c'est-à-dire l'écart vis-à-vis de la répétition – qui n'est autre que la *différance* derridienne que nous évoquons plus haut, qui comporte une « puissance illimitée de perversion et de subversion¹¹⁹ ».

En lo que se refiere a *Himmelweg*, también la repetición tiene un carácter de condena. Te obligan a repetir una y otra vez, y de algún modo ahí han encerrado tu vida. Y también ocurre en *Últimas palabras de Copito de Nieve* cuando el mono se declara alguien que hace unos determinados gestos “para mujer gorda”, para “hombre tal”, y es un profesional de la interpretación. Y en este sentido, sí se puede decir que la repetición está asociada a la condena, a la clausura, a la dominación, y que el salirse del guión, el ser capaz de evitar la repetición, es de algún modo una emancipación, una fuga.

El Gordo y el Flaco tiene mucho que ver con esto, o sea el Flaco precisamente, decide no repetir. Dar el portazo, de algún modo, es salirse del guión. En este sentido, yo creo que la repetición tiene fundamentalmente ese valor.¹²⁰

Quitter la scène, changer son texte, sortir de son personnage, c'est une manière de refuser la mécanique des corps et de la répétition, instaurée par le Commandant du camp dans *Himmelweg*, ainsi que par le personnage du « Gros » dans *El Gordo y el Flaco*.

Au cours de l'une des répétitions de la scène de Rebecca, on comprend que Gottfried est le père de la jeune fille :

Pausa. Se dirige a la NIÑA. Ella está sentada en el suelo, con la cabeza entre las manos y las piernas. A sus pies, tirado, el muñeco. GOTTFRIED acaricia la cabeza de la NIÑA.

Tenemos que seguir esperando un poco más. Tenemos que seguir esperando hasta que este hombre aparezca. Cuando ese hombre aparezca, coges a Walter y dices: (*Toma el muñeco*) « Sé amable, Walter, saluda a este señor ». [...] Si lo haces bien, volveremos a ver a mamá. Ella va a venir en uno de esos trenes. Si hacemos lo que ellos nos piden. No vamos a perder la paciencia. ¿verdad, Rebecca? Lo haremos tantas veces como sea necesario hasta que mamá vuelva, ¿verdad que lo vamos a hacer tantas veces como haga falta? Si tú puedes, yo también podré. Y si yo no pudiese, si yo perdiese la paciencia, tú no la perderías. Tú vas a seguir hasta el final. Por mamá. [...] “Sé amable, Walter, saluda a este señor”. Y luego, una canción. Quieren que cantes una canción. Bueno, no está mal, ¿no? Que nos manden cantar. ¿Te acuerdas de aquella que mamá te cantaba para dormir? Una canción para acabar. (p. 39)

Gottfried essaie de convaincre Rebecca de jouer la comédie, de dire les mots qu'on attend d'elle, de faire les gestes demandés : pour lui, l'obéissance est justifiée par l'espoir du retour de la mère de la petite (sa femme), comme l'indique la polysémie du verbe “esperar” en espagnol (qui signifie « attendre » ou « espérer »). Gottfried répète à Rebecca la phrase qu'elle doit apprendre par cœur : “Sé amable, Walter, saluda a este señor”, précisément celle qui constituera la « faille », car elle sera détournée. Au lieu de lui demander de « dire bonjour au monsieur », elle lui crie de fuir, « car l'allemand approche », au grand regret du Commandant :

Lástima la niña del muñeco. Ha estado a punto de echarlo todo a perder. Tantos niños y tuviste que elegir a la más imbecil. [...] 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” (p. 53-54).

¹¹⁹ DERRIDA, Jacques, « Ellipse », *op.cit.*, p. 431.

¹²⁰ Entretien avec Juan Mayorga : Annexe 2.

Autre changement significatif entre les répétitions et le jour de la représentation : Rebecca donne à la poupée son propre nom, au lieu du prénom allemand Walter. Dans une certaine mesure, elle s'identifie à la poupée qu'elle encourage à fuir devant l'allemand.

Le lien de filiation entre Rebecca et Gottfried n'est pas anodin, car ces deux personnages sont ceux qui introduisent dans la mascarade les « failles » les plus puissantes. Aussi à la fin de la « représentation », quand le Délégué fait part à Gottfried de son étonnement face aux difficultés que l'on rencontre pour visiter « cet endroit » (p. 9), ce dernier répond par une curieuse métaphore maritime où l'on sent qu'il déborde de son « rôle », du texte appris. Ses paroles irritent le Commandant :

“Tenemos gente de toda Europa, lo que nos plantea algunos problemas organizativos. La situación es incómoda, sobre todo para las personas de edad, pero la gente joven tiene confianza en el futuro. Los jóvenes saben que somos como un barco que espera a entrar a puerto, pero una barrera de minas se lo impide. El capitán, que desconoce el estrecho paso que lleva al puerto, debe ignorar las falsas señales que le envían desde la costa. El capitán espera una señal inequívoca. Mientras tanto, su deber es conservar la paciencia”.

Por primera vez, tengo la impresión de que algo molesta al comandante. El arranque lírico de Gottfried, acaso alguna de sus metáforas, le ha enojado. Bruscamente, dice: “Está oscureciendo”, y camina de vuelta hacia la estación. (p. 9)

La métaphore de Gottfried constitue une réécriture sur le silence qui règne pendant la visite ; c'est désormais une réécriture dans la différence, qui n'est plus dans la logique de la répétition. Le capitaine dont parle Gottfried, c'est sans doute lui-même, lui qui a entraîné les autres prisonniers du camp dans la représentation forcée. S'il ne saisit pas l'occasion de dire la vérité au Délégué, affirme-t-il, c'est parce que son devoir est de « rester patient », comme il le conseille à sa fille à la fin (p. 39), et d'attendre avant de (se lancer mutuellement ?) lancer un « signe non équivoque » : une erreur d'interprétation pourrait être fatale pour lui et les siens. En effet, aucun des prisonniers ne connaît l'identité ni la fonction du Délégué, comme le fait remarquer le Commandant :

Desde luego, cabe la posibilidad de que no salgáis de los barracones. Supongamos que llega el visitante y no salís. O salís y hacéis cualquier extravagancia, os ponéis a llorar o le contáis no sé qué, supongamos que le contáis no sé qué cosa. Quizá algo así tendría cierto valor simbólico. Si es que ese hombre, el visitante, puede entender ese símbolo, si es que él puede comprenderlo. Sería un gesto, sí. En medio de tantos gestos, uno más. Pero, ¿sería comprendido? ¿Y si ese hombre no comprendiese vuestro gesto? (p. 34).

Cependant l'envolée lyrique de Gottfried ébrèche sérieusement la mascarade, comme en témoignent les réactions gênées du Délégué et du Commandant :

No he entendido eso de los barcos, Gerhard. [...] El barco, ¿qué representa? ¿Qué significa el puerto? ¿Quién es el capitán? ¿Tú?, ¿Yo?, ¿él? No creo que él lo haya entendido tampoco. Su cara era de enorme extrañeza. [...] Veremos si lo menciona, todo eso de los barcos. (p. 55)

Ce qui ne l'empêche pas d'avouer plus tard qu'il a lui-même désiré que les Juifs se révoltent : “Por un momento, pensé que intentaríais algo. Que os pondríais a gritar o algo así.

¿Me crearás si te digo que por un momento, deseé que lo hiciérais? Yo mismo tuve ganas de gritar” (p. 36). En fait, comme le soupçonne Gottfried lui-même pendant la visite, le Commandant n’est lui-même qu’une pièce de plus dans le rouage: “Me pregunto si no será también él, el comandante, una pieza del mecano. Demasiado amable, demasiado culto” (p. 8). S’il élabore la supercherie, il n’en est sans doute pas à l’origine et ne fait en réalité qu’exécuter les ordres qu’il reçoit de Berlin: “Hace unas semanas, mientras usted y su gente viajaba hacia aquí, yo recibí un telegrama. Un mensaje de Berlín” (p. 30). Et plus loin, lui-même confesse à Gottfried: “¿Mis deseos? ¿Crees que yo tengo deseos, Gershom? Berlín me ha elegido” (p. 35).

Au cœur de l’exercice de la répétition de gestes et de mots, propre à la représentation préparée par le Commandant, ainsi qu’à la logique des camps (régulés par la mécanisation de l’horreur), les personnages de Gottfried et de sa fille ouvrent des brèches significatives. Ainsi la « faille » c’est ce qui ne se passe pas comme prévu, et finalement c’est en elle et non dans la représentation que transparaît la vérité de l’horreur.

2.3.2. *L’envers visuel et silencieux de la parole*

À propos de Gottfried, le Délégué remarque qu’il « parle comme un automate » : c’est-à-dire que ses gestes, sa voix, ne sont pas réellement « habités ». Pendant le « monologue de l’horloge » par exemple, Gottfried lui-même obéit à un mécanisme proche de celui de la pantomime, où le corps prend le dessus sur la parole. Dans une de ses études sur la pantomime, le critique Arnaud Rykner affirme qu’elle participe de la crise du drame moderne, et en particulier de

la crise du langage dramatique lui-même, en jouant l’espace contre le mot, le corps contre le langage [...], elle permet l’épiphanie de ce qui, derrière le langage, restait jusque là maintenu (voire englué) dans une logique purement discursive. En relativisant les effets du langage, elle fait remonter à la surface de la représentation tout ce que le langage tendait à ordonner trop sagement¹²¹.

Dans le corps des personnages-pantins se manifeste l’« envers visuel et silencieux¹²² » de la parole : la manière de parler et de bouger de Gottfried, révèle ce que ses mots taisent. Ainsi, lorsque le Délégué transcrit le « texte » de Gottfried, il y introduit ses propres réflexions à propos de l’« envers » silencieux de la parole du soi-disant maire de la « ville » :

El reloj de la estación marcaba las seis en punto. Gottfried me explicó su historia : “[...] En esos relojes hay un péndulo en forma de áncora cuyos brazos oscilan de manera que unas veces sujeta y otras veces suelta las clavijas de

¹²¹ RYKNER, Arnaud, « La pantomime comme dispositif fin-de-siècle », in *Discours, Image, Dispositif. Penser la représentation II*, dir. ORTEL, Philippe, Paris, l’Harmattan, 2008, p. 164.

¹²² *Ibid.*, p. 165.

que está provista la llamada rueda de escape”. *El reloj no se movía y yo comenzaba a comprender qué me resultaba raro en el modo de hablar del alcalde Gottfried*. “La báscula es una barra de hierro provista de muescas que lleva en sus extremos dos pesos que pueden ser alejados del eje o acercados a él. [...]”. *Era como si estuviese hablando de memoria*. No sólo ahora, cuando me explicaba el movimiento del reloj, sino también al conversar sobre el tiempo o al ofrecerme pan. *Gottfried hablaba como un autómeta*.¹²³ (p. 7)

Dans le monologue du Délégué, l’alternance entre le discours direct qui transcrit le discours de Gottfried, et les commentaires (en italiques dans notre citation) de l’énonciateur, marque graphiquement (guillemets) les « failles » qui trouent le langage de Gottfried et font ressortir le langage non verbal. En effet le discours du Délégué est fondé sur la « coupure sémantique » : le sens réside dans le non-dit, dans ce qui se trouve *entre* les mots, davantage que dans les mots eux-mêmes. L’accent n’est pas mis sur ce qui est dit, mais sur la manière de le dire : c’est le propre de la « scène », qui met en échec la logique discursive.

Le discours du personnage se théâtralise au point que le geste signifie plus que la parole. C’est le fait qu’il parle, non le contenu de son discours qui signifie. Parfois au contraire la parole est coupée, brouillée, gênée, interrompue, inaudible incompréhensible : le fait que quelqu’un parle fait tableau indépendamment de ce qu’il dit.¹²⁴

C’est pourquoi à notre sens, la représentation du camp de concentration à travers la maladroite parodie d’une « vie normale », afin de duper le Délégué, constitue une mise en abyme de la « coupure sémiotique » propre à la « scène ». Le parti pris du dramaturge est de représenter l’Holocauste « en creux », en négatif, de manière indirecte : il ne montre pas les camps, mais leur négation, d’où la mise en scène du leurre et le souhait du Délégué de la Croix Rouge d’y croire. En ce sens, l’œuvre tout entière est mise en scène de l’interruption du discours et du sens : le langage y est bafouillage, interruption, hésitation, artifice.

Le langage non verbal dans l’œuvre de Juan Mayorga trace le chemin d’une véritable résistance des victimes – une réponse en dehors du langage, de l’ordre du symbolique. Lorsque Gottfried et le Commandant sélectionnent les futurs « acteurs » de la représentation, le premier interrompt le discours du second sans un mot, simplement par un regard :

COMANDANTE.- ¿Me escucha, Gottfried? ¿Qué está mirando?

GOTTFRIED *está mirando hacia lo alto, a lo lejos*.

GOTTFRIED.- El humo. (p. 26)

Le regard vers la fumée ouvre une brèche dans le discours du Commandant, et constitue une interruption signifiante de la logique discursive¹²⁵. Le geste silencieux de Gottfried (“está mirando hacia lo alto”) interrompt le mensonge et prépare la vérité (“el

¹²³ C’est nous qui soulignons.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 4.

¹²⁵ Nous nous arrêterons sur la fonction de la « coupure sémantique » introduite par le regard dans l’œuvre de Mayorga dans notre *troisième acte*, Chapitre 1 : 3. Regarder l’invisible... par la « scène ».

humo”). Ainsi, le non verbal fait surgir la réalité indicible, le Réel innommable, dans les « failles » du discours logique.

2.3.3. *L'aporie du voir et du dire : interroger la dicibilité des camps*

Revenons-en à la problématique centrale de cette partie : comment dire l'Holocauste, en tant qu'il s'agit d'un sujet touchant par nature à l'irreprésentable, à l'indicible, et surtout à l'incompréhensible ? Pour Juan Mayorga, la « faille » et le silence s'avèrent des stratégies elliptiques pour déjouer les mécanismes de la représentation, comme nous venons de le montrer à partir de l'étude de la répétition et de la « faille » dans *Himmelweg*.

« Pour la première fois, nous nous apercevons que notre langue manque de mots pour exprimer cette insulte : la démolition d'un homme¹²⁶ », constate Primo Levi dans son récit sur son expérience des camps de concentration. En effet, « le camp détruit le langage d'avant, annihile toute représentation, en amont comme en aval¹²⁷ », ajoute Arnaud Rykner.

C'est la raison pour laquelle le Commandant demande à Gottfried de puiser dans sa « vie antérieure », afin de “encontrar un vínculo entre la palabra y el gesto” (p. 29) lorsqu'il interprète le « monologue de l'horloge » : “He estado leyendo su expediente. Tiene una mujer, una hija, una vida. Tiene una *vida anterior*, Gottfried, utilícela. Busque en su vida¹²⁸” (p. 29). Ce qui ne serait pas surprenant venant d'un vrai metteur en scène devient le comble de l'abject et du cynisme dans celle du Commandant, qui demande à Gottfried de chercher dans sa « vie antérieure » afin de parvenir à parler de manière plus naturelle et ainsi de faire en sorte que la mascarade fonctionne. Mais comment les déportés peuvent-ils encore croire aux mots, alors que dans les camps le « chemin du ciel » désigne le chemin qui mène aux chambres à gaz, et l'« infirmerie » fait allusion à la chambre à gaz ?

En outre, se pose le problème de la banalisation langagière des horreurs vécues à Auschwitz : « On [...] prenait [le suicide] presque pour acquis : - N'as-tu pas vu XY ? – Mais elle est allée hier aux barbelés ! fut la réponse. “Aller aux barbelés” est devenu une formule courante, que l'on accepta sans commentaire¹²⁹ ». Dans le film *Shoah*, Claude Lanzmann donne la parole à des survivants de la communauté juive de Vilna, qui racontent que les détenus qui étaient chargés de faire fonctionner les installations de gazage avaient été forcés en 1944 d'exhumer et brûler les corps des Juifs de Vilna,

¹²⁶ LEVI, Primo, *Si c'est un homme*, Paris, Pocket, 1995, p. 26.

¹²⁷ RYKNER, Arnaud, *Paroles perdues*, op.cit., p. 278.

¹²⁸ C'est nous qui soulignons.

¹²⁹ ELIAS, Ruth, *Die Hoffnung erhielt mich am Leben*, cit. in MATHET, Marie Thérèse (dir), *L'incompréhensible : littérature, réel, visuel*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 342.

[I]es Allemands avaient même ajouté qu'il était interdit d'employer le mot « mort » ou le mot « victime » [...] Celui qui disait le mot « mort » ou « victime » recevait des coups. Les Allemands nous imposaient de dire, concernant les corps, qu'il s'agissait de *Figuren*, c'est-à-dire de... marionnettes, de poupées, ou de Schmattes, c'est-à-dire de chiffons¹³⁰.

La mécanisation de l'être humain dans les camps contamine aussi le langage : dans le camp, les Juifs sont dépossédés de leur langue, de leur propre rapport *aux* mots. « En enfer il n'y a aucune langue qui saurait exprimer ce que je vois, entends, sens ou goûte¹³¹ ». Si dans le présent des expériences concentrationnaires, la réalité écrase les mots, dans quelle mesure la « littérature des camps » peut-elle dire les camps ?

Pour Georg Steiner, le monde d'Auschwitz est en dehors de la parole comme il est en dehors de la raison. Il en proclame même la « mort » de la langue allemande après la guerre :

Ce qui est mort, c'est la langue allemande. [...] Quelque chose d'immensément destructeur lui est arrivé. Cela fait du bruit. Cela peut même communiquer, mais non créer un sentiment de communion. Les langages sont des organismes vivants. [...] Ils ont en eux une certaine force de vie, et certains pouvoirs d'absorption et de croissance. Mais ils peuvent s'altérer et ils peuvent mourir. [...] Pour tout dire, le langage n'est plus vécu : il est simplement parlé¹³².

Il dénonce la « responsabilité » de la langue allemande envers les « horreurs du nazisme » :

La langue allemande ne fut pas innocente des horreurs du nazisme [...] Le nazisme puisa dans le langage précisément ce dont il avait besoin pour donner une voix à sa sauvagerie. Hitler entendit à l'intérieur de sa langue natale l'hystérie latente, la confusion, la qualité de la transe hypnotique. [...] Il pressentit dans l'allemand une autre musique que celle de Goethe, Heine et Mann¹³³.

Après s'être livré à ce tendancieux discours sur le « mal » dans la langue allemande (dont il s'est dédit par la suite), Steiner essaie, dans un autre essai, de se justifier en s'appuyant sur les théories de Wittgenstein :

Wittgenstein nous oblige à nous demander si on peut parler de la réalité quand la parole n'est qu'une sorte de régression infinie, les mots ne parlant jamais que d'autres mots. [...] Le langage ne peut jouer pleinement que dans un domaine spécial et restreint de la réalité. Le reste, et sans doute la plus grande part, est silence.¹³⁴

Une nouvelle fois, le langage n'est pas conçu comme représentation pleine de la réalité : ce qu'il en dit est aussi important que ce qu'il tait. Naomi Diamant pour sa part inscrit la problématique de l'écriture de l'Holocauste dans ce qu'elle appelle la « dialectique de la parole et du silence¹³⁵ ».

¹³⁰ LANZMANN, Claude, *Shoah*, Paris, Fayard, 1985, p. 24-25.

¹³¹ DURLACHER, Gerhard, *Setreifen am Himmel*, cit. in MATHET, Marie-Thérèse (dir.), *L'incompréhensible. Littérature, réel, visuel, op.cit.*, p. 340.

¹³² STEINER, George, « Le miracle creux », in *Langage et silence*, Paris, Seuil, 1969, p. 108-109.

¹³³ *Ibid.*, p. 113.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 43-44.

¹³⁵ DIAMANT, Naomi, *The Boundaries of Holocaust Literature*, cit. in MATHET, Marie-Thérèse, *L'incompréhensible: littérature, réel, visuel, op.cit.*, p. 324.

Ceci n'empêche pas qu'il se manifeste chez les auteurs de récits de déportation tels que Primo Levi, Robert Antelme, David Rousset ou Tadeuz Borowski, une volonté de *dire* le vrai. Celle-ci exclut bien évidemment une quelconque exigence littéraire, « esthétique » : « la réalité d'Auschwitz transcende en violence tout ce que nous pourrions nous inventer sur le sujet de la mort¹³⁶ ». Comme le fait remarquer Primo Levi dans la préface de son récit *Si c'est un homme* : « [i]l me semble inutile d'ajouter qu'aucun des faits n'y est inventé¹³⁷ ». Il s'agit selon Levi d'évacuer tout artifice littéraire : toute image étrangère à celle du camp doit être exclue, comme elle l'est du camp lui-même.

Mais alors, comment représenter les camps, comment montrer l'inimaginable ? L'objectif du Commandant dans *Himmelweg* est précisément de « démontrer que tout est possible », « tout ce que l'on peut rêver », mais surtout ce qu'on « ne peut pas imaginer ».

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. Todo es posible. Todo lo que podamos soñar, va a suceder. Aquí, en este mundo. Incluso lo que nunca nos hemos atrevido a imaginar. Eso es, señoras y señores, lo que les aguarda en el bosque: aquello que se puede ver, pero que no se puede imaginar. (p. 21)

Faisant écho à la célèbre formule de Goya, «el sueño de la razón produce monstruos», le rêve du Commandant est de montrer ce que l'on n'ose pas imaginer, mais que l'on peut cependant voir. En effet l'histoire du XX^{ème} siècle a mis en scène ces « monstres de la raison ». L'Holocauste défie l'imaginaire et remet en question les mécanismes de la représentation.

L'étymologie du terme « monstre » provient du latin *monstrum*, lui-même dérivé de *monstro*, « montrer ». Le monstre est ce qui s'exhibe, ce qui est montré dans les foires afin de pointer du doigt l'a-normalité. D'ailleurs selon Georges Canguilhem, « [l]a monstruosité c'est la menace accidentelle et conditionnelle d'inachèvement ou de distorsion dans la présentation de la forme, c'est la limitation par l'intérieur, la négation du vivant par le non-viable¹³⁸ ». Cette négation est précisément la logique qui régit le rêve monstrueux de la raison qui est à l'œuvre dans la mise en œuvre du génocide juif.

C'est pourquoi, selon Peter Weiss, « représenter sur scène le camp d'Auschwitz ou quelque autre camp que ce soit est une impossibilité¹³⁹ ». En effet, lorsqu'il s'agit des camps, l'objet de la représentation (« la négation du vivant ») n'en est pas un : l'Holocauste, « hypostase parfaite de l'abject », comme l'écrit Julia Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur*, renvoie à une réalité nécessairement rejetée dans le lointain, inatteignable et inassimilable.

¹³⁶ MATHET, Marie-Thérèse (éd.), *op.cit.* p. 317.

¹³⁷ LEVI, Primo, *Si c'est un homme*, *op.cit.*, p. 7.

¹³⁸ CANGUILHEM, Georges, *La connaissance de la vie*, Paris, Vrin, 2003, p. 221.

¹³⁹ WEISS, Peter, cité par RYKNER, Arnaud, *Paroles perdues, Faillite du langage et représentation*, p. 275.

En ce qui concerne plus spécifiquement le domaine du théâtre, la volonté de donner à voir cet « objet » concrètement et sans médiation n'aboutirait selon Arnaud Rykner « qu'à un simulacre à peine supportable parce qu'il prend clairement la place de ce qu'il ne parvient pas à désigner¹⁴⁰ ». Comment concevoir que des comédiens bien portants incarnent les déportés ? Leur corps substituerait alors un objet « à l'objet inutilement visé par la pièce¹⁴¹ ». Quel objet pourrait prétendre « traduire » les descriptions poignantes de simplicité, de force et de vérité crue de Robert Antelme sur les camps de concentration : « Une peau gris noir collée sur les os : la figure. Deux bâtons violets dépassaient de la chemise : les jambes¹⁴² » ? En un sens, conclut Arnaud Rykner, « l'extermination systématique et industrielle de millions d'individus nie le « comme si » du théâtre » ; elle nie la représentation en même temps qu'elle la défie.

Mais outre ces problématiques concernant la mise en scène des camps au théâtre, la problématique de la « dicibilité » des camps est étroitement liée à celle de leur réception et de l'interprétation des textes¹⁴³. En effet ce qui fait scandale, « c'est la jouissance contenue jusque dans l'œuvre la plus aride et qui trouve sa source dans la transformation en imaginaire, celle qui autorise la distance, la froideur de la contemplation¹⁴⁴ », écrit Gretrud Koch. Et elle ajoute :

En d'autres termes, les rapports particuliers entretenus entre l'événement extrême et la représentation tournent non pas autour d'un problème de diction [...], mais autour d'un problème de réception, où le lecteur reçoit des discours sans en reconnaître le contenu, et donc sans le comprendre¹⁴⁵.

Ainsi le mythe de l'« indicible » renvoie à l'état de déconstruction culturelle que Lyotard appela la « condition postmoderne », d'où découle une méfiance, dans les dernières décennies, envers le renouvellement des possibilités de la représentation. Mais en réalité, comme l'exprime Marie-Thérèse Mathet :

Parler du devoir de « silence » des représentations de la déportation et du génocide c'est trouver un prétexte qui permet de ne pas parler de ce qui nous inquiète beaucoup plus, à savoir le « silence » que représente notre propre « participation » symbolique aux événements par la complicité de la lecture ou du regard¹⁴⁶.

¹⁴⁰ RYKNER, Arnaud, *Ibid.*, p. 282.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² ANTELME, Robert, *L'espèce humaine*, Gallimard, TEL, 1996, p. 34.

¹⁴³ Comme le montre Karla GIRERSON dans ses recherches sur « Indicible et incompréhensible dans le récit de déportation », in DOBBELS, Daniel, et MONCOND'HUY, Dominique (éd.), *Les camps et la littérature – Une littérature du XX^e siècle*, Poitiers, La Licorne, 1999, n°51, p. 97-130.

¹⁴⁴ KOCH, Gretrud, « Transformations esthétiques dans la représentation de l'imaginable », in *Au sujet de Shoah*, Paris, Belin, 1990, p. 162.

¹⁴⁵ MATHET, Marie-Thérèse (éd.), *L'incompréhensible : littérature, réel, visuel, op.cit.*, p. 317-318.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 332.

Ainsi, justement parce que c'est indicible, ne faut-il pas redoubler d'efforts pour le représenter ? Selon Daniel Bounoux dans *La Communication par la bande*, « ce dont on ne peut parler, il reste à le montrer¹⁴⁷ ». Mais montrer l'indicible, n'est-ce pas déjà d'une certaine manière le dire ?

En tout cas, comme l'affirme Philippe Mesnard, « [il] s'agit donc bien de penser en termes de possible et de dicible ce qui souvent est renvoyé à l'exception, à l'impossible, à l'indicible¹⁴⁸ ».

2.3.4. Montrer sans sursignifier, représenter en ménageant l'absence et le vide

Dans *Au fond des images*, Jean-Luc Nancy souligne la contradiction qui « interdit » la représentation d'Auschwitz : si la réalité des camps est impossible à mettre en image, c'est qu'ils ont eux-mêmes mis en scène « l'exécution sans reste de la représentation¹⁴⁹ ». Dans les camps, ces machines à représentation, le nazi donne le spectacle de sa toute-puissance. C'est une « surreprésentation », dont on ne peut tenter la représentation sans risquer ou bien d'en épouser le mouvement de jouissance, ou bien d'en perdre l'objet même. Selon Nancy :

La « surreprésentation » du camp (dont la rampe d'arrivée ou la place d'appel au matin sont les scènes symptomales) est une représentation pleine, saturée : tout y est dit, tout y est présent, aucune ligne de fuite ne s'échappe vers une absence plus importante que la présence. C'est exactement ce que notre pensée gréco-monothéiste désigne comme « idolâtrie ». Le nazisme est l'auto-idolâtrie absolue¹⁵⁰.

Mais alors, comment montrer les monstres de l'histoire et de l'humanité ? « Si la monstration est trop réussie », constate Rykner, « la représentation s'écroule et tétanise le regard du spectateur, englué dans un présent dont il ne peut se déprendre¹⁵¹ ». Ainsi, « que peut-on montrer de la solution finale ? Des trains qui partent avec leur bétail humain ? Des cheminées qui fument ? Des squelettes qui marchent¹⁵² ? ». De même, les photographies des camps, pour indicelles qu'elles soient¹⁵³, ne « peuvent que nous dire – mais c'est déjà beaucoup contre les négationnistes – : ça a été », ajoute Rykner.

¹⁴⁷ BOUGNOUX, Daniel, *La Communication par la bande*, Paris, La découverte, 1992, p. 60.

¹⁴⁸ MESNARD, Philippe, *Témoignage en résistance*, op.cit., p. 9.

¹⁴⁹ NANCY, Jean-Luc, *Le destin des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 94.

¹⁵⁰ NANCY, Jean-Luc, « La représentation de la Shoah à travers les images », *Le Monde*, 30/03/2011, in http://ehitqueetpolitique.blogspot.fr/2011/03/jean-luc-nancy-philosophe-sur-la-shoah_30.html, site consulté le 16/03/2013.

¹⁵¹ RYKNER, Arnaud, *Paroles perdues*, op.cit., p. 276.

¹⁵² *Ibid.*, p. 279.

¹⁵³ « L'empreinte physique dont résultent ces photographies leur procure une force indicelle au sens où, selon Pierce, un signe indicel est lié à son objet par un rapport de causalité. C'est-à-dire que ce que je vois a été là, face à l'objectif de mon appareil [...] au moment même où je prends la photo », MESNARD, Philippe, *Témoignage en résistance*, op.cit., p. 78.

« Montrer les images les plus terribles est toujours possible, mais montrer ce qui tue toute possibilité d'image est impossible, sauf à refaire le geste du meurtrier », ajoute Nancy. Il ne s'agit pas d'être iconoclaste, mais d'interroger chaque fois, la nature de l'image : est-ce qu'elle « sature » ? Est-ce qu'elle épuise un sens, ou non ? Un film comme *La Liste de Schindler* épuise son sens, le *Shoah* de Lanzmann ne l'épuise pas. Ce dernier est critique d'une représentation qui amène une présence pleine, ou même carrément non représentationnel, puisqu'il n'y a pas d'images de l'extermination elle-même. Le blanc discursif et imagier qui émerge du parti pris minimaliste de Lanzmann reconnaît « l'avantage communicationnel que donne la représentation symbolique (par opposition à la représentation littérale ou quasi littérale) lorsqu'il s'agit d'évoquer des événements et des expériences extrêmes¹⁵⁴ », comme écrit Marie-Thérèse Mathet. En effet le sujet échappant à toute logique, à toute raison, « le récit qui en sera le plus « crédible », c'est-à-dire qui *paraîtra* le plus logique », c'est celui qui sera non pas « le plus proche de la figuration littérale des événements », mais celui qui « prendra le plus de distance possible par rapport à ceux-ci, non en ce qui concerne leur essence ou leur importance, mais en ce qui concerne la forme représentationnelle qui leur est accordée¹⁵⁵ ».

Selon Jean-Luc Nancy, « [l]a mémoire est à traiter comme l'image : ou bien elle fige et sature un passé dans un « présent » intemporel, et c'est tantôt une mélancolie sans appel (pour celui qui se souvient), tantôt une abstraction pure (pour le plus jeune dont ce n'est pas la mémoire) ; ou bien elle est un acte, une mobilisation du présent vivant, et c'est autre chose »¹⁵⁶. Or, l'ensemble des récits de déportation s'inscrit cette mobilisation présente, dans la lutte contre l'« indicibilité » et l'« invisibilité » langagière, comme le démontre Philippe Mesnard à partir de l'étude déjà citée, *Témoignage en résistance*. Il y trace les contours des différentes formes d'expression mobilisées par témoins, écrivains et artistes, parmi lesquelles il dégage quatre configurations testimoniales, résistances polyphoniques à la destruction de l'homme.

« Les deux premières ont pour point commun de reconstituer une vision cohérente de la réalité concentrationnaire ou génocidaire sur le mode de la ressemblance¹⁵⁷ » : l'écriture réaliste supposée transparente (s'inscrivant dans la tradition réaliste du XIX^{ème} siècle), et l'écriture « transcendante », qui transpose la réalité sur une scène symbolique, réorganisent la réalité à partir de symboles (comme dans *Le Dernier des Justes* d'André Schartz-Bart ou *La*

¹⁵⁴ MATHET, Marie-Thérèse (éd.), *L'incompréhensible : littérature, réel, visuel, op.cit.*, p. 346.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 347-348.

¹⁵⁶ NANCY, Jean-Luc, « La représentation de la Shoah à travers les images », *art.cit.*

¹⁵⁷ MESNARD, Philippe, *Témoignage en résistance, op.cit.*, p. 9.

Vie est belle de Roberto Benigni). La troisième, c'est la « configuration critique », qui ménage la place du vide et de la perte (par exemple chez Robert Antelme ou Claude Lanzmann). « Pour celle-ci, représenter fidèlement la réalité n'est ni nécessaire ni suffisant¹⁵⁸ ». Finalement, l'écriture « pathétique », émotionnelle, bouscule le récit pour en faire surgir la violence extrême.

Nous allons nous pencher plus précisément sur la troisième des configurations proposées par Philippe Mesnard, car c'est sans aucun doute celle qui se rapproche le plus de la philosophie de Wittgenstein, et des choix dramaturgiques de Juan Mayorga. Pour mettre en scène les camps, malgré tout, pour représenter l'inimaginable, il faut accepter la présence du vide, de l'absence, du manque : le silence comme signifiant.

Puisque toute positivité doit se poser dans la représentation, il n'y a que l'anéantissement pur et simple de la position d'existence qui puisse nous évoquer l'irreprésentable. C'est là la figure du mal absolu. Que peut-on dire de lui ? Adorno se pose cette question dans la *Dialectique de la raison* : « peut-on encore parler après Auschwitz ? ». Oui, répond-il, à condition de ne pas voir ce qui est irreprésentable : la présence en l'homme d'un instinct de néant, lorsque son action est régie par un principe de destruction universelle de l'humanité en l'homme.

Auschwitz ne nous apprend rien, ajoute-t-il, vouloir y trouver une leçon, c'est le rendre représentable, soumis au principe de raison et ne pas aller jusqu'au bout de ce que l'Holocauste est en soi : la néantisation de l'homme et avec elle, l'impossibilité d'en rien dire. L'essence même du totalitarisme c'est justement d'avoir tenté l'expérience de la destruction de la subjectivité. Pour Adorno, comme pour Mesnard, il ne s'agit pas de chercher à représenter l'irreprésentable, mais à y inclure le vide, le manque.

C'est dans cette logique de représentation que s'inscrit *Holocauste* de Claude Régy : le metteur en scène prend le parti de ne rien montrer effectivement : c'est un corps, pas un comédien, qui passe sur scène ; sa trajectoire est rectiligne, presque invisible, on ne voit pas ses traits, car la lumière « délibérément, semble refuser d'éclairer ça qu'il nous faudra pourtant affronter. Rien donc n'est mis *en ni sur scène*¹⁵⁹ ». Il n'y a sur scène aucune image qui viendrait parasiter la parole, et en même temps, cela reste du théâtre, car les paroles des survivants sont prononcées « par des muscles et une chair, par une « âme » (un souffle

¹⁵⁸ *Ibidem.*

¹⁵⁹ RYKNER, Arnaud, *Paroles perdues, op.cit.*, p. 284.

vivant), non par une machine¹⁶⁰ ». La représentation est trouée et habitée par l'absence et le silence.

Il en va de même dans *Himmelweg*, où Juan Mayorga met en scène la fragilité et la maladresse des corps et du langage des déportés, dont le regard laisse transparaître l'horreur des camps.

La orquesta, los columpios, *todo me parece, de pronto, igual de extraño que la voz del alcalde. ¿Cómo era ese 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 de fotografías y un informe contando lo que he visto.*

No me malentiendan: yo no dudo que sean judíos. Son judíos, pero por alguna razón se comportan así. *Pero lo hacen mal. Se mueven con torpeza, con inseguridad. [...] todos me dirigen una extraña mirada.*¹⁶¹ (p. 7)

Dans ce passage, le Délégué met en avant de manière assez explicite les « failles » de la représentation qui tente de nier le « ça est » des camps. Dans les brèches de la représentation (dans laquelle le vide et le silence viennent alors prendre part) se dessine, « en creux », la « scène » qui révèle ce que le Commandant s'empresse cacher. Rien n'est montré ni dit sur la vérité des camps, puisque toute la pièce est une imposture, mais le regard des Juifs (« todos me dirigen una extraña mirada ») fait surgir la « scène » de l'abject et l'horreur des camps. Nous l'avons longuement démontré plus haut, dans cette pièce le spectateur est rendu complice de la supercherie (puisqu'il assiste à sa préparation), tandis que la représentation du mensonge n'est jamais montrée, elle constitue le « blanc », le non-dit par excellence du texte (elle a lieu entre la scène 10 et la 11).

Ainsi, l'« abject de la représentation » (Julia Kristeva) est perceptible dans les « failles » de la représentation de même que l'« abject de la raison » ne peut être dit que dans les « failles » du langage. L'expérience concentrationnaire détruit les identités, les êtres, la raison et le langage : les camps sont un espace hors du langage, hors de la raison. Selon Arnaud Rykner le théâtre est un domaine propice à la monstration du Réel, de ce qui échappe au domaine du symbolique: « Le réel produit par les mots est hors des mots. *Le théâtre est là où le langage n'est plus ou pas encore*¹⁶² ». Il s'agit du Réel dans son acception lacanienne, qui perce l'écran de la représentation (l'image, la page de témoignage, le récit d'expérience des camps ou autre) et fait irruption « entre » les mots. Au théâtre, le langage scénique donne à voir et à entendre « hors des mots » (Rykner), réactivant constamment la dialectique langage/silence.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ C'est nous qui soulignons.

¹⁶² RYKNER, Arnaud, *Paroles perdues, op.cit.*, p. 35. Italiques dans le texte de l'auteur.

CHAPITRE 3. Un langage « hors des mots » : rythmes et tropismes du théâtre mayorguien

Emporter lentement, progressivement, la langue dans le désert. Se servir de la syntaxe pour crier, donner au cri une syntaxe¹.

Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI

1. Le tropisme ou comment faire crier les mots

1.1. Le théâtre, une « syntaxe du cri » (G.Deleuze et F.Guattari)

Selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, de l'usage *intensif* d'une langue majeure peut naître une langue mineure, qui donne lieu à la littérature populaire ou marginale. Juan Mayorga y fait écho dans sa « théâtralité mineure² » qui, mettant en scène les « usages mineurs » d'une langue majeure, crée la possibilité de signifier « autrement ».

L'exercice mineur d'une langue majeure est diamétralement opposé à l'attitude qui consisterait à vouloir l'enrichir, la gonfler de symbolisme, d'onirisme, la truffer de signifiants cachés (pensons au jargon médical de Raquel dans *Hamelin*, ou aux tirades mystiques du Commandant dans *Himmelweg*). Cette tentative d'enrichir artificiellement la langue est un effort désespéré de *reterritorialisation* symbolique, à base d'archétypes, qui en réalité, accentue la coupure avec le peuple. En témoigne l'incompréhension de la famille de Josemari dans *Hamelin*, lorsqu'ils sont confrontés au discours du Juge ou de Raquel, ainsi que la perplexité du Délégué de la Croix Rouge, aveuglé par les références littéraires dans le discours métaphorique du Commandant, qui l'empêche de voir la réalité du camp. À titre d'exemple, Deleuze et Guattari proposent pour leur part l'exubérance et la surdétermination de la langue anglaise chez Joyce.

En revanche, ajoutent-ils, pour Franz Kafka, l'objectif est d'aller, dans la langue allemande de Prague, « toujours plus loin dans la déterritorialisation... à force de sobriété. Puisque le vocabulaire est desséché, le faire vibrer en intensité³ ». De même Beckett, chez qui l'usage de l'anglais et du français tourne le dos à tout usage symbolique (ou même

¹ DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *KAFKA. Pour une littérature mineure*, op.cit., p. 48.

² Cf. *Premier acte*, chapitre 1 : 2.2.2. *Teatro para minutos* : tension et « déterritorialisation » de la langue.

³ DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op.cit., p. 35.

significatif), « procède à force de sècheresse et de sobriété, de pauvreté voulue, poussant la déterritorialisation jusqu'à ce que ne subsistent plus que des intensités⁴ ». La langue devient autre, car elle est faite d'intensités, de « sons déterritorialisés » : c'est un « langage qui file la tête la première en basculant⁵ ».

D'ailleurs, selon Bernard-Marie Koltès, écrire, c'est mettre en scène l'étrangéité de la langue ; quitter le territoire de sa langue, le fuir ou le faire fuir, pour y voyager différemment. « Le rapport que peut avoir un homme avec une langue étrangère [...] est un des plus beaux rapports qu'on puisse établir avec le langage ; et c'est peut-être aussi celui qui ressemble le plus au rapport de l'écrivain avec les mots⁶ », affirme-t-il. Juan Mayorga l'illustre dans *Cartas de amor a Stalin*, où Boulgakov expérimente une quête incessante et vitale des mots « justes ». Cette recherche langagière n'est pas exclusive de l'écrivain, elle est aussi l'apanage du Juge dans *Hamelin*, ou de Calderón, le traducteur de Blumemberg dans *El traductor de Blumemberg*.

Qu'en est-il du rapport au langage du spectateur ? Dans *El traductor de Blumemberg*, ce dernier devient effectivement « nomade et immigré et tzigane » de sa propre langue, pour reprendre l'expression de Deleuze et Guattari⁷. En effet l'échange entre Blumemberg et son traducteur Calderón a lieu en plusieurs langues : espagnol, français, et allemand, sans traduction. Le contenu d'une partie du texte est donc destiné à rester inintelligible pour la plupart des locuteurs hispanophones : les sonorités, le rythme, les intensités des voix et de la langue n'en sont que plus visibles. Ils se manifestent dans toute leur matérialité (les signes ne sont plus signes *de* quelque chose, ils sont « en soi »), leur opacité, leur étrangéité.

Citons à titre d'exemple la scène de lecture simultanée de Boulgakova et de son époux, au début du cinquième tableau de *Cartas de amor a Stalin* : la première lit à haute voix la lettre de leur ami Zamiatin (qui lui a valu l'autorisation de quitter le pays), mais elle est maintes fois interrompue par le texte didascalique et les interventions de Boulgakov, qui tente de couvrir la voix de sa femme et de capter l'attention de Staline : «Viendo el interés de Stalin por la carta de Zamiatin, Bulgákov empieza a leerle la que él estaba escribiendo: "Muy estimado Iosif Visarionovich"» (p. 1). La scène est placée sous le signe de la polyphonie et de la confusion des voix, qui laissent entendre seulement des fragments de chaque lettre :

⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁵ DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op.cit., p. 49.

⁶ KOLTÈS, Bernard-Marie, *Une Part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*, op.cit., p. 44.

⁷ « Comment devenir le nomade et l'immigré et le tzigane de sa propre langue ? », in DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *KAFKA. Pour une littérature mineure*, op.cit., p. 35.

“Las voces de Bulgákov y de su mujer se confunden, impidiendo entender la totalidad de ambas cartas” (p. 31). Cette lecture à trois voix (Boulgakov, Boulgakova et le texte didascalique) fait écho à l’écriture à quatre mains de la lettre à laquelle nous avons déjà fait référence, lorsque Staline « aide » Boulgakov à choisir les mots « justes » pour écrire sa lettre. Ainsi, dans *Cartas de amor a Stalin*, les sons et les sens se juxtaposent, les personnages réels et fictifs se côtoient, dans un brouillage linguistique et identitaire qui explore et creuse les « lignes de fuite » du langage, par lesquelles celui-ci devient « autre ».

Selon Deleuze et Guattari, il s’agit en effet de pousser la langue à l’extrême, de l’étirer dans tous les sens jusqu’à ce qu’elle atteigne ses limites. Le linguiste Vidal Sephinha nomme intensif « tout outil linguistique qui permet de tendre vers la limite d’une notion ou de la dépasser [...], marquant un mouvement de la langue vers ses extrêmes, vers un au-delà ou un en deçà réversibles⁸ ». Or selon Deleuze et Guattari, la limite absolue du langage se trouve dans le cri :

Puisque l’allemand de Prague est déterritorialisé à plusieurs titres, on ira toujours plus loin, en intensité, mais dans le sens d’une nouvelle sobriété, d’une nouvelle correction inouïe, d’une rectification impitoyable. [...] On fera une *syntaxe du cri*, qui épousera la syntaxe rigide de cet allemand desséché. On le poussera jusqu’à une déterritorialisation qui ne sera plus compensée par la culture ou par le mythe, qui sera une déterritorialisation absolue, même si elle est lente, collante, coagulée. Emporter lentement, progressivement, la langue dans le désert. *Se servir de la syntaxe pour crier, donner au cri une syntaxe*. Il n’y a de grand, et de révolutionnaire, que le mineur. Haïr toute littérature de maîtres. Fascination chez Kafka pour les serveurs et les employés.⁹

L’usage « intensif » de la langue la fait crier, isole des mots, des souffles, tendant ainsi vers la « syntaxe du cri » propre au langage « hors des mots » caractéristique du théâtre, selon Arnaud Rykner. Il s’agit maintenant de cerner la nature de ce langage dramatique qui met le corps en jeu, convoquant ainsi une syntaxe particulière dans laquelle des sens considérés comme « mineurs » par rapport à celui de la vue (notamment le toucher ou l’ouïe) sont revalorisés.

Comme Louis Ferdinand Céline, Kafka parlait de la « petite musique », c’est-à-dire des rythmes et des sonorités. Ainsi les « sons déconnectés », cris ou souffles, constituent la « syntaxe du cri » deleuzo-guattarienne au sein de laquelle on trouve « cris-souffles¹⁰ » d’Antonin Artaud.

1.2. Les « cris-souffles » ou la linguistique corporelle d’Artaud

⁸ SEPHIHA, Vidal, « Introduction à l’étude de l’intensif », in *Langages*, cit. in DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure, op.cit.*, p. 41.

⁹ DELEUZE, Gilles, *KAFKA. Pour une littérature mineure, op.cit.*, p. 47-48. Nous soulignons.

¹⁰ *Ibidem*.

Pour Artaud, le langage théâtral ne se réduit pas au langage de la scène : « seule une écriture retrouvant cette tension primordiale entre force vitale et vie arrêtée, cri et silence, mobilité et immobilité, pourra se faire théâtre¹¹ ». Autrement dit, la dimension physique et vitale du langage théâtral est déjà présente dans l'écriture.

Selon la critique littéraire Evelyne Grossman, il y a indéniablement une « linguistique » d'Artaud. En effet, ce dernier cherche à écrire directement sur la scène du théâtre le langage du corps qui s'y déploie, en accord avec son idée de « spectacle total » selon laquelle « on ne sépare pas le corps de l'esprit¹² ». Les éléments du système linguistique d'Artaud sont la masse, le signe, et leur articulation paradoxale. La « masse » est indistincte et amorphe, il s'agit de cet « entrelacs fibreux » du corps sémiotique et pré-individuel qu'Artaud appelle la « chair » : ce pré-corps (le-mien-pas-le-mien) constitue la « base organique » du théâtre.

Nous ne pouvons manquer d'évoquer ici la phénoménologie de Merleau-Ponty, qui fait clairement écho aux écrits d'Artaud dans les notions évoquées telles que la chair, l'« entrelacs » de corps, l'indissociabilité du corps et de l'esprit, etc. Quant aux « signes », ce sont tous les éléments qui entrent à titre d'unités signifiantes dans le système du « langage physique » du théâtre, c'est-à-dire les gestes, bruits, couleurs, objets (y compris cet objet-signifié qu'est le corps-hiéroglyphe de l'acteur), mots (la force de projection de la parole articulée). Finalement :

Le « langage dans l'espace » implique l'existence d'une force qui articule masse et signe : c'est on l'a vu, le rôle de la cruauté d'être ce lien paradoxal qui articule et désarticule en même temps [...] Au niveau phrastique ou discursif, c'est une syntaxe fondée sur la dissonance de l'écart. [...] Ces moyens qui consistent en des intensités de couleurs, de lumières ou de sons, qui utilisent la vibration, la trépidation, la répétition, soit d'un rythme musical, soit d'une phrase parlée, qui font intervenir la tonalité ou l'enveloppement communicatif d'un éclairage, ne peuvent obtenir leur plein effet que par l'utilisation de *dissonances*.¹³

Les « dissonances » mentionnées par Evelyne Grossman à propos du langage d'Artaud font écho à l'usage « intensif » de la langue prôné par Deleuze et Guattari, caractérisé par des tensions. D'ailleurs selon le peintre Kandinsky, « ce ne sont pas les formes extérieures qui définissent le contenu d'une œuvre picturale, mais les fortes tensions qui vivent dans ces formes¹⁴ » ; et il ajoute :

Point-Calmé. Ligne — Tension intérieurement active, née du mouvement. Les deux éléments – croisement combinaison – créent leur propre « langage » inaccessible aux mots. L'exclusion des « fioritures » qui pourraient

¹¹ GROSSMAN, Evelyne, *Artaud/Joyce. Le corps et le texte, op.cit.*, p. 40.

¹² ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes, op.cit.*, t.IV, p. 84, cit. in GROSSMAN, Evelyne, *Ibid.*, p. 51.

¹³ GROSSMAN, Evelyne, *Artaud/Joyce. Le corps et le texte, op.cit.*, p. 54.

¹⁴ KANDINSKY, Vassily, *Point-Ligne-Plan*, Paris, Denoël-Gonthier, 1970, p. 41.

obscurcir et étouffer la sonorité intérieure de ce langage, prête à l'expression picturale la plus grande concision et la plus haute précision.¹⁵

Souvenons-nous que la sobriété syntaxique (« l'exclusion des "fioritures" ») est l'une des conditions de l'usage « intensif » de la langue et caractérise l'œuvre de Mayorga qui travaille sur la sobriété syntaxique et lexicale, sur les répétitions¹⁶, les jeux d'échos et de « dissonances » entre les mots, les scènes, les sons. Artaud, quant à lui, s'inspire des acteurs balinais, dont le corps est désaccordé, et s'inscrit dans une série de « jeux de dissonance et de résonance : corps-musique, corps-rythme, corps impersonnel et qui parle, en deçà de la langue articulée, une autre langue » ; il s'agit de « rendre à la langue sa force de désarticulation et aux syllabes *proférées* par l'intonation, leur pouvoir de déchirer¹⁷ ». Ainsi, la langue d'Artaud lie le concret des corps et l'abstrait des signes : « cet espace d'air intellectuel, ce jeu psychique, ce silence pétri de pensées qui existe entre les membres d'une phrase écrite, ici, est tracé dans l'air scénique », écrit le dramaturge et théoricien du théâtre, pour qui les signes forment sur scène un « jeu perpétuel de miroir qui va d'une couleur à un geste et d'un cri à un mouvement¹⁸ ».

Ce détour par le « cri-souffle », la force de désarticulation constitutive du système linguistique et scénique d'Artaud, nous permet sans doute à présent de mieux comprendre les propos de Deleuze et Guattari, lorsqu'ils analysent la manière dont le langage est étiré et poussé vers ses propres limites, sur lesquelles se fonde ce qu'ils appellent une « littérature mineure » : « ce langage arraché au sens, conquis sur le sens, opérant une neutralisation active du sens, ne trouve plus sa direction que dans un accent de mot, une inflexion¹⁹ ». Le metteur en scène Claude Régy travaille sur la primauté de l'« inflexion » des mots sur leur sens.

Cette mise à distance des sons par rapport aux sens est inscrite dans le texte même de certaines œuvres de notre dramaturge, comme par exemple *Hamelin*. En effet, lorsque le narrateur épique décrit la scène, les mouvements des comédiens peuvent très bien ne pas correspondre à ceux que l'on voit sur scène. Ce décalage correspond à ce que Régy appelle les « sons déconnectés » :

Quelquefois, je fais travailler les acteurs sur ce que j'appelle des sons déconnectés, c'est-à-dire ne pas suivre du tout l'émotion que peut contenir l'histoire, mais, tout d'un coup, puisque souvent on a à rendre compte d'une douleur ou d'un désespoir général, trouver le cri qui exprime cette douleur ou ce désespoir.²⁰

¹⁵ *Ibid.*, p. 126.

¹⁶ Voir plus haut, dans le chapitre 2 : 2.2. Entre les répétitions, des diffère/ances : les « failles ».

¹⁷ GROSSMAN, Evelyne, *Artaud/Joyce. Le corps et le texte, op.cit.*, p. 60.

¹⁸ ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes, op.cit.*, t.IV, p. 60, cit. in GROSSMAN, Evelyne, *Ibid.*, p. 60.

¹⁹ DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *Kafka. Une littérature mineure, op.cit.*, p. 38.

²⁰ RÉGY, Claude, « Le champ de la voix », in *Penser la voix*, La Licorne, Poitiers, 1997, p. 51.

Comment exprimer des émotions telles que la douleur ou le désespoir, comment « trouver le cri » ? D'ailleurs, le cri n'est-il pas le son le plus proche du silence ? Nous allons dans la partie suivante nous interroger sur le cri et le silence comme manifestations d'un « tropisme », c'est-à-dire d'un état précédant le discours signifiant.

1.3. Cri e(s)t silence : des manifestations du tropisme

1.3.1. Le cri comme « langage non-langage du commencement »

Dans les pièces dont le sujet est l'archétype de la douleur (par exemple celles qui mettent en scène l'expérience concentrationnaire ou la guerre), on ne peut qu'exprimer « entre », « en creux » des mots. L'issue choisie par Marguerite Duras dans une pièce sur les camps soviétiques est le cri : « Steiner se lève et pousse un très long cri, après quoi le silence se fait. Ce cri devrait exprimer une horreur absolue²¹ ». Le cri comme moyen d'exprimer l'inexprimable fait bien sûr penser au tableau expressionniste de Munch, mais aussi plus tardivement aux visages muets du peintre et graveur slovène Zoran Music, fortement marqué par son séjour à Dachau. Le cycle de tableaux « Nous ne sommes pas les derniers », dans lequel il s'engage à partir de 1970, associe l'horreur du cri et la douleur du silence.

Mais de manière plus générale, le théâtre est un espace d'expérimentation, de recherche d'un état antérieur au discours c'est-à-dire au langage articulé, qui relève de l'ordre du symbolique. Selon Rykner, à travers le « langage hors des mots » qu'il fait exister sur scène, le théâtre exprime et manifeste un retour à la racine de l'être et des mots, dans un mouvement similaire à celui que Nathalie Sarraute appelle le « tropisme²² ». Pour Arnaud Rykner, le tropisme est « ce qui vient avant le langage », ce qui « est à la racine du verbe et de l'être, c'est-à-dire en *dessous*, caché, enterré²³ ». Aussi, selon lui, le comédien est « un perpétuel créateur de tropismes²⁴ ».

Cet état qui expérimente les limites du langage se manifeste dans les silences, mais aussi dans le cri. En effet, il s'agit d'un retour à la parole primitive, première, irrationnelle, à la non-parole. D'après Michel Poizat, l'extrême de la voix, c'est-à-dire le cri, « est ce qui est

²¹ DURAS, Marguerite, *Un homme est venu me voir*, in *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1968, p. 274.

²² Nathalie Sarraute définit le terme « tropisme » dans la préface de *L'Ère du soupçon*, mais elle l'évoque aussi dans certains passages d'*Enfance* et bien sûr dans *Tropismes*, où elle le décrit comme une « réaction psychologique élémentaire peu explicable » ; c'est un sentiment fugace, bref, intense et inexplicable.

²³ RYKNER, Arnaud, *Paroles perdues*, *op.cit.*, p. 136.

²⁴ *Ibid.*

le plus proche du silence²⁵ » ; il est en dehors des mots, et surgit quand les mots existants ne parviennent plus à exprimer, à dire. Comme le silence, le gémissement, ou le balbutiement, il est refus ou impossibilité du langage. Pierre Van Heuvel écrit dans *Parole. Mot. Silence* que « L'apparition du cri [...] désigne le lieu jusqu'où la parole peut aller, où elle doit abandonner²⁶ ».

Nous l'avons dit plus haut, le metteur en scène Claude Régy dissocie les sons des émotions : ainsi, il distingue le cri de l'émission sonore, et se tourne vers le mutisme précédant le cri. À propos du tableau « Le cri » de Munch, il écrit : « il faut être dans l'origine du cri pour que ce cri privé de son s'entende²⁷ » ; il s'agit de créer un état d'écoute silencieuse propre à faire ressurgir le tropisme, afin que le tableau prenne tout son sens et sa portée. On se rend compte alors que ce n'est pas le personnage qui a la bouche ouverte, mais le tableau tout entier. Au théâtre, ajoute-t-il, « c'est pareil : ce n'est jamais le fait d'un seul acteur en train de jouer quelque chose, c'est toutes les interpénétrations, toutes les vibrations sensibles qui sont dans ce bloc d'espace²⁸ ». La scène est un entrelacs de corps et de voix qui crée, comme la peinture, une tension entre la mutité originelle et le « déchirement sonore²⁹ » qu'elle produit, pour reprendre l'expression d'Antonin Artaud. Le cri, le balbutiement, les gestes vocaux sont à peine un langage, le « langage non-langage du commencement³⁰ », et ne se font entendre que dans le silence que réciproquement ils font crier.

Arnaud Rykner remarque que ce qui dans les romans est du ressort de l'intériorité (les tropismes, ces « états grouillants qui fondent la personne humaine dans ce qu'elle a de plus originel et de moins culturel³¹ ») est projeté, exhibé par la parole sur le plateau dans l'univers de la scène. Ainsi, « le théâtre est dans la logique de l'écriture sarrautienne », à laquelle il consacre un chapitre de l'ouvrage *Paroles perdues* que nous avons maintes fois cité.

Je suis aux antipodes du théâtre de Marguerite Duras, pour laquelle l'innomé est partout, mais n'est jamais montré, tandis que moi j'essaye de le montrer autant qu'il est possible. Mais il reste toujours la part que je ne peux pas saisir et que les acteurs apportent par leur jeu. Le jeu des acteurs, donc, c'est de faire du sous-texte dans du sous-texte.³²

Le sous-texte doit résonner sur scène, afin de mieux écouter et faire entendre le texte, ses sons et ses sens. Or, avant les spectateurs, c'est l'acteur (ce « perpétuel créateur de

²⁵ POIZAT, Michel, « L'appel du Sujet », *La Voix*, colloque d'Ivry, p. 33.

²⁶ VAN DEN HEUVEL, Pierre, *Parole mot silence, Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 59.

²⁷ RÉGY, Claude, « Le champ de la voix », in *Penser la voix, op.cit.*, p. 50.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t.IV, p. 34.

³⁰ DESSONS, Gérard, « La peinture est une poésie silencieuse », in *Penser la voix, op.cit.*, p. 228.

³¹ RYKNER, Arnaud, *Paroles perdues, op.cit.*, p. 144.

³² SARRAUTE, Nathalie, *Combat*, citée par RYKNER Arnaud, in *Paroles perdues, op.cit.*, p. 145.

tropismes³³ ») qui doit passer par le silence afin de se mettre en « état d'écoute et de réceptivité, et aussi en ouverture³⁴ », selon l'expression de Claude Régy. De cette manière, l'acteur peut trouver tout ce qui est dans le texte : son sens, mais aussi la « voix pour le dire, et le geste³⁵ ». En effet, d'après Claude Régy, pour « faire entendre l'écriture », au lieu de rajouter du jeu, du sentiment, de s'agiter (alors l'écriture est ensevelie, enterrée), il faut passer par le silence, par l'immobilité, « dont l'immensité rêvée de la scène vide serait un figuratif³⁶ ».

Le metteur en scène décrit l'entrée sur scène d'un acteur : pendant une dizaine de minutes, le silence, le vide, le noir, l'immobilité – c'est-à-dire les « quatre points cardinaux » de la théâtralité selon Sinisterra, cohabitent avec leurs contraires et préparent leur arrivée. Un espace d'« entre-deux », de transition lente et magique vers la parole est mis en scène : « la parole n'est pas encore prise, et on ne sait pas ce qu'elle va être, mais par l'immobilité, la prise de parole – après un temps si long, cette préparation silencieuse, le passage au noir, la coupure du monde conscient – était transformée³⁷ ». L'« envers » de la parole et du visible précédant la prise de parole continue à résonner lorsque les premiers mots sont prononcés ; ainsi, le silence et le noir initial perdurent dans les paroles : « une certaine idée du noir serait conservée dans la lumière³⁸ », conclut Claude Régy.

À travers ce silence initial qui se prolonge dans les paroles prononcées sur scène, le théâtre met en évidence le besoin de réinventer la parole, ou de

[...] faire entendre des mots connus comme s'ils appartenaient à une langue pas encore prononcée, et donc essayer de ralentir les choses, et que ça traverse des cellules, comme au moment de l'invention du langage, comme si c'était aussi l'avènement du langage, qu'on entende une parole d'avant la parole³⁹.

Ainsi le théâtre met au jour les sensations premières qui définissent l'être dans sa plénitude, en dehors des « étiquettes mutilantes⁴⁰ » que constituent les mots, et il désacralise le verbe « au profit des mouvements intérieurs qui le portent et lui donnent vie⁴¹ ». Alors l'art de l'acteur prend sa source dans un état d'avant la parole, et il existe une adéquation de fait entre l'œuvre de l'écrivain et l'art du comédien : « Jouer, ce n'est pas dire des phrases écrites par un autre, c'est redescendre à la racine de l'être, faire à l'envers le chemin parcouru par

³³ RYKNER, Arnaud, *Paroles perdues*, *op.cit.*, p. 144.

³⁴ RÉGY, Claude, « Le champ de la voix », in *Penser la voix*, *op.cit.*, p. 44.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ RÉGY, Claude, *Espaces perdus*, *op.cit.*, p. 122

³⁷ RÉGY, Claude, « Le champ de la voix », *art.cit.*, p. 47.

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ RÉGY, Claude, « Le champ de la voix », *Ibid.*, p. 40.

⁴⁰ RYKNER, Arnaud, *Paroles perdues, Faillite du langage et représentation*, *op.cit.*, p. 138.

⁴¹ *Ibid.* p. 137.

l'auteur et se réinventer sans cesse des tropismes qui donneront vie au dialogue en le *poussant* par en-dessous⁴² », écrit Arnaud Rykner.

Le dramaturge Valère Novarina écrit au sujet de l'art du comédien dans *Pour Louis de Funès, précédé de Lettres aux acteurs* :

Tout leur travail consiste justement à retrouver et reproduire en eux-mêmes, au prix de longs et grands efforts, les mouvements intérieurs infimes et compliqués qui ont propulsé le dialogue, qui l'alourdissent, le gonflent et le tendent, et, par leurs gestes, leurs mimiques, leurs intonations, leurs silences, à communiquer ces mouvements aux spectateurs.⁴³

Il s'agit pour l'auteur, comme pour l'acteur, de revenir à l'origine de l'être et même de la parole, avant de la produire dans le texte ou sur scène. Il y a dans certaines œuvres de Juan Mayorga des clins d'œil au « culte du tropisme⁴⁴ » propre à l'acteur. Dans *Cartas de amor a Stalin* par exemple, le travail d'interprétation de Boulgakova qui tente d'imiter Staline commence par une recherche corporelle, gestuelle et silencieuse de l'être de Staline, avant de parvenir à « trouver [ses] mots » :

Ella vacila; busca postura, tono.

BULGÁKOVA. — Camarada Bulgákov...

Bulgákov niega, parodia la postura, el tono de su mujer: "Camarada Bulgákov..." La dirige hacia otra postura, otro tono: "Camarada Bulgákov..." Ella vuelve a intentarlo. (p. 17)

Bulgakova et son « metteur en scène » (Bulgakov) tentent de trouver le silence de l'être de Staline, son « corps-dedans⁴⁵ » ; il s'agit là d'une étape silencieuse préliminaire nécessaire à l'avènement du discours.

Dans *Últimas palabras de Copito de Nieve*, le singe Copito confesse que son travail d'acteur s'est limité à « imiter des émotions humaines », cataloguées par Charles Le Brun dans « Conférences sur l'expression des passions ». Pendant tout le temps où il était en captivité, il n'a eu de cesse de renvoyer aux êtres humains les « visages » qu'ils voulaient voir :

Yo me convertí en especialista en eso, en imitar emociones humanas. Alegría. (*Expresión de alegría.*) Odio. (*Expresión de odio.*) Miedo. (*Expresión de miedo.*) Hay veintiún casos, ni uno más ni uno menos. Lo aprendí en Le Brun. Charles Le Brun (1619-1690), director de la Académie Royale de Peinture de Paris en tiempos de Luis XIV. Escribió las "Conférences sur l'expression des passions" (1668). Probó que las pasiones del alma humana se reducen a veintiún expresiones faciales básicas: nacimiento, llanto, risa, alegría, tristeza, sorpresa, admiración, desprecio,

⁴² *Ibid.*, p. 139-140

⁴³ NOVARINA, Valère, *Pour Louis de Funès précédé de Lettre aux acteurs*, Paris, Actes Sud, 1986, p. 18.

⁴⁴ « Pour tout dire, ils doivent avoir le culte du tropisme, c'est-à-dire à la fois le révéler comme lieu où l'être s'informe et le cultiver comme la source unique d'une émotion vraie et donc d'une action dramatique. Plus ils sauront provoquer en eux ces mouvements imperceptibles aux conséquences gigantesques, plus leur présence s'imposera à nous », RYKNER, Arnaud, *Paroles perdues, op.cit.*, p. 141.

⁴⁵ NOVARINA, Valère, *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, 2007, p. 30.

amor, odio, celos, deseo, placer, éxtasis, dolor físico, dolor moral, esperanza, desesperación, agonía, miedo y muerte.
Es decir:

(*Hace sucesivamente las expresiones faciales básicas. El Mono Negro las repite, parodiándolas. Hasta que el Mono Blanco se da cuenta.*) (p. 39-40)

Le schéma des 21 visages de Charles Le Brun, qui aspire à représenter la totalité des émotions humaines, est l'antithèse de la recherche du « tropisme », il reste dans le discours logique des mots exprimant des émotions, pour les enfermer dans des « étiquettes mutilantes ». En revanche, la « pauvreté » de l'œuvre théâtrale prônée par Juan Mayorga⁴⁶ est étroitement liée à la recherche en soi d'un état d'avant le discours logique: "*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" (p. 10). Au moment de l'écriture, comme de la réception de l'œuvre, il y a ce même effort de puiser dans l'imaginaire : Claude Régy demande « aux spectateurs de faire le travail de création avec nous, dans leur imaginaire. C'est un effort peut-être, mais c'est une liberté aussi⁴⁷ ». Ainsi, dans *Hamelin*, le narrateur épique sollicite explicitement la participation du spectateur afin de compléter ce qu'il voit sur scène. Pour cela, il lui demande de chercher dans son passé, dans son vécu, dans sa vie intérieure – et antérieure : "Quizá usted, espectador, se haya sentido de ese modo alguna vez. De usted depende crear esta sensación" (p. 28). Finalement, le spectateur, de même que le comédien et l'écrivain, est amené à revenir à « ce moment où l'être se découvre existant et éternellement nouveau dans sa pureté première d'une émotion qui échappe au verbe et au sens », c'est-à-dire au tropisme⁴⁸. Dans ce contexte, le mot n'est pas vraiment à envisager comme signification, comme sens, mais plutôt comme « petite portion visible d'un univers caché », selon Peter Brook dans *L'Espace vide*⁴⁹. Et il revient au spectateur de (re)créer dans son imaginaire cet « univers caché » (la « scène⁵⁰ »?), dont seule une « petite portion » est visible sur le plateau.

1.3.2. Himmelweg ou le cri silencieux des victimes

⁴⁶ Cf. *Premier acte*, Chapitre 1 : 2.2. Les « seuils » de l'œuvre de Mayorga : des manifestes pour un théâtre pauvre ».

⁴⁷ RÉGY, Claude, *Espaces Perdus*, *op.cit.*, p. 85-86.

⁴⁸ RYKNER, Arnaud, *Paroles perdues*, *op.cit.*, p. 138.

⁴⁹ BROOK, Peter, *L'Espace vide*, Paris, Seuil, Collection Pierres Vives, 2003, p. 29.

⁵⁰ Cf. *Troisième acte*, Chapitre 1 : La « scène » invisible.

Le cinquième acte de *Himmelweg*, le chant de la petite fille à la poupée⁵¹, résonne dans la salle et dans le texte, dans une « émission de visage » qui donne à entendre et à voir son silence – le silence des victimes. En un certain sens, sa voix donne corps au silence de l’abject, de l’innommable, qui devient alors visible.

Cet acte constitue une analepse temporelle, un retour au moment des répétitions pour la représentation, alors que celle-ci a déjà eu lieu (à la fin du quatrième acte, le Commandant commente son déroulement). Le choix de clore la pièce sur le chant de Rebecca et non sur le monologue du Commandant à propos de la mélancolie du comédien, une fois la « représentation » terminée, répond à la volonté de Juan Mayorga de donner « le mot de la fin » – ou plutôt le silence de la fin – aux vaincus. “Yo de algún modo quería que al final resonase el silencio de ellos⁵²”, comme nous révèle notre dramaturge.

En effet, le présent est le temps des vainqueurs, de ceux qui ont survécu aux événements et qui ont (pris) la parole. Ils écrivent et modifient l’histoire en fonction de leurs intérêts actuels. Se proclamer porte-parole des victimes, pour notre dramaturge, reviendrait à leur donner une voix qu’ils n’ont jamais eue et qui n’est donc pas la leur : en d’autres mots, usurper leur identité et donc leur donner une seconde mort.

De algún modo, nuestro trabajo cuando trabajamos con “víctimas” se ha equivocado si pretendemos convertirnos en portavoces de las víctimas. Más bien nuestra aspiración ha de ser, por así decirlo, *amplificar el silencio, hacer que resuene el silencio de las víctimas*. Entonces en este sentido, el silencio en *Himmelweg*, ese silencio que yo creo que hay que hacer que suene, ha de sonar por ejemplo también en las escenas de humo donde están ahí los judíos haciendo las escenas y nos damos cuenta de que se salen del guión, o no saben actuar. Entonces *en ese silencio, paradójicamente, estaría la verdad de ellos*. Si por ejemplo entre los niños de la plaza, de pronto hay uno que hace algo, otra cosa que lo que dice, ahí está la verdad de este personaje, quienes son realmente.⁵³

Ainsi, Juan Mayorga choisit non de faire entendre la voix des vaincus (qui deviendrait alors celle de ceux qui ont survécu), mais de faire *résonner* sur scène, *entre* les mots des vainqueurs, leur propre silence. Ainsi, lorsque dans *Himmelweg* nous entendons de la bouche des Juifs les phrases qu’ils ont apprises par cœur, entre ces paroles forcées, dans leur corps, leurs attitudes, l’expression de leur visage, leur regard, c’est leur silence qui crie. D’ailleurs, la pièce est conçue, d’après Mayorga lui-même, pour que ce silence soit amplifié, qu’il retentisse à travers la maladresse des acteurs Juifs, dans le langage non-verbal. En effet, c’est dans les « failles » de la représentation – que se trouvent *leur* silence et leur vérité.

Dans le kaléidoscope des « scènes » représentées par les Juifs, la vérité apparaît et disparaît au rythme des maladresses des « acteurs », des regards échangés et des silences

⁵¹ Ce passage a été commenté lorsque nous évoquions plus haut les « failles » introduites dans le texte par Juan Mayorga, cf. chapitre 2 : 2.3.1. La « faille » ou le refus de la répétition.

⁵² Entretien avec Juan Mayorga : annexe n°2.

⁵³ *Ibidem*.

multipliés et amplifiés. Par exemple, pendant la scène du « couple du banc », la femme, au beau milieu d'une conversation sur le « futur » du couple, sur leurs projets, évoque le bruit des trains et la fumée que l'on aperçoit au loin, et elle demande à son compagnon comment il fait pour ne pas les entendre, et pour ne pas la voir. Dans une autre scène, la toupie échappe tout à coup des mains des enfants qui se retrouvent totalement désemparés, et se regardent sans savoir que faire. Autant de « failles » dans la représentation qui mettent en évidence un décalage entre le paraître et l'être, entre ce qui est vu/montré et la vérité. C'est dans ces « failles » que s'engouffre le silence des victimes, se propageant comme un écho déchirant la scène, un cri silencieux.

Y de algún modo, toda la obra está construida para que resuene este silencio, de forma que al final, a la niña le piden que cante una canción, pero paradójicamente, en esa canción, que es una canción forzada (o sea, le han pedido que cante una canción) está su vida, su aliento. Y yo creo que eso ha ocurrido en el montaje de Lavelli en Paris, y también en el montaje de Alexander Mark en Noruega, que me gustó mucho: de algún modo, al escuchar esa canción, tú no escuchas la voz de Rebecca, pero sí de algún modo resuena su silencio, o sea resuena el hecho de que no sabes nada de ella y de que haya habido una vida que ha sido interrumpida.⁵⁴

Au travers la voix de la comédienne, c'est le silence de Rebecca qu'on entend, l'interruption de sa propre vie, et celle des victimes de l'Holocauste. L'interruption comme suspension des paroles, du temps et de l'espace est un élément clé de la dramaturgie mayorguienne⁵⁵. Ici, l'arrêt du chant de la petite fille donne à entendre ce qu'on peut appeler une « voix silencieuse » (Gérard Dessons⁵⁶), notion que nous allons développer dans la partie suivante à partir des écrits des linguistes Henri Meschonnic et de son disciple Gérard Dessons. Il s'agira de montrer que c'est dans la « faille » du langage que réside le sens, c'est-à-dire « entre » les mots, dans leur interaction, le mot en lui-même comme unité de sens n'existant pas dans la conception meschonnicienne du langage, où il introduit la notion de « signifiance » du rythme.

2. Rythme et « signifiance » (Meschonnic) du langage dans la faille

2.1. Benveniste et Meschonnic : vers une poétique du rythme

Dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, le rythme est très peu étudié, étant considéré comme une notion « molle » de la pensée, n'étant pas assez « technique » au regard de l'assise scientifique forte revendiquée par les linguistes. Ainsi, seuls les psychologues ou les

⁵⁴ Entretien avec Juan Mayorga : Annexe 2.

⁵⁵ Nous serons amenés à y revenir : Cf. *troisième acte*, Chapitre 3 : 2.2. L'interruption ou la mise en scène de la conception benjaminienne du temps dans *Más ceniza*.

⁵⁶ DESSONS, Gérard, « La peinture est une poésie silencieuse », in *Penser la voix*, *op.cit.*, p. 228.

musiciens manifestent leur intérêt pour cette notion, tandis que les linguistes se limitent à l'étude de théories plus techniques, s'inscrivant dans le courant structuraliste (Chomsky).

Ainsi, le linguiste Henri Meschonnic est le premier à s'intéresser réellement à la notion de rythme et à en proposer une nouvelle définition, à partir d'un article d'Emile Benveniste intitulé « La notion de "rythme" dans son expression linguistique⁵⁷ » datant de 1973. Dans sa célèbre *Critique du rythme*, Meschonnic déconstruit toutes les « idées reçues du rythme » s'inscrivant dans « l'anthropologie traditionnelle⁵⁸ » définie par les oppositions binaires, à commencer par les catégories rationnel/irrationnel.

Dans l'article cité, Benveniste remarque que la notion de « rythme » a été faussement définie depuis Platon comme une figure de la répétition, tandis qu'il s'agit au contraire d'une figure du mouvement. L'étymologie du terme « rythme » est devenue un mythe, affirme Meschonnic :

Toutes les définitions courantes [du rythme], [...] sont plutôt les variantes d'une définition unique et la confusion caractérisée entre l'étymologie et le sens, confusion aggravée du fait que l'étymologie était fausse. [...] Cette étymologie a fait un mythe, qui a la résistance, le comportement des mythes. C'est le mythe du rythme comparé au mouvement-de-la-mer.⁵⁹

Benveniste révèle que le sens du mot a été « emprunté aux mouvements réguliers des flots. C'est là ce qu'on enseignait depuis un siècle, aux débuts de la grammaire comparée, et c'est ce qu'on répète encore. En effet, quoi de plus simple et de plus satisfaisant⁶⁰ ? ». Et Benveniste de contredire d'emblée ce « mythe » étymologique à partir d'un constat simple, mais décisif : « la mer ne "coule" pas⁶¹ ». En effet, le terme grec « couler » (« *rein* ») n'est jamais employé pour désigner la mer ou le mouvement des flots.

Ensuite, Meschonnic s'attache à relever les définitions proposées dans les dictionnaires pour en venir à constater que toutes fondent le rythme sur la notion de régularité, glosant une étymologie erronée de la notion de rythme. Pour n'en citer qu'un exemple parmi le recensement que nous livre Meschonnic, le *Dictionnaire de la langue philosophique des P.U.F*⁶² définit ainsi la notion qui occupe notre attention : « mouvement réglé et mesuré. Dér. De *rein*, couler ». Ces éléments, qui précèdent la définition, nous situent d'emblée dans l'acception traditionnelle du terme, alors même que « couler » ne signifie nullement avoir un « mouvement réglé et mesuré ». Bien au contraire, selon Meschonnic, le rythme désigne une

⁵⁷ BENVENISTE, Emile, « La notion de « rythme » dans son expression linguistique », in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 327-336.

⁵⁸ MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982, p. 148.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 149.

⁶⁰ BENVENISTE, Emile, « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », *art.cit.*, p. 327.

⁶¹ *Ibid.*, p. 328.

⁶² FAULQUIÉ, Paul, SAINT-JEAN, R., *Dictionnaire de la langue philosophique*, Paris, PUF, 1969.

manière de fluer : c'est l'organisation du mouvant, de ce qui s'organise en bougeant. Ce dernier fonde sa théorie sur les écrits des pré-socratiques, pour qui le rythme était une figure de l'altérité et du mouvement, et non une figure de l'identité et de la répétition du même, comme il a été perçu après Platon.

Benveniste, pour sa part, cite dans son article le contexte dans lequel le terme « rein » apparaît pour les premières fois : à la lecture des textes de l'ancienne philosophie ionienne, il en vient à saisir la valeur spécifique du terme « rythme », et ce particulièrement chez les créateurs de l'atomisme, Leucippe et Démocrite. Ceux-ci en ont fait un terme technique définissant les relations fondamentales entre les corps, étant entendu que celles-là s'établissent par leurs différences mutuelles. Ainsi le terme « rythme » est utilisé pour désigner l'une de ces différences : la « forme », signifiant une forme distinctive, l'arrangement caractéristique des parties dans un tout.

Chez les poètes lyriques, note Benveniste, c'est plus tôt encore, dès le VII^{ème} siècle, que « rythme » apparaît, définissant la « forme individuelle et distinctive du caractère humain⁶³ » ; de même chez les tragiques et ensuite chez Platon, « rythme » désigne aussi la « forme », la « disposition proportionnée » pour Platon.

À travers cette liste d'exemples presque exhaustive, Benveniste établit que le sens de « rein » le plus récurrent est : « forme distinctive, figure disproportionnée ; disposition » ; ainsi depuis l'origine jusqu'à la période attique, il ne signifie jamais « rythme » tel que nous l'entendons aujourd'hui, et il n'est jamais appliqué au mouvement des flots. Cependant, il s'agit bien d'une forme en mouvance : le plus souvent, « rein » « désigne la forme dès l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, la forme de ce qui n'a pas consistance organique⁶⁴ ». Nous ne nous surprendrons donc pas du fait que « rein » signifie littéralement « manière particulière de fluer », dans « une représentation de l'univers où les configurations particulières du mouvant se définissent comme des « fluements⁶⁵ ».

Finalement, il ressort de l'étude de Benveniste que Platon est l'un des premiers à avoir précisé la notion de « rythme » dans *Le Banquet* (187b) : « L'harmonie est une consonance, la consonance un accord... C'est de la même manière que le rythme résulte du rapide et du lent, d'abord opposés, puis accordés » ; puis dans les *Lois* (665a) : « Cet ordre dans le mouvement a précisément reçu le nom de *rythme*, tandis qu'on appelle *harmonie* l'ordre de la voix où l'aigu et le grave se fondent, et que l'union des deux se nomme *art choral* ». Cette définition

⁶³ BENVENISTE, Emile, « La notion de « rythme » dans son expression linguistique », *art.cit.*, p. 330.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 333.

⁶⁵ *Ibidem*.

procède du sens traditionnel, et à la fois le modifie : Platon emploie encore « rein » au sens de « forme distinctive, disposition, proportion », mais l'applique « à la forme du mouvement que le corps humain accomplit dans la danse, et à la disposition des figures en lesquelles ce mouvement se résout⁶⁶ ». La « disposition » (sens propre du mot) est chez Platon constituée par une séquence de mouvements lents et rapides, « c'est l'ordre dans le mouvement, le procès entier de l'arrangement harmonieux des attitudes corporelles combiné avec un mètre qui s'appelle désormais "rein" [...]. La notion de rythme est fixée⁶⁷ », conclut Benveniste. Celle-ci est donc à la fois temporelle et spatiale : il s'agit de la « configuration des mouvements ordonnés dans la durée⁶⁸ », d'une activité continue décomposée en temps alternés, et pouvant s'appliquer à la diction autant qu'à la danse, et bien sûr au théâtre.

Dans sa *Critique du rythme*, Meschonnic reprend la conception de Platon du rythme comme mouvement, et puise dans les définitions de Paul Valéry, celui-ci s'opposant à la hiérarchie classique du dualisme privilégiant le sens. En effet, Valéry « est du côté du son, dans une polarité analogue à celle du mètre et du rythme, du sacré et du profane⁶⁹ », remarque Meschonnic.

La circularité du mètre et du rythme est un effet traditionnel de la régularité. Le dualisme a fait du mètre une norme, un rythme abstrait, le général opposé au particulier [...]. Il n'y avait de place que pour une stylistique du rythme – alors qu'il y a à faire une poétique du rythme. Où commencent l'étude du rythme sans le mètre [...] et la critique des notions courantes sur le vers français, auxquelles s'oppose la prosodie comme signifiante.⁷⁰

Sortant lui aussi du dualisme classique, Meschonnic postule une continuité entre le discours quotidien et le discours poétique, et fait du rythme l'organisation d'un sujet dans sa parole. Pour lui, le poème n'est pas un genre isolé, et la créativité du langage (*poien*) se manifeste dans tous les genres : on peut faire une poétique du roman, de la philosophie, du théâtre. Tout ceci revient à montrer qu'on ne peut pas dire autrement ce qui est dit, dissocier ce qui est dit de la manière dont c'est dit.

En s'intéressant plus particulièrement aux effets de sens de la paronomase, il ouvre la voie à une théorie de la signifiante généralisée. La paronomase est la manifestation sur le plan des phonèmes du principe fondamental de la fonction poétique théorisée par Jakobson en 1960. Elle consiste dans la projection du « principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison⁷¹ », tout énoncé selon Jakobson pouvant être envisagé selon un axe

⁶⁶ *Ibid.*, p. 334.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 334-335.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 335.

⁶⁹ MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, *op.cit.*, p. 174.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 176.

⁷¹ JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 220.

vertical (paradigmatique) et un axe horizontal (syntagmatique⁷²), tous deux régis par un principe d'équivalence lorsque la fonction poétique du langage est activée, c'est-à-dire lorsque la communication prend en compte le message lui-même dans sa matérialité. En effet, alors que le locuteur ordinaire doit sélectionner entre les différents possibles le terme ou la forme qui lui conviennent pour les laisser seuls subsister dans la chaîne parlée, le poète en revanche les juxtapose et les combine sur l'axe horizontal. C'est pourquoi « en poésie toute similarité apparente dans le son est évaluée en termes de similarité et/ou de dissimilarité dans le sens⁷³ » : c'est dans le traitement poétique des sonorités que la définition de Jakobson trouve sa justification la plus évidente. Lorsque la fonction poétique du langage est activée, il en résulte la suppression de toute « hiérarchie logique », remarque Gérard Dessons :

Cette définition signifie que la fonction poétique a pour effet de remplacer le système de production du sens inhérent à la combinatoire syntaxique par un autre système, où les éléments de la chaîne linguistique entretiennent entre eux des relations d'équivalence, de similarité, et non plus de hiérarchie logique.⁷⁴

Tournant le dos au structuralisme et aux systèmes d'opposition binaires du rationalisme traditionnel (signifiant/signifié, son/sens, corps/esprit), Meschonnic avec sa *Critique du rythme* postule une nouvelle manière de penser, c'est-à-dire une nouvelle manière de dire :

À l'unité binaire du dualisme, le discours oppose la pluralité interne du rythme, théorie du sens. Le *sans mesure* ne retourne pas à l'irrationnel, qui cautionne l'idée du rationnel. Le rythme est sans mesure non pas parce qu'il s'oppose à la mesure, qu'il se rebelle ou qu'il l'a perdue. C'est toujours autre chose qu'on a mesuré. Le rythme ressortit à une autre rationalité. Il n'est pas le débridé dressé contre la rigueur. Comme il y a un socialisme des imbéciles, la métrique est la théorie du rythme des imbéciles.⁷⁵

Ce détour par la théorie du rythme de Meschonnic annonce d'une certaine manière notre troisième acte, où nous montrerons que Juan Mayorga s'inscrit dans cette volonté de dépassement du système de pensée binaire, de la dialectique hégélienne. En effet, il choisit de mettre en scène, non des oppositions qui se résoudraient en une synthèse, mais la tension entre des contraires, en dehors d'une logique binaire. Son œuvre comporte une charge dynamique de flux, de forces à intensités multiples qui somment le récepteur d'être constamment en mouvement, de s'interroger face à ce qu'il voit/lit : ce dernier ne se trouve ni face à un

⁷² L'axe syntagmatique étant celui par lequel j'ai conscience, à chaque point de la chaîne parlée ou écrite, de pouvoir ou non remplacer un mot par un autre (à « le » je peux substituer « un », « ce », « mon », tout élément appartenant à la classe grammaticale des « déterminants » ; en revanche, je ne peux remplacer « le » par « chat » ni par « boit ») : cet axe correspond donc à mes possibilités de sélection. Quant à l'axe horizontal (syntagmatique), il concerne dans la chaîne parlée ou écrite la combinaison des mots ou groupes de mots, commandée par la syntaxe : ici, succession d'un groupe nominal sujet, d'un verbe transitif, et d'un groupe nominal complément d'objet direct.

⁷³ JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, op.cit., p. 239.

⁷⁴ DESSONS, Gérard, *Introduction à la poétique, Approches des théories de la littérature*, Paris, Dunod, 1995, p. 239.

⁷⁵ MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, op.cit., p. 143.

système ni à une thèse, mais devant – ou plutôt *dans* – ce que Deleuze et Guattari appellent un *rhizome*⁷⁶.

Finalement, la remise en question du bien-fondé des définitions du rythme et de la métrique amènent Meschonnic à redéfinir le concept de « signifiante » qu’il emprunte à Benveniste. Ce mot, qui existait au Moyen Âge sous la forme « segnefiante » (1080), avait disparu au profit de « signification ». Il s’agit donc d’une recreation formée sur le patron de « signifiant », mais qui remotive du coup ce mot par son sens de participe présent. Le philosophe et historien Pascal Michon nous éclaire sur ce que désigne le terme pour Benveniste, et ensuite sur la nuance qu’y apporte Meschonnic :

En le proposant, Benveniste voulait se dégager du concept de signification lié au rapport entre le signe et son référent, et le remplacer par un concept désignant l’activité de signifier elle-même. Mais il restreignait aussi la signifiante à la propriété que possèdent les systèmes de signes de signifier. Meschonnic applique, pour sa part, le terme à la production signifiante des discours et en particulier des textes littéraires.⁷⁷

Meschonnic élargit donc la « signifiante » à la capacité de signifier des signes comme phonèmes ou unités, mais aussi à des phrases, des discours, des textes comme globalité. Les poèmes sont faits non avec des mots, mais avec des phrases, soutient-il. Cette thèse est étroitement liée à sa conception du langage, envisagé non comme une *totalité* dans laquelle les mots existeraient positivement, possédant un sens immuable (chaque signifié aurait alors un signifiant qui lui correspond), mais comme une *globalité*, c’est-à-dire comme un ensemble, un système, dans lequel tous les éléments (les mots en l’occurrence) sont interdépendants et existent en négativité – comme ce que les autres ne sont pas. Il s’ensuit que tout texte peut inventer son propre ensemble, en fonction de *l’agencement*⁷⁸ des mots dans les phrases.

Le terme « signifiante » ne se réduit donc pas à l’articulation signifiant/signifié, il comprend l’agencement des mots dans la phrase, le poème, ou le texte (c’est-à-dire ce que Meschonnic appelle ci-dessous la « prosodie »), ainsi que le « rythme accentuel du discours » (l’« intonation ») :

Si le rythme et le sens sont consubstantiels l’un à l’autre dans le discours, *l’intonation* fait partie du rythme, la *prosodie* (l’organisation consonantique-vocalique) fait partie du rythme – tout ce que la métrique excluait. La

⁷⁶ Nous avançons dans le deuxième chapitre de notre *troisième acte* (« L’œuvre de Mayorga : un rhizome ») la thèse selon laquelle l’œuvre de Juan Mayorga est construite d’après le modèle du rhizome, théorisé pour la première fois par Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux*, et repris plus tard dans leur analyse de l’œuvre de Kafka intitulée *Kafka. Pour une littérature mineure*.

⁷⁷ MICHON, Pascal, *Fragments d’inconnu. Pour une histoire du sujet*, Paris, Le Cerf, 2010, p. 169.

⁷⁸ Ce terme appartient au lexique de Gilles Deleuze, qui évoque les *agencements mécaniques* de toute cartographie ou rhizome – là où Walter Benjamin parlerait de *constellation*.

signifiante inclut l'interférence de la prosodie et du rythme accentuel du discours, avec ses paradigmes propres, annulant la distinction traditionnelle entre le son et le sens et l'« hésitation⁷⁹ » de Valéry.⁸⁰

Ainsi, il ne s'agit plus de se pencher sur l'articulation signifiant/signifié, mais de concevoir le langage comme globalité, comme signifiant « multiple » :

[Dans l'activité langagière] une performativité morphologique relationnelle, neutralise l'opposition du signifiant et du signifié. [...] Cette neutralisation implique une fonction représentative du langage comme discours, à tous les niveaux linguistiques, dans l'intonation, la phonologie, la syntaxe (l'ordre des mots), l'organisation du discours [...], etc. Il n'y a plus alors un signifiant opposé à un signifié, mais un seul signifiant multiple, structurel, qui fait sens de partout, une signifiante (signification produite par le signifiant) constamment en train de se faire et de se défaire.⁸¹

C'est ce signifiant unique et multiple à la fois, producteur de signifiante, que Meschonnic va désormais appeler le *rythme* :

Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extra-linguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante : c'est-à-dire les valeurs propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les "niveaux" du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques.⁸²

Ainsi la définition du rythme de Meschonnic fait écho au concept de « bruissement⁸³ » de la langue de Roland Barthes, l'extrayant cependant de la logique textuelle dans laquelle Barthes s'inscrit presque malgré lui.

2.2. La « voix silencieuse » du théâtre

2.2.1. Le rythme est un tropisme

Le rapprochement entre les tropismes de la scène et la conception du rythme de Meschonnic n'a d'autre prétention que de nous permettre de considérer la notion de rythme comme une clé de lecture et de perception de cet « ailleurs » du langage, de ce langage « hors des mots » (Rykner) qui se manifeste au théâtre.

En effet, nous avons défini plus haut le tropisme comme « ce qui vient avant le langage », ce qui « est à la racine du verbe et de l'être, c'est-à-dire en *dessous*, caché,

⁷⁹ Il est sans doute fait référence ici à l'avis de Paul Valéry à propos du « rythme » : « ce mot « rythme » ne m'est pas clair. Je ne l'emploie jamais »⁷⁹ (VALÉRY, Paul, *Cahiers*, in *Pléiade*, I, 1915, p. 1281). La deuxième partie de cette affirmation est remise en question par Meschonnic, qui cite les nombreuses occurrences du terme « rythme » chez Valéry, mais la première partie de l'affirmation n'en est pas moins vérifiée lorsque Meschonnic pointe du doigt, dans ses analyses des occurrences du mot « rythme » chez le poète, le flottement sémantique existant de l'une à l'autre.

⁸⁰ MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, *op.cit.*, p. 147.

⁸¹ MESCHONNIC, Henri, *Le Signe et le poème*, Paris, Gallimard, 1975, p. 512.

⁸² MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, *op.cit.*, p. 216-217.

⁸³ Nous développerons ce concept barthien plus bas : 3.2. Le « bruissement de la langue » ou la musique silencieuse du sens.

enterré⁸⁴ ». Au théâtre, il s'agit de cet état d'avant le discours qui continue d'exister dans la parole, dans le texte ou sur la scène. C'est ce qui est en-deçà du texte prononcé ou écrit, du sens, de la logique signifiant/signifié. Le tropisme permet ainsi de remonter à un état originaire de la parole, qui peut se manifester dans le cri ou le silence, comme nous l'avons montré, ou encore, pouvons-nous ajouter à présent, dans le « rythme » tel que le conçoit Henri Meschonnic. Il affirme qu'il s'agit de « concevoir le rythme comme un avant-le-langage, sans en faire un dehors du langage⁸⁵ ». Il n'est pas en dehors du langage dans la mesure où il est dans le discours : « quand il s'agit du rythme du langage, *il ne s'agit que du discours*⁸⁶ ».

La distinction de Benveniste entre *langue* et *discours* est parallèle selon Meschonnic au binôme *métrique/discours* : en effet, la langue tout comme la métrique, sollicitent un domaine abstrait, tandis que le discours est réalisation concrète (oral, verbalisation). Dans le langage, il n'y a pas de sons, « mais seulement des phonèmes », affirme Meschonnic, « c'est-à-dire *seulement du sens*, avec tous les gestes, les bruits et les cris du corps qui l'entourent et le pénètrent sans être le langage – ce ne sont pas des sons, mais les signifiants du corps, dans tous ses états. Il n'y a pas de *sons* qui “accompagnent” le sens, qui lui “correspondent”⁸⁷ ».

Mais si « la musique est l'origine et la visée du rythme⁸⁸ », il ne s'agit pas pour autant d'identifier le rythme avec la mesure ni avec la répétition de phonèmes, par exemple. En effet, le rythme :

N'est pas l'élément phonique. Le rythme est l'oubli des mots : ce qui, passant dans le langage, fait oublier le langage – la perfection du langage : disparaître, vers l'unité première. Où on retrouve la musique. C'est le mime des gestes, de la pensée, du monde. [...] En réalité l'art de l'écrivain consiste surtout à nous faire oublier qu'il emploie des mots. L'illusion cosmique.⁸⁹

Selon Meschonnic, jusqu'à Bergson, la langue est première et elle est nomenclature essentiellement discontinue, puisqu'elle procède par mots juxtaposés. Il s'ensuit qu'elle est hétérogène à la pensée puisqu'elle est hétérogène au mouvement : « Les images ne seront jamais en effet que des choses, et la pensée est un mouvement⁹⁰ ». Meschonnic s'étonne que la linguistique de l'être de Bergson soit étrangère à sa philosophie du devenir et du mouvant, et il soulève le paradoxe suivant : « Mais comment une pensée du devenir, et du mouvement, peut-elle *se dire*, si le langage l'en empêche ? Et se penser ?⁹¹ », s'interroge Meschonnic. En

⁸⁴ RYKNER, Arnaud, *Paroles perdues*, op.cit.136.

⁸⁵ MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, op.cit., p. 176.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 128. Italiques de l'auteur.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 128.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 124.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 181.

⁹⁰ BERGSON, *Matière et mémoire*, cité par MESCHONNIC, Henri, *Ibid.*, p. 180.

⁹¹ MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, op.cit., p. 181. Italiques de l'auteur.

effet, ne pense-t-on pas avec des mots, dans le langage ? Pour que ces mots ne nous éloignent pas du réel dans une nomenclature qui nous fixe dans le discontinu, ne faudrait-il pas, souligne le linguiste, se défaire de la théorie traditionnelle du langage, créer une poétique du rythme et non de la métrique pour pouvoir penser la « continuité mouvante des choses⁹² » ?

Meschonnic conclut son développement par la formule suivante : « la métrique de l'univers ne se dit pas⁹³ » ; la langue verbale dit parfois quelque chose d'indicible. Déceler cet « ailleurs » des mots, étudier ses manifestations dans l'œuvre de Juan Mayorga, c'est précisément l'objet de notre travail dans ce chapitre : la « faille », l'« entre-deux », l'« ailleurs » des mots activent ce que Merleau-Ponty appelle un « langage oblique ».

2.2.2. *Un langage « oblique » (Merleau-Ponty)*

Antonin Artaud voit dans la peinture l'« aboutissement même du théâtre⁹⁴ ». Il raconte son expérience dans le Musée du Louvre, où il est frappé par l'« harmonie visuelle foudroyante » d'un tableau de Lucas van Leyden (« Les filles de Loth »). Pour lui, ce tableau s'adresse autant à l'oreille qu'à œil, produisant ce qu'il appelle un véritable « déchirement sonore⁹⁵ ». Artaud donne là une définition de la synesthésie : il affirme que plusieurs sens (vue, ouïe) se croisent et sont sollicités en même temps pour la création et la réception de l'œuvre d'art.

Tout d'abord, l'expression « déchirement sonore » met en évidence que, loin de concevoir la peinture comme un art statique ou silencieux, Artaud y décèle l'intensité du mouvement, une tension à jamais irrésolue entre contraires : exactement ce à quoi doit aspirer le théâtre, selon lui. Nous l'avons montré avec l'analyse des oppositions dialectiques langage/image, mais aussi langage/silence, qui constituent l'un des nerfs principaux de l'écriture mayorguienne, la mise en scène de la tension est le cheval de bataille de Juan Mayorga⁹⁶.

Par ailleurs, pour en revenir à la spécificité et au caractère synesthésique du langage de la peinture, mais aussi du théâtre, nous pouvons reprendre l'expression du philosophe Merleau-Ponty qui parle du « langage oblique » de la peinture, désignant ainsi sa manière de

⁹² BERGSON, *L'évolution créatrice*, cité par MESCHONNIC, Henri, *Ibidem*.

⁹³ MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, *op.cit.*, p. 183.

⁹⁴ GROSSMAN, Evelyne, *Artaud/Joyce. Le corps et le texte*, *op.cit.*, p. 40.

⁹⁵ ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t.IV, p. 34.

⁹⁶ Nous développons cette thèse dans le dernier chapitre de notre troisième acte : Liens rhizomatiques et dialectiques sans synthèse.

s'adresser, comme disait Artaud, à l'oreille autant qu'à l'œil. Bien que « muette⁹⁷ » (la capacité de parole lui manque : elle est soustraite au problème de sa relation au langage), la peinture implique, selon le philosophe, l'idée d'un langage implicite, sous-entendu. Or, il s'agit de le « déceler sous le langage parlé », car c'est un langage « dont les mots vivent d'une vie mal connue, s'unissent et se séparent comme l'exige leur signification latérale ou indirecte⁹⁸ ». Ainsi, la peinture signifie « en-dessous » des mots : Gérard Dessons (disciple de Meschonnic), qui reprend les réflexions merleau-pontiennes sur le langage « latéral » ou « indirect » de la peinture, évoque pour sa part la « voix silencieuse⁹⁹ » de la peinture.

La peinture, elle aussi, est un tropisme. En effet, selon Merleau-Ponty, c'est l'état premier du langage qui y est représenté, cet « état de la parole avant qu'elle ne soit prononcée¹⁰⁰ », se figurant déjà sur « le fond de silence qui ne cesse pas de l'entourer¹⁰¹ ». Il n'est d'ailleurs pas inintéressant de rappeler au passage que le philosophe dérive la notion de « langage indirect » des *Voix du silence* de Malraux. La synesthésie relevée par Artaud est toujours présente chez Merleau-Ponty, mais pour ce dernier, ce qui déchire bruyamment le tableau ou la scène, c'est le silence.

Au théâtre, le langage n'est pas « tacite » ; la scène n'en est pas moins « muette » : bien au contraire, nous avons montré dans notre *premier acte* que la scène est un lieu d'observation privilégié du langage. Néanmoins, il faut noter que nous ne portons plus à présent notre attention sur la capacité du langage d'agir et de rendre visible, ou sur l'articulation signifiant/signifié, mais sur la *signifiance* du langage au théâtre. Les « quatre points cardinaux » de la théâtralité (silence, vide, obscurité, immobilité) selon Sanchis Sinisterra constituent la « voix silencieuse¹⁰² » de la scène et y *rendent visible* l'état primitif d'avant le langage qui reste présent *dans* la parole : c'est là, dans le tropisme, que se manifeste la *signifiance* d'un texte, ce qui fait sens en dehors de l'articulation signifiant/signifié

Selon Gérard Dessons, le mutisme de la peinture est « une voie vers une conception “artistique” de la signification dans le langage et la littérature, opposée à une conception

⁹⁷ Nous pensons au célèbre aphorisme de MERLEAU-PONTY : « La peinture est muette » (*La prose du monde*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1969, p. 143). Cependant, « il y a un langage tacite, [...] la peinture parle à sa façon » ajoute-t-il (« Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes*, Gallimard, Paris, 1945, p. 59). Ainsi le mutisme de la peinture implique l'idée d'un langage implicite. Gérard Dessons ajoute à ce propos que « c'est précisément en tant que « muette » que la peinture devient une métaphore du langage » (« La peinture est une poésie silencieuse », in *Penser la voix, op.cit.*, p. 227).

⁹⁸ MERLEAU-PONTY, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes, op.cit.*, p. 95.

⁹⁹ DESSONS, Gérard, « La peinture est une poésie silencieuse », in *Penser la voix, op.cit.*, p. 228.

¹⁰⁰ MERLEAU-PONTY, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes, op.cit.*, p. 58.

¹⁰¹ *Ibidem.*

¹⁰² DESSONS, Gérard, « La peinture est une poésie silencieuse », in *Penser la voix, op.cit.*, p. 228.

sémiotique¹⁰³ ». Cette « conception artistique » de la signification, à notre sens, rejoint la *signifiance* de Meschonnic, c'est le « sens latéral ou oblique, qui fuse entre les mots¹⁰⁴ » de Merleau-Ponty. Ainsi, désormais notre angle d'approche mettra l'accent sur l'agencement et le rythme accentuel des mots au théâtre, sur les voix et les corps, c'est-à-dire sur le langage non-verbal à l'œuvre sur scène, celui qui s'exprime – comme la peinture – de façon « oblique » et sur « un « fond de silence¹⁰⁵ ». Reformulons donc la question d'Anne Ubersfeld, à partir du constat de la *signifiance* du silence : (Qu'est-ce) qui parle quand tout le monde se tait ? Nous nous attacherons dans les parties qui suivent à analyser dans la dramaturgie de Juan Mayorga la manière dont se manifeste ce que nous pouvons appeler l'« entre-deux » du langage, ce « silence parlant¹⁰⁶ ».

L'analyse de la *signifiance* en art repose sur une démarche ontologique qui s'attache à écouter, dans les œuvres d'art « le silence de l'être¹⁰⁷ » : « Notre vue sur l'homme restera superficielle tant que nous ne remonterons pas à cette origine, tant que nous ne retrouverons pas, sous le bruit des paroles, le silence primordial, tant que nous ne décrirons pas le geste qui rompt ce silence¹⁰⁸ ». La peinture comme le théâtre (s')expriment dans un langage qui dépasse la logique communicationnelle et qui s'intéresse à l'articulation du rationnel et des émotions : la poétique émotive est désormais mise en relation avec le rationnel. Un discours, quel qu'il soit est une forme qui se découpe sur un fond, il ne s'agit pas d'analyser les signes en eux-mêmes, mais dans leur relation entre eux, et avec le sujet parlant.

Nous nous inscrivons du côté de l'analyse artistique du discours, plutôt que de la linguistique ou de la grammaire, qui relèvent du courant cognitiviste. Au théâtre comme en peinture, il ne s'agit pas de représenter, mais de faire entendre ce qu'un sujet écrivant ou peignant a ressenti, regardé. Nous pensons par exemple au regard vibrant, lumineux et construit de Cézanne sur le paysage : c'est par ce regard que l'on saisit « latéralement » la réalité, « en style¹⁰⁹ », dit Merleau-Ponty, et qu'on écoute le « silence de l'être ».

Au théâtre, il est impossible – et il serait dépourvu d'intérêt – de tout montrer, de tout dire : la scène introduit une nouvelle façon de signifier. Ainsi, selon Meschonnic, le théâtre « montre autre chose que ce qu'on voit, il montre ce qu'on imagine qu'on voit. Donc il montre ce qu'on ne voit pas. Ce que rend ostensible la symbolisation minimaliste d'un décor.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 227.

¹⁰⁴ MERLEAU-PONTY, « Le langage indirect et les voix du silence », *op.cit.*, p. 58.

¹⁰⁵ *Ibidem.*

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 228.

¹⁰⁸ MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 215.

¹⁰⁹ MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 242.

Une chaise suffit à le prouver¹¹⁰ ». En d'autres termes, ce qui se voit et s'entend « silencieusement » sur scène ouvre la porte au langage de l'imaginaire de chacun. Là il rejoint absolument Rykner...

2.2.3. *Signifiance du langage*

Le metteur en scène Claude Régy rejoint Meschonnic dans sa conception du langage comme globalité (par opposition au langage comme totalité), car il considère lui aussi que ce qui fait poème, ce ne sont pas les mots en eux-mêmes, mais leur agencement, leur manière d'interagir, de se répondre. Ainsi, cette approche du langage fait la part belle à ce que Meschonnic appelle le *rythme*.

En outre, Régy note qu'au théâtre cette interaction entre les mots est avant tout sonore. C'est la raison pour laquelle, à son sens, le travail de diction effectué avec les comédiens ne consiste pas en isoler des blocs de mots dans le but de rendre plus compréhensible le texte et de créer du sens, mais de donner à entendre la globalité du texte, c'est-à-dire les échos et les silences entre les sons. En effet, écrit-il : « ce qui délivre le sens, c'est la multiplicité de sens, c'est avant tout le tissu général d'un texte. Ce n'est pas phrase par phrase qu'il y a un sens. Le sens se perçoit d'abord dans les sonorités¹¹¹ ».

Les sonorités, c'est le rythme accentuel, c'est-à-dire *l'intonation*, ainsi que la *prosodie* (les assonances, consonances, résonnances), qui caractérisent selon Meschonnic la *signifiance*¹¹². Il en découle que la *signifiance* a aussi trait à la voix (instrument paradoxal, car elle véhicule les sonorités en même temps qu'elle en constitue l'essence), dans laquelle les sens se construisent et se manifestent.

Le linguiste prend comme exemple l'épisode rendu célèbre par Jakobson, où Stanislavski faisait dire à un acteur les deux mots « ce soir » dans une quarantaine d'intonations différentes. Cet exemple est très éloquent, car il montre que la voix ajoute du sens, qu'elle fait « ce que les mots ne disaient pas¹¹³ ». En effet « une voix, de toute façon, n'est jamais neutre [...]. Il y a dans la voix tout le champ de ce langage parallèle¹¹⁴ ». Dans le langage « latéral » ou « oblique » du théâtre, le sens est tout d'abord *signifiance* : les voix en scène, leurs silences, les cris, les corps des comédiens convergent vers l'état premier du langage dans lequel on entend les sons dans leur nudité.

¹¹⁰ MESCHONNIC, Henri, « Le théâtre dans la voix », in *Penser la voix, op.cit.*, p. 39.

¹¹¹ RÉGY, Claude, « Le champ de la voix », in *Penser la voix, op.cit.*, p. 44.

¹¹² Terme défini dans la sous-partie précédente.

¹¹³ MESCHONNIC, Henri, « Le théâtre dans la voix », in *Penser la voix, op.cit.*, p. 34.

¹¹⁴ RÉGY, Claude, *Le champ de la voix, op.cit.* p. 44.

La densité du blanc devient la figure d'une métaphysique du langage, *contre* le langage [...], vers le silence, figuré par le blanc. Fin du langage, sa perfection. L'intimité directe avec les choses, possession tacite d'un secret. Les rares mots y tiennent lieu de cri, ou de l'oracle. Et un cri n'a pas de syntaxe. Est-il langage, même, discours ?¹¹⁵

C'est à partir du travail sur les sons « purs », détachés d'une intention et d'un signifié précis, que se forgent les sens du texte, d'après Claude Régy :

J'essaie que les répliques ne soient pas trop « jouées », qu'elles soient un peu dissociées de l'habitation vivante de l'acteur, de façon presque perpendiculaire, et comme tapées à la machine : qu'on les entende comme on pourrait voir les lettres d'un journal lumineux. À ce moment-là, sans être ensablée dans le pléonasme du jeu, dans la sentimentalité ou dans la simplicité d'une intonation qui tendrait à faire croire que cette réplique ne veut dire que ça, la délivrance du texte est plus abstraite, plus neutre, ce qui fait qu'on me reproche mes tons atones. Atones, mais très articulés. Cette articulation, cette surarticulation, aboutit à quelque chose de plus en plus musical. Les sons travaillés multiplient les sens.¹¹⁶

Le metteur en scène cherche à faire entendre le plus clairement possible sons et silences, sans les teinter de sentimentalité, d'intonations, d'« affects ». Mais dans quelle mesure cette « multiplication des sens » n'en vient-elle pas à les annuler ? Lorsque l'on répète des mots, les envisageant comme des unités phoniques et non des unités de sens, les privant de toute intonation, ceux-ci se retrouvent à la limite de la dé-sémantisation.

Dans *El Gordo y el Flaco*, l'une des premières œuvres de Mayorga, les deux personnages mis en scène (le Gros et le Petit) composent un duo comique, antagonique et complémentaire tel celui de Laurel et Hardy : l'un est l'« envers » de l'autre. Arrêtons-nous un instant sur le passage où, dans un équilibre de couple parfait, le Petit saute à la corde à contrecœur, afin de permettre au Gros de pouvoir s'empiffrer de glaces, de « turrón », ou de morceaux de sucre. Ce dernier chronomètre les performances de son partenaire tout en mangeant des glaces, et en mimant le bruit de la corde à sauter par l'onomatopée correspondante. Dans l'onomatopée, signifiant et signifié se confondent, il n'y a pas de signifié autre que le signifiant (celui-ci étant la « traduction » en mots du son émit par la corde à sauter).

Gordo.-Tú concéntrate en la frecuencia de los saltos. (*Con la boca, hace el ruido de una comba que golpea el suelo*.)
Toc – Toc – Toc...

Flaco. — Toc – Toc – Toc...

Gordo.- Tú olvídate de todo lo demás.

Flaco.- Creo que lo he entendido: Toc – Toc – Toc...

[...]

(*El Gordo saca del minibar una cuerda y un bidón de helado. Tiende la cuerda al Flaco. Éste se repite, perplejo: "Sarna con gusto no pica". Le parece una frase extrañísima. El Gordo se echa en la cama.*)

¹¹⁵ MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, op.cit., p. 185.

¹¹⁶ RÉGY, Claude, *Espaces perdus*, op.cit., p. 85.

[...]

(Dispara el cronómetro. El Flaco empieza a saltar a la comba, a cuyo ritmo engulle el Gordo bolas de helado.)

Gordo. — Toc – Toc – Toc...

Flaco.- « Pica con gusto no sarna ». « Gusto con pico no sarna ». « Pica con sarna... ».

Gordo.- (Con la boca llena.) Deja de hablar, estamos en un entrenamiento. Toc – Toc...

Flaco.- « Pica con gusto no sarna ». « Gusto con pico no sarna ». « Pica con sarna... ».

Gordo. — (Deteniendo el cronómetro.) ¡Stop! (p. 83)

La répétition de l'onomatopée, puis du proverbe espagnol que le Petit décompose, inversant l'ordre des mots, dé-sémantise et rend inintelligible le sens de l'expression consacrée « sarna con gusto no pica », pouvant être traduite comme « quand on aime, on ne compte pas ». L'expression répétée par le Petit a un sens dans le contexte où elle est prononcée (celui-ci n'a pas envie de sauter à la corde, il essaie de se convaincre que ce n'est pas si désagréable), mais elle le perd lorsque l'ordre des mots commence à être altéré au fur et à mesure des répétitions. L'agencement des mots dans l'expression consacrée étant altéré, ceux-ci deviennent de simples sons, se juxtaposant et se mêlant aux onomatopées prononcées par le Gros : on assiste au sens qui se désagrège, et qui crée un brouhaha inintelligible de sons.

Les onomatopées et le langage inarticulé construisent une écriture « expressionniste¹¹⁷ », selon l'expression de Pierre Van Den Heuvel, et mettent en évidence la recherche de l'anti-langage. *El Gordo y el Flaco* multiplie les moments où le son prend le dessus sur le sens, forçant à prendre conscience de la langue comme ensemble de voix, sonorités, et de silences :

¡Stop!

(Por inercia, el Flaco todavía da unos saltitos.) (p. 83).

Même lorsque le Gros sonne le « top » final, le Petit continue à sauter, « par inertie ». C'est aussi un peu cette inertie qui caractérise parfois le langage, notamment dans les expressions figées, que l'on répète sans en connaître le sens original.

Les passages cités de *El Gordo y el Flaco* sont une sorte de mise en abyme de la capacité du théâtre (et de la volonté de Mayorga) de détacher les sons les uns des autres, de désarticuler les expressions toutes faites pour donner lieu à un nouveau langage. Si la poésie

¹¹⁷ VAN DEN HEUVEL, Pierre, *Parole mot silence, Pour une poétique de l'énonciation, op.cit.*, p. 59.

comme le théâtre ont pour but commun d'« inventer un langage », les procédés mis en œuvre pour y parvenir diffèrent, selon Claude Régy : « Il faut trouver des blocs de mots et des isolations de mots qui renouvellent aussi la manière d'appréhender le langage et de le recevoir. Au théâtre, il me semble qu'on travaille à l'envers¹¹⁸ ». Le théâtre *désinvente* le langage : il s'agit d'y retrouver du sens à partir de sonorités qui ne correspondent pas forcément à des « blocs de mots », à des blocs de sens. Ainsi, le passage par une certaine désarticulation de la langue semble nécessaire pour faire entendre le langage en et pour lui-même, et pour revenir à une parole originelle : la désémantisation serait finalement moins une perte de sens qu'un sens retrouvé.

L'une des œuvres les plus récentes de Juan Mayorga, la seule qu'il a mise en scène lui-même, s'intitule *La lengua en pedazos*¹¹⁹ : littéralement, cela signifie « la langue en morceaux ». Ce titre éloquent cède la place à une joute oratoire entre Teresa de Jesús et un représentant de la Sainte Inquisition. Ce dernier vient la trouver dans son monastère, plus précisément dans la cuisine où elle se trouve en train d'éplucher des oignons. Le cadre du dialogue n'est pas anodin, car c'est là le cœur de l'argumentation de celle qui est considérée comme hérétique et qui va être jugée pour cela : « entre pucheros anda Dios » (c'est dans les pots de cuisine, dans la réalité, que se trouve Dieu, et non seulement dans les livres et dans la théorie).

Ainsi, celle qui sera postérieurement sanctifiée se livre à une diatribe de l'Ordre qu'elle a quitté, celui de « la Encarnación », et à un plaidoyer du monastère de San José qu'elle est en train de fonder :

Iglesia y monasterio han de ser casa de iguales, como iguales nos hace a todos el bautismo. En la Encarnación hay monjas que pagan celda grande y criadas y hasta esclavas. Esas señoras me enseñaron lo poco en que se ha de tener el señorío. Una mentira que dice el mundo es llamar señor a quien es esclavo de mil cosas. No habrá señoras en San José. "Entre pucheros anda Dios" también significa que todas trabajaremos en lo que podamos. (p. 21)

Juan Mayorga choisit de mettre en scène une étape fondamentale dans la vie de Sainte Thérèse: la constitution de sa première fondation. Juan Mayorga résume ainsi la motivation profonde de la démarche de Sainte Thérèse et de sa scission d'avec l'Ordre de l'Incarnation :

Ella es de la Encarnación y muchos monasterios eran hoteles, donde se retiraban grandes damas con su servicio y entraban y salían unos y otros, pero Teresa, en secreto y en un ejercicio de rebeldía, funda con unas pocas compañeras el monasterio de San José, donde decide, con otras doce monjas y la prioras, volver al cristianismo

¹¹⁸ REGY, Claude, « Le champ de la voix », *art.cit.*, p. 44.

¹¹⁹ MAYORGA, Juan, *La lengua en pedazos*, in DIAZ-SALAZAR (éd.), *Religión y laicismo hoy. En torno a Teresa de Ávila*, Barcelone, Anthropos, 2010, p. 113-139.

primitivo; es una refundación del cristianismo con voto de pobreza y viviendo de limosna, y se enfrentan a esos monasterios en los que entran señoras que nunca dejan de serlo, mientras ella busca una utopía igualitaria.¹²⁰

Cette volonté de revenir au « christianisme primitif », régi par les vœux de pauvreté et par la recherche d'une « utopie égalitaire » (dont l'Incarnation s'était complètement éloignée), est un acte profondément subversif, comme l'affirme Mayorga dans son essai "Espiritualidad y subversión" :

"La singularidad es subversiva", decía Edmond Jabès. Recuerdo esas palabras cada vez que pienso en Teresa de Jesús. Nos han acostumbrado a verla como guardiana de un cierto orden, pero basta abrir sus escritos y recordar el modo en que levantó sus fundaciones para reconocer en ella a una insurrecta.¹²¹

Lorsque Sainte Thérèse répond à l'Inquisiteur, ses répliques ont une force toute particulière, car le silence y joue un rôle important. La joute oratoire entre les deux personnages fait bien sûr écho au récit « Le Grand Inquisiteur », dans les *Frères Karamazov* de Dostoïevski : nous serons amenés à y revenir un peu plus bas lorsque nous nous arrêterons sur le poids et la signification du silence dans l'œuvre de Mayorga. D'ailleurs dans son argumentation, Thérèse fait souvent allusion à la faiblesse des mots au regard de l'expérience, à l'incapacité du langage de dire le vrai, tout ceci expliquant que les mystiques aient recours au silence : "Si la lengua pudiera decir verdad sobre el cielo o el infierno, se rompería en pedazos" (p. 15). Dit autrement, la vérité sur des sujets essentiels comme le ciel ou l'enfer, la vie ou la mort, serait trop terrible à porter pour le langage humain, qui se briserait en morceaux s'il devait la dire.

Sainte Thérèse affirme que c'est son amour envers Dieu, sa communication directe avec l'au-delà, qui lui a dicté de construire le monastère de San José. Or cet amour ne peut se dire, il se manifeste en dehors des mots : "Y la lengua, en pedazos, se niega a dar palabras. Sólo da gemidos, porque más no puede. [...] La lengua está en pedazos y es sólo el amor el que habla. Pero nadie puede hablar de ello. Es mejor no decir más" (p. 26). C'est sur cette réplique invitant au silence que se termine la pièce¹²².

Une fois les limites du langage atteintes, il ne reste sur scène qu'une langue morcelée, des gémissements ou des onomatopées, des cris ou des silences : bref, la langue et le corps à l'état brut – ou, devrions-nous dire, à l'état *bruissant* ?

¹²⁰ MAYORGA, Juan, cit. in TORRES, Rosana: "Juan Mayorga y la armada teatral española", in: <http://butaquesisomnis.blogspot.com.es/2012/03/juan-mayorga-y-la-armada-teatral.html> (site consulté le 20/08/1012).

¹²¹ MAYORGA, Juan, "Espiritualidad y subversión", in DÍAZ-SALAZAR, R. et al. (éd.), "*Religión y laicismo hoy. En torno a Teresa de Ávila*", Barcelona, Anthropos, 2010, p. 111.

¹²² Sous le pseudonyme de *Johannes de Silentio*, Søren Kierkegaard (KIERKEGAARD, Søren, *Crainte et tremblement*, in *Œuvres complètes*, t.V, Paris, Éditions de l'Orante, 1972, p. 99-209) établit un rapport entre silence, singularité et subversion de l'ordre établi. Nous y reviendrons à deux reprises dans le *troisième acte*, notamment au chapitre 4: 2. Mise en scène du rapport du singulier à l'universel.

3. L'« envers » du langage : musique, silences et « bruissement de la langue » (Barthes)

3.1. La musique dans l'œuvre de Mayorga

Avant d'en venir à l'analyse de la mise en scène dans la dramaturgie de Mayorga, de ce que Roland Barthes a appelé le « bruissement » de la langue, il nous a semblé opportun d'examiner la nature des éléments sonores indépendants du rythme propre à la langue, étrangers au dialogue, mais qui n'en sont pas moins inscrits dans le texte et étroitement imbriqués au sujet de l'œuvre.

3.1.1. La musique et la vie

Lorsque nous parcourons les pièces de Mayorga où l'on entend de la musique, force est de constater que si elles ne sont pas si nombreuses que cela, le lien que les personnages développent avec elle est vital, ce qui lui donne une force toute particulière.

Dans l'œuvre brève extraite de *Teatro para minutos* et intitulée “Concierto fatal de la vida Kolakowski¹²³”, un personnage – la veuve Kolakowski – répète à maintes reprises “Si de verdad supiera cantar, podría parar la guerra” (p. 12). Ce leitmotiv, ainsi que les didascalies, mettent sans cesse en parallèle et de fait en concurrence la musique (le chant) avec le bruit de la guerre :

El Instrumentista deja de tocar. Silencio. Crece el ruido de la guerra.

Si de verdad supiera cantar, podría parar la guerra.

[...]

Silencio. El Instrumentista toca. La Kolakowski empieza a cantar, pero su canto no detiene la guerra. La Kolakowski calla. El Instrumentista deja de tocar. Silencio.

Si de verdad supiera cantar, podría parar la guerra.

El Instrumentista mira sus manos con vergüenza. Toca. La Kolakowski canta. La guerra cesa. La Kolakowski muere.
(p. 11-12)

Le leitmotiv “si de verdad supiera cantar, podría parar la guerra” est un clin d'œil à une œuvre plus récente de notre dramaturge intitulée *El crítico. Si supiera cantar, me salvaría*. “Si echo la mirada atrás”, écrit Juan Mayorga à propos de ses propres pièces, “en mis textos

¹²³ MAYORGA, Juan, *Concierto fatal de la viuda Kolakowski*, in *Teatro para Minutos*, op.cit., p. 11-12.

descubro personajes que desean música o la temen¹²⁴». Dans *Concierto fatal de la viuda Kolakowski*, la veuve désire ardemment pouvoir chanter “de verdad”, « pour de vrai », car elle sait que c’est le seul moyen d’arrêter la guerre ; quant au musicien, il redoute l’instant de reprendre son instrument après l’interruption brutale du concert. En effet, tout comme ses collègues et les spectateurs, dès les premiers coups de feu annonçant la guerre, il a fui en plein concert, et en est à présent honteux (“mira sus manos con vergüenza”). Or, dès qu’il se met à jouer, pour accompagner la chanteuse, la guerre s’arrête, comme l’indiquent les didascalies finales. Grâce à la veuve Kolakowski, le musicien prend conscience du pouvoir de la musique, qui peut arrêter la guerre, et de celui de ses mains, qui représentent sa capacité d’agir dans le monde¹²⁵.

Mais pourquoi la veuve meurt-elle lorsque la guerre enfin s’arrête ? Quel est le lien entre musique, guerre, et mort ? Lorsqu’elle parvient à convaincre le musicien de l’accompagner en jouant son instrument, elle atteint son objectif d’arrêter la guerre. Ce chant devient donc quelque chose de l’ordre du transcendant, il est étroitement lié à la vie (l’arrêt de la guerre), et donc à la mort. Son chant étant parvenu à arrêter la guerre, et en quelque sorte à la sublimer, il est voué à cesser définitivement, cristallisant dans le silence qui suit la fin du combat, mais aussi le silence de la mort, des morts qu’a fait la guerre. Par ailleurs, comme elle le dit elle-même, la guerre se trouve dans la voix de la veuve, dans sa gorge : “*Silencio. La Kolakowski toma las manos del Instrumentista y las lleva a su propia garganta ¿La sientes? Está aquí*” (p. 11) : ainsi, la guerre cesse grâce au chant, ce dernier doit aussi se taire pour toujours.

Cette pièce crée un solide lien entre musique, chant et mort, qui, s’il reste énigmatique, n’en perd pas moins sa force, associée à des sentiments puissants tels que le désir ou la honte, sublimés par l’interruption et le silence. Le chant de la veuve est l’évocation d’une transcendance, d’une salvation possible, d’un au-delà sur lequel débouche la musique lorsqu’elle est vraie (“si de verdad supiera cantar podría parar la guerra¹²⁶”), sans pour autant le dévoiler complètement.

En ce qui concerne le texte bref *La mala imagen*, lui aussi extrait du recueil *Teatro para minutos*, il met en scène un couple de musiciens, Edi (guitariste) et Lola (chanteuse), prêts à sortir leur premier album. Ils sont en désaccord au sujet de la première de couverture de ce dernier, car Edi propose une photographie qu’il a lui-même prise dans un parc, tandis

¹²⁴ MAYORGA, Juan, “No puedo escribir con música”, essai inédit : Annexe 5.

¹²⁵ Le motif des mains est récurrent dans la dramaturgie de Juan Mayorga, nous l’avons déjà remarqué à propos des mains de Staline dans *Cartas de amor a Stalin*, ou celles de Blumemberg dans *El traductor de Blumemberg*.

¹²⁶ Le leitmoitiv de ce texte fait écho à *El crítico*, dont le sous-titre est : *Si supiera cantar me salvaría*.

que les producteurs de l'album souhaitent que le cliché soit pris par un professionnel¹²⁷. Pour Edi, l'homme qu'il a pris en photo évoque dans son imaginaire le croque-mitaine ("el hombre del saco"), celui qui lui a « dicté » les paroles de la chanson qu'il a composée.

Ce texte repose sur une structure binaire, mettant successivement en scène le couple Edi/Lola, puis le couple photographe/modèle. Il s'agit pour ces derniers de reproduire l'« illusion du vrai », de l'authentique, de viser à la « reproductibilité technique¹²⁸ » de l'œuvre d'art : la photographe demande à son modèle d'entrouvrir légèrement la bouche, de faire *comme si* elle chantait. Il s'agit de photographier le chant, de donner à voir l'invisible, en quelque sorte.

Par ailleurs, la dernière scène de cette œuvre se limite à une phrase, une didascalie, dont on ne sait si elle relève des scènes Lola/Edi ou photographe/modèle. Ainsi, elle mêle le croque-mitaine de l'imaginaire d'Edi au modèle censé incarner ce dernier : "El hombre del saco llama a Edi con su extraño canto. ¿Sólo él puede oírlo? Flash" (p. 31). Le personnage mis en scène, "el hombre del saco", incarne l'archétype du croque-mitaine : on comprend d'autant mieux la question suivante "¿Sólo él puede oírlo?".

En effet, le chant du croque-mitaine appartient à l'imaginaire collectif de tous les enfants, de tous les lecteurs/spectateurs. Edi n'est pas le seul à l'avoir entendu, à l'entendre, contrairement à ce qu'affirme Lola, d'après qui la composition d'Edi est impossible à chanter : "Sólo sonó en tu cabeza, Edi. No se puede cantar" (p. 31).

Si dans *La mala imagen*, la chanson a été dictée à Edi par le personnage monstrueux du croque-mitaine, celui qui emporte les enfants restés tout seuls, dans *Hamelin*, l'imaginaire collectif lié aux peurs de l'enfance est aussi réactivé : au début et à la fin de l'œuvre, on entend l'air du joueur de flûte de Hamelin, ce personnage qui enchante les enfants et les enlève à la ville, celle-ci n'ayant pas su bien s'en occuper. Dans *Hamelin* comme dans *La mala imagen*, le rideau se ferme sur une chanson dont l'énonciateur du texte didascalique (incarné par un personnage dans cette pièce¹²⁹) demande aux spectateurs/lecteurs s'ils l'ont entendue : "Silencio. Montero y Josemari están solos por primera vez. Quizá deberíamos subrayar el momento con música. De flauta, por supuesto. Pero, ¿qué música es la del flautista? ¿La ha oído alguien?" (p. 79).

¹²⁷ Cette pièce a été commentée à propos des « photos-choc » de Barthes : Cf. *Premier acte*, chapitre 2 : 1.1.2. *La Mala Imagen* ou quand la technique envahit le domaine artistique : les « photos-choc » de Roland Barthes.

¹²⁸ BENJAMIN, Walter, *Œuvres III, L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, 2000, Gallimard, p. 273.

¹²⁹ Nous avons abordé la particularité des didascalies chez Mayorga dès notre *premier acte*, chapitre 1 : 2.3. Un théâtre narratif ?

Dans ce commentaire du narrateur épique, c'est la voix du metteur en scène qu'on entend, se demandant s'il ne faudrait pas "subrayar el momento con música", la musique étant alors comprise comme un élément permettant de souligner, de mettre en relief certains moments. Par ailleurs, le fait de préciser que la musique doit être produite par une flûte évoque à nouveau l'air qui hante l'œuvre sans forcément être réellement entendu. En outre, son interrogation nous oblige à puiser dans notre imaginaire collectif, dans nos souvenirs pour parvenir à entendre cette chanson ("¿La ha oído alguien?"). En effet, la véritable mise en scène n'a-t-elle pas lieu dans l'imaginaire du spectateur/lecteur ?

Ainsi, chez Mayorga, la musique n'est pas un élément superflu, venant se greffer au tissu textuel afin d'alimenter la logique du spectaculaire, du « toujours plus » : bien au contraire, elle s'inscrit dans la « théâtralité mineure » prônée par Sanchis Sinisterra que nous avons évoquée dans le *premier acte*. Grotowski, dans sa conception du « théâtre pauvre », en vient même à supprimer de la scène toute musique qui ne serait pas produite par les acteurs :

L'élimination de la musique (présente ou enregistrée) non produite par les acteurs permet au spectacle lui-même de devenir musique par l'orchestration des voix et des objets qui se heurtent. Nous savons que le texte *en soi* n'est pas du théâtre, qu'il ne devient théâtre que par l'utilisation qu'en fait l'acteur – autrement dit, grâce aux intonations, à l'association des sons, à la musicalité du langage.¹³⁰

Pour en revenir à la scène finale de *Hamelin*, la musique qui « soulignera » le mieux cet instant où Josemari et Montero se trouvent en tête-à-tête pour la première fois, est en réalité le silence. En effet, celui-ci laisse résonner entre les paroles de Montero le son de l'instrument du joueur de flûte de Hamelin, présent depuis la fin de la première scène : "Érase una vez una bella ciudad llamada Hamelin. Pero una mañana, al despertarse, las gentes de Hamelin descubrieron que la ciudad se había llenado de ratas" (p. 15 et p. 79). C'est là le début de l'histoire que Montero raconte aux journalistes au début de la pièce, et à Montero à la fin. Cette histoire-là, cet air-là constituent une menace pour tous les enfants de la ville, et donc pour les adultes : ceux qui l'ont entendu savent que le danger existe, qu'ils ne peuvent pas l'ignorer.

Il convient d'évoquer, pour clore ce petit panorama des pièces de Mayorga qui mettent en scène la musique comme sujet qui hante ou enivre les personnages, suscite leurs désirs ou éveille leurs craintes, la scène finale de *Himmelweg* : celle du chant « forcé » de la petite fille juive. En effet, ce chant fait partie de la mascarade organisée par le Commandant du camp de concentration pour cacher la véritable nature du lieu. Cette pièce "acaba con la nana que una niña judía, en un campo de concentración, canta a su muñeca: la misma nana que a ella le

¹³⁰ GROTOWSKI, Jerzy, « Vers un théâtre pauvre », in *Vers un théâtre pauvre, op.cit.*, p. 20.

cantaba su madre ausente”. Quelle signification peut avoir ce chant, eu égard à la nature de sa voix énonciative, qui est celle d’une prisonnière du camp de concentration, dont ni la parole ni le chant ne sont libres ? Quelle est la nature de la voix au théâtre : relève-t-elle du discours ou du corps ? Est-elle simple émission sonore ? Est-elle langage ou silence ?

3.1.2. La voix rend visible

À la fois contenant et contenu, la voix est, comme le langage, prise dans le dualisme du signe (signifiant/signifié), comme le note Meschonnic : « tirillée entre deux extrêmes, métaphorisée ou réduite à une émission sonore¹³¹ ». D’une part elle est ramenée à un simple organe de la parole, et de l’autre elle incarne « exactement ce qui ne peut pas se dire » : elle est « tout ce qui du signifiant ne concourt pas à l’effet de la signification¹³² ». Ainsi, pour Miller, « la voix n’est pas qu’un contenant [...] elle est aussi, par l’éprouvé d’une présence pleine et d’un centre du corps qu’elle entraîne, un contenu¹³³ ».

Selon Meschonnic, le contenu que la voix fait émerger, c’est le sujet : « la voix, c’est du sujet¹³⁴ ». Voix et sujet sont indissolubles, tout comme écriture et voix : « plus il y a d’affect dans la voix, plus on a de sujet dans la voix, dans sa voix ; plus l’écriture est subjectivée, plus elle peut se dire la voix du sujet. Plus l’écriture est écriture, plus elle est voix¹³⁵ ».

Il s’en suit un rapport fusionnel entre la voix et le corps, tous deux étrangers au discours. Au point que Julia Kristeva affirme que le corps fait de la voix l’« autre » du sens : « la voix est tributaire du corps et de l’affect antérieur à la représentation : elle demeure rebelle à la symbolisation, au sens, à la signification¹³⁶ ». En revanche, Meschonnic, d’après Jerzy Grotowski, en tire les conclusions opposées : c’est précisément parce qu’elle provient du corps, du sujet et de l’affect, que la voix crée du sens. Le metteur en scène et théoricien du théâtre polonais décrit comment le chant au théâtre se fait sens et corps : « Par les qualités vibratoires, le chant devient le sens même ; même si l’on ne comprend pas les mots, il suffit qu’il y ait la réception des qualités vibratoires. Quand je parle de ce “sens”, je parle aussi des impulsions du corps¹³⁷ ».

¹³¹ MESCHONNIC, Henri, « Le théâtre dans la voix », in DESSONS, Gérard (éd.), *Penser la voix, Ibid.*, p. 36.

¹³² MILLER, Jacques-Alain, « Jacques Lacan et la voix », in *La voix*, colloque d’Ivry, 1988, p. 183.

¹³³ *Ibid.*, p. 62.

¹³⁴ MESCHONNIC, Henri, « Le théâtre dans la voix », *art.cit.*, p. 35.

¹³⁵ *Ibidem.*

¹³⁶ KRISTEVA, Julia, « La parole déprimée », *La Voix*, colloque d’Ivry, p. 79.

¹³⁷ GROTOWSKI, Jerzy, « De la compagnie théâtrale à l’art comme véhicule », in RICHARDS Th., *Travailler avec Grotowski, Sur les actions physiques*, Actes-Sud/Académie expérimentale des Théâtres, 1995, p. 190.

Dans la scène finale de *Himmelweg* mentionnée plus haut, lorsque la petite fille chante, « du sujet passe dans [le] chant, si pleinement que le chant devient tout entier sujet¹³⁸ ». Ainsi, la texture, le « grain » de la voix dont parle Roland Barthes à propos de la voix d'opéra renferme l'« épaisseur des signes [...] et de sensations¹³⁹ » spécifiques au langage théâtral. D'ailleurs, le critique français définit ainsi la théâtralité :

C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensoriels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submergent le texte sous la plénitude de son langage extérieur.¹⁴⁰

Et c'est précisément dans cette « épaisseur de signes », dans le « langage extérieur » du texte que l'on entend le silence de la petite fille, celui d'une vie dont on ne sait rien, si ce n'est qu'elle a été « interrompue », selon la formule employée par Juan Mayorga dans notre entretien¹⁴¹. Ainsi, l'innommable, l'abject, acquiert une matérialité – une *épaisseur* – dans le chant de la petite fille. Cette épaisseur est palpable, mais surtout visible.

L'étymologie du terme « théâtre », nous le savons, signifie « ce qui se voit », le spectacle : si nous nous en tenons à cette dernière, le théâtre est un pur dérivé du voir. Mais ce « langage extérieur » qui définit la théâtralité se réduit-il à la partie visible du langage théâtral (à ces « artifices sensoriels, gestes, tons, distances, substances, lumières ») ? En effet, la voix est l'un des éléments constitutifs de la théâtralité, selon la définition que Barthes en donne (elle relève bien de cette « épaisseur de signes et de sensations » qui se développe sur le plateau ou dans l'imaginaire du lecteur/spectateur) ; et pourtant, elle ne se voit pas, comme le remarque Henri Meschonnic : « la voix ne se voit pas. Une voix n'est pas un spectacle¹⁴² ».

Le théâtre échappe donc à sa propre réduction étymologique, remarque Meschonnic : « dans la mesure où il est un art, il fait ce que Paul Klee disait de la peinture, qu'elle ne reproduit pas le visible, elle rend visible. [...] Le théâtre montre autre chose que ce qu'on voit, il montre ce qu'on imagine qu'on voit. Donc il montre ce qu'on ne voit pas¹⁴³ ».

En cela, l'exemple de la scène finale de *Himmelweg* est particulièrement éloquent : le chant de la petite fille donne à voir l'irreprésentable (la réalité des camps de concentration) là où les mots sont impuissants, le langage se trouvant dans une impasse lorsqu'il s'agit de dire l'abject – l'innommable. Nous reviendrons sur cette capacité du théâtre à montrer « autre

¹³⁸ MESCHONNIC, Henri, « Le théâtre dans la voix », *art.cit.*, p. 40.

¹³⁹ BARTHES, Roland, *Littérature et signification. Essais critiques*, Paris, Seuil, 1981, p. 258.

¹⁴⁰ BARTHES, Roland, « Le théâtre de Baudelaire », in *Essais critiques, Ibid.*, p. 41

¹⁴¹ Entretien avec Juan MAYORGA : Annexe 2.

¹⁴² MESCHONNIC, Henri, « Le théâtre dans la voix », *art.cit.*, p. 39.

¹⁴³ *Ibidem.*

chose que ce qu'on voit », c'est-à-dire ce que les théoriciens de l'École de Toulouse ont appelé la « scène », ce « hors-scène » qui *rend visible* l'irreprésentable, l'indicible.

Ainsi, nous rejoignons Meschonnic lorsqu'il affirme que « le théâtre est complètement théâtre quand c'est la voix qui donne à voir, et le visible à entendre, tous deux inséparablement¹⁴⁴ » : le plateau de théâtre rend possible une synesthésie dans laquelle les sens se croisent et se répondent, le visible y devient audible, et les sons visibles. Lorsqu'il y a une voix off (hors champ) par exemple, sa force réside précisément dans le fait que bien qu'elle ne se voie pas, elle occupe tout l'espace. La voix est en effet « ce qu'on entend seulement, qui ne se voit qu'intérieurement, peut-être plus fort que le visible, et se surimpose à lui¹⁴⁵ ». Elle va de pair avec un visage : « elle est un peu une émission de visage, autant qu'une émission sonore¹⁴⁶ », ajoute Meschonnic. Un sourire, par exemple, s'entend dans la voix, même s'il ne se voit pas.

Ainsi, « on montre sur scène une matière invisible, qui se tisse entre des personnes », constate Claude Régy¹⁴⁷, qui travaille sur l'instant qui précède et celui qui suit la parole, sur l'écoute, et donc sur le ralenti dans la voix, et le silence. « De même qu'on ne voit pas le sujet, et qu'on ne voit pas la voix, on ne voit pas le théâtre [...] C'est là qu'on approche du paradoxe du rythme¹⁴⁸ ». En effet le rythme relève à la fois du langage et de la voix, il est la contradiction même de l'intime extérieur. Ainsi, la voix au théâtre ne permettrait-elle pas de rendre visible la langue ?

3.1.3. *Le rythme : la voix du théâtre ou le théâtre de la voix*

Últimas palabras de Copito de Nieve met en scène un monologue et son interruption constante : soit le gorille est obligé de s'arrêter de parler à cause de la douleur physique ressentie, soit c'est le gardien qui le fait taire, s'empressant de sauver les apparences l'empêchant de parler. L'extinction répétée et progressive du discours de Copito met sur le devant de la scène la voix comme organe qui permet (ou empêche) de parler, mais aussi comme matière en soi, étroitement reliée au corps et au sujet. Lorsqu'on entend la voix de Copito s'éteindre progressivement, on entend aussi le silence envahir la scène. Ce silence présage la mort, l'interruption définitive de l'existence ; mais il donne toute sa portée à la rébellion et aux tirades philosophiques qui précèdent.

¹⁴⁴ *Ibidem.*

¹⁴⁵ *Ibidem.*

¹⁴⁶ *Ibidem.*

¹⁴⁷ RÉGY, Claude, *Espaces perdus, op.cit.*, p. 158.

¹⁴⁸ MESCHONNIC, Henri, « Le théâtre dans la voix », *art.cit.*, p. 41.

C'est dans le texte didascalique qu'on entend l'extinction de la voix du singe blanc
Copito :

Cuarta, porque, como descubrieron los estoicos,...

SU VOZ SE HA IDO APAGANDDO. NO OIMOS LO QUE LOS ESTOICOS DESCUBRIERON, AUNQUE EL MONO BLANCO NO SE DA CUENTA. SU VOZ VUELEVE DEMASIADO TARDE.

....., lo que confirma el punto de vista estoico. (UPC, p. 28)

Cette interruption du discours philosophique du singe a tout d'abord un effet comique, car le singe conclut la partie de son argumentation sur la raison pour laquelle il ne faut pas craindre la mort, s'appuyant pour cela sur le courant de pensée stoïcien, mais il ne s'aperçoit pas que l'intégralité de son discours n'a pas été entendue, sa voix s'étant éteinte progressivement. Le fait de n'entendre que le début et la fin du discours perturbe la solennité du moment, et nous empêche de lire au premier degré l'argumentation du singe, que nous ne percevons pas dans son intégralité. Par l'interruption du monologue, la situation d'énonciation – un singe philosophe derrière les barreaux de sa cage pendant les dernières minutes de sa vie – devient plus « visible » que le contenu du discours. Ce changement de perspective, lié à l'interruption du discours, évite que la tenue philosophique du monologue en fasse un texte pédant ou trop abstrait.

Par ailleurs, ce passage met au premier plan le langage et la voix comme matière en soi, non seulement comme organe permettant de délivrer un contenu : si on n'entend pas les paroles prononcées par le singe, on voit bien cependant ses lèvres gesticuler et son visage s'animer comme s'il émettait des sons. On perçoit la matérialité de la voix d'autant plus qu'elle est absente ou en voie d'extinction, puisqu'on ne peut être « distraits » par ce qu'elle véhicule. Ce blanc au beau milieu de l'argumentation du singe montre que la voix et le corps imposent au langage un rythme propre, un ralenti : les mots sont étroitement liés au corps et à la voix qui les dit et les incarne.

« La voix ne peut pas être travaillée isolément. Séparer la voix du corps, c'est une vivisection¹⁴⁹ », écrit Claude Régy. Le geste et la voix doivent s'unir dans une même sensibilité :

Au cours de ce travail, j'ai compris, en le voyant et en le sentant, que la voix était du corps. Je crois que cette expression vient de la psychanalyse, et je la comprends mal. Mais, cet acteur, en l'entendant parler, on voyait toutes les vibrations et tout le mouvement de l'immobilité. [...] Et que l'immobilité n'est pas du tout absence de

¹⁴⁹ RÉGY, Claude, *Espaces perdus, op.cit.*, p. 45.

mouvement, parce que son corps vibrait sans cesse, et parce que son visage était un paysage totalement en perpétuelle mutation.¹⁵⁰

D'où l'impression de Gérard Dessons, après avoir assisté à *Paroles du sage*, mis en scène par Claude Régy : « Je me suis dit que ça pouvait être ça, la théâtralité de la parole : le fait qu'on voie la parole¹⁵¹ ». Voir la parole, c'est aussi voir le non-dit, l'indicible et même l'invisible à travers les visages, les gestes, les paroles et les silences. Claude Régy attire l'attention sur l'importance de la lenteur et du ralenti au théâtre : il faut un certain rythme, une certaine lenteur, nécessaires pour entendre la langue. « Il y a une espèce de retard, de retenue, une attente de sentir la voix et le geste, et en même temps, dans ce ralenti, le texte est surarticulé. Parce qu'il faut qu'on l'entende, pour que le travail sonore puisse se faire¹⁵² ».

Dans son article sur la voix au théâtre, ou plutôt « Le théâtre dans la voix », Henri Meschonnic montre que même passé le « stade vocal » qui précède « l'accès à la parole¹⁵³ », la voix, c'est toujours « le corps en voix¹⁵⁴ ». Elle est totalement différente du langage parlé. « La voix ne dit pas. [...] La voix, elle, fait. Elle fait le climat, l'humeur. Elle fait une prosodie, qui n'est pas celle du discours, mais celle du corps, et de la relation entre les corps¹⁵⁵ ». Les acteurs, comme le confirme l'étymologie¹⁵⁶ ne disent pas, ils *font*, et c'est aussi par la voix qu'ils agissent. En effet, « la voix est une forme d'action, par elle-même, indépendamment de toute mimique, ou gestuelle. Quand elle est mimétique, c'est secondairement¹⁵⁷ ». La voix au théâtre, comme dans la vie, agit et crée du sens au-delà de ce qu'elle dit. « Une voix, c'est du corps hors du corps. Deux voix qui se répondent, c'est un peu du corps à corps. On dit bien qu'une voix est touchante, ou pénétrante, caressante. Il y a du geste en elle, sous une forme sonore¹⁵⁸ », ajoute Meschonnic.

Que la parole devienne corps, c'est là le propre de la théâtralité, selon Juan Mayorga lui-même :

Así debería ser, que la palabra se vuelva cuerpo. Pero que la palabra haya de ser encarnada, que se convierta en cuerpo, eso no quiere decir que sea simplemente visualizable, sino que efectivamente, la misma expresión pronunciada por una voz desgarrada, o por una voz en que es reconocible de algún modo el alcohol, o la angustia, o la felicidad, cobra un peso distinto. Se dice que el teatro es el arte del "presente absoluto", y eso intemporal que son las palabras sin embargo se puede convertir, puede tener ese peso porque detrás tienen una biografía y una situación de presente. Y cuando eso ocurre, sólo entonces hay teatralidad, eso es cierto, que la teatralidad no tiene por qué ser algo

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 48.

¹⁵¹ RÉGY, Claude : « Le champ de la voix », *art.cit.*, p. 43.

¹⁵² *Ibid.*, p. 45-46.

¹⁵³ DELBE, A., *Le Stade vocal*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 25.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 24.

¹⁵⁵ MESCHONNIC, Henri, « Le théâtre dans la voix », *art.cit.*, p. 27.

¹⁵⁶ Définition du *Trésor de la Langue Française*, au mot acteur : « empr. Au latin "actor", celui qui agit [...] "actor", celui qui fait ».

¹⁵⁷ MESCHONNIC, Henri, « Le théâtre dans la voix », *art.cit.*, p. 27.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 28.

espectacular, rimbombante, sino simplemente eso, sentir que esas palabras están siendo encarnadas en ese momento, en una situación.¹⁵⁹

Les mots s'incarnent non seulement dans des corps, dans du visible, mais aussi dans la matérialité – le « grain » – de la voix, dans de l'audible, du palpable. Dans le présent de la scène, dans l'actualisation des paroles à travers des voix, on perçoit le poids, le passé des mots prononcés. Dans *Amarillo*, le langage vient pallier l'absence du sens de la vue de l'aveugle, il remplace la vision, en quelque sorte. Pour le personnage de l'aveugle, le seul sens qui est mis en jeu est celui du toucher, car il montre à l'enfant les objets qu'il désire voir, c'est-à-dire dont il souhaite connaître la couleur. Le langage devient donc vision et action : les mots prononcés par l'enfant ont une portée toute particulière pour l'aveugle, ils créent sa vision de la réalité, mais ils ne sont que langage. Nous lisons cette pièce comme une invitation à entendre le signifiant en lui-même comme matière palpable, comme corps visible et indépendant de son signifié et de son référent.

Ce n'est pas seulement la langue, ou sa « voix silencieuse », pour reprendre l'expression de Merleau-Ponty à propos de la peinture, qui est mise en scène au théâtre, mais aussi le fait même de voir, et d'entendre. La voix tisse entre les acteurs et les spectateurs un rapport tout à fait particulier que Claude Régy, dans l'article « Le champ de voix », décrit ainsi : « Parce que les corps sur le plateau sont tenus, maintenus et agis par la parole, c'est vraiment la vibration de la parole qui fait cette transmission particulièrement pratiquement universelle et qui en même temps est un rapport tout à fait particulier, d'amour, intime, de soi à l'autre¹⁶⁰ ». La parole et la voix sont une matière invisible qui relie les corps entre eux sur scène et les ouvre au monde, à l'Autre. La voix ne se voit pas, mais elle est corps : sur scène, on la voit agir *sur*, *dans* et *entre* les corps. Ce qui fait qu'en quelque sorte, « la gesticulation sonore ne fait plus que couvrir le silence de la voix¹⁶¹ », selon la formule de Meschonnic.

La voix émet un langage imaginaire, le langage comporte une théâtralisation qui est de l'ordre du rythme, de la prosodie, de l'organisation du discours. [...] La signifiante d'un texte littéraire est [...] une notion [...] propre à la poétique, et qui fait du rythme et de la prosodie un système de subjectivation unique pour chaque texte. [La voix est] ce qu'on entend seulement, qui ne se voit qu'intérieurement, peut-être plus fort que le visible, et se surimposer à lui. [...] La voix, sauf les cas où on ne voit pas qui parle, va aussi avec un visage, et souvent un face à face. Elle est un peu une émission de visage, autant qu'une émission sonore.¹⁶²

Nous avons montré avec Jean-Luc Nancy que le corps est une scène de théâtre ; nous avançons ici avec Meschonnic que la voix est le corps – et donc la scène – du langage. À ce

¹⁵⁹ Entretien avec Juan MAYORGA : Annexe 2.

¹⁶⁰ RÉGY, Claude, « Le champ de la voix », *art.cit.*, p. 50.

¹⁶¹ MESCHONNIC, Henri, « Le théâtre dans la voix », *art.cit.*, p. 39.

¹⁶² *Ibidem*.

propos, le linguiste nuance les propos de Barthes, qui lorsqu'il évoque le « grain de la voix », à propos de la voix d'opéra, « part juste, et se bloque sur une métaphore¹⁶³ » :

La voix a le même statut que le langage, qui est un objet que l'on croit ne pouvoir saisir qu'à travers ce qu'il véhicule ; mais de même qu'aujourd'hui, grâce à la notion de « texte », nous apprenons à lire la matière même du langage, de même il nous faudra apprendre à écouter le texte de la voix, sa signification, tout ce qui, en elle, déborde la signification.¹⁶⁴

Meschonnic met en avant comme Barthes l'oralité de l'écriture, de la parole conçue comme sonorité, mais il récuse la « métaphore » barthienne, c'est-à-dire le parallélisme entre voix et texte, démarche propre au structuralisme tendant à tout ramener au texte. Barthes étudie la voix selon une démarche analogique que lui-même a rejetée, et non selon une démarche de connaissance, critique Meschonnic. Pour ce dernier il est nécessaire au contraire de penser le discours non plus à partir de métaphores, mais d'une véritable critique du signe qui ne peut venir que d'une « critique du rythme », car « c'est quand la voix est une matrice du rythme qu'elle est vraiment une voix, pas seulement l'organe de la parole¹⁶⁵ ». Il s'agit d'analyser les textes littéraires à partir de nouveaux outils, qui échappent aux grilles de lectures structuralistes, et acceptent la liberté et l'inconnu qu'offre une critique du rythme, dans laquelle : « on ne sait plus d'où vient la voix. Elle vient d'ailleurs. Le corps est dans la voix et la voix n'est plus celle de la syntaxe. On ne peut pas faire travailler la voix de l'extérieur¹⁶⁶ ».

La scène de théâtre est un espace où le rythme du langage peut se déployer et prendre forme, comme sur une page blanche, en plusieurs dimensions, où les signes et les silences constituent un flux, un mouvement en devenir, éphémère et continu, qui donne à entendre ce que Barthes appelle le « bruissement de la langue »

3.2. Le « bruissement de la langue » ou la musique silencieuse du sens

La voix permet de faire entendre le « bruissement de la langue » et pas seulement le langage en tant qu'instrument de communication, qui veut dire *quelque chose*. En effet, le « bruissement » ne donne pas à entendre autre chose que ce qu'il est, il fait sens en lui-même : « c'est le frisson du sens que j'interroge en écoutant le bruissement du langage¹⁶⁷ », affirme Roland Barthes.

¹⁶³ MESCHONNIC, Henri, « Le théâtre dans la voix », *art.cit.*, p. 37.

¹⁶⁴ BARTHES, Roland, « Les fantômes de l'Opéra », in *Le Grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981, p. 175-176.

¹⁶⁵ MESCHONNIC, Henri, « Le théâtre dans la voix », *art.cit.*, p. 42.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 132.

¹⁶⁷ BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, *op.cit.*, p. 101.

3.2.1. Le « bruissement de la langue » au théâtre

Roland Barthes définit le « bruissement de la langue » comme l'utopie d'une « musique du sens » :

[...] dans son état utopique la langue serait élargie, je dirais même *dénaturée*, jusqu'à former un immense tissu sonore dans lequel l'appareil sémantique se trouverait irréalisé ; le signifiant phonique, métrique, vocal, se déploierait dans toute sa somptuosité, sans que jamais un signe ne s'en détache (viennise *naturaliser* cette pure nappe de jouissance), mais aussi – et c'est là le difficile – sans que le sens soit brutalement congédié, dogmatiquement forclos, bref chaîné. [...] la langue ne quitterait pas pour autant un horizon du sens [...], mais au lieu que la musique des phonèmes soit le « fond » de nos messages [...] le sens serait ici le point de fuite de la jouissance.¹⁶⁸

Ainsi, les « expériences de bruissement » dont parle Barthes proposent de mettre en exergue dans la langue l'aspect sonore, sans pour autant quitter un « horizon de sens », horizon qui semble aussi être celui de Claude Régy dans ses mises en scène. En effet, nous l'avons déjà cité plus haut, pour lui « les sons travaillés multiplient les sens¹⁶⁹ », écrit-il, exprimant la tension inhérente entre son et sens, qui crée le « bruissement de la langue ». Il s'agit pour Roland Barthes de *dénaturer* les sons : il donne comme exemple la musique post-sérielle qui travaille la voix, « cherchant à dénaturer en elle le sens, mais non le volume sonore¹⁷⁰ ». Au théâtre, le travail sur les « sons déconnectés », selon l'expression de Régy, ou sur le silence et le ralenti, permettent de toucher au son comme matière brute, tout en restant dans une tension permanente avec le sens.

Le « bruissement » c'est « le bruit de ce qui marche bien » ; mais « il s'ensuit ce paradoxe », ajoute Roland Barthes : « le bruissement dénote un bruit limite, un bruit impossible, le bruit de ce qui, fonctionnant à la perfection, n'a pas de bruit ; bruire, c'est faire entendre l'évaporation même du bruit : le ténu, le brouillé, le frémissant sont reçus comme les signes d'une annulation sonore¹⁷¹ ». Dit autrement, bruire, c'est donner à entendre le silence et laisser parler sa *signifiance*.

Le silence joue un rôle essentiel dans le « bruissement de la langue », dans la création d'une « musique du sens » ; nous allons tenter d'en cerner les contours. Barthes écrit à propos du passage d'un « texte silencieux » à la scène : « cela me montrait ce que devient un texte “silencieux” quand il passe dans la voix, dans le souffle de l'acteur, cela me montrait ce que devient la ponctuation, une fois dans le corps de l'acteur, les virgules se transformant en silences ou en gestes¹⁷² ». L'un des défis du théâtre est de mettre en scène l'« accumulation

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ RÉGY, Claude, *Espaces perdus*, *op.cit.*, p. 85.

¹⁷⁰ BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, *op.cit.*, p. 101.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 100.

¹⁷² BARTHES, Roland, « Roland Barthes d'explique », *Le Grain de la voix, Entretien, 1962-1980*, *op.cit.*, p. 302.

d'échos¹⁷³ », de blancs, qui fait bruire la langue et « entendre au loin un sens désormais libéré de toutes les agressions dont le signe, formé dans la “triste et sauvage histoire des hommes”, est la boîte de Pandore¹⁷⁴ ». Il nous semble que ceci est possible au théâtre, car ce dernier montre la langue à travers le langage gestuel, c'est-à-dire précisément dans le non-verbal. Or pour Roland Barthes, « notre parole (surtout en public) est immédiatement théâtrale, elle emprunte ses tours (au sens stylistique et ludique du terme) à tout un ensemble de codes culturels et oratoires¹⁷⁵ ».

Ainsi, ce qui se perd dans la *scription*¹⁷⁶, selon Barthes, ce n'est pas vraiment la spontanéité, la naturalité, mais « tout simplement le corps » : « transcrite, la parole change évidemment de destinataire, et par là même de sujet, car il n'y a pas de sujet sans Autre. Le corps, quoique toujours présent (il n'y a pas de langage sans corps), cesse de coïncider avec la personne¹⁷⁷ ». La parole n'est pas prise au sens de Saussure, d'initiative individuelle (écrite ou parlée), mais au sens phonique.

Outre la parole et la *scription* (opposition assez « scolaire » critique Meschonnic, entre le parlé et l'écrit), Barthes propose une troisième pratique de langage que est celle de l'« écriture », « celle qui produit des textes » :

L'écriture n'est pas la parole [...], écrire n'est pas transcrire. Dans l'écriture, ce qui est trop présent dans la parole (d'une façon hystérique) et trop absent de la transcription (d'une façon castratrice), à savoir le corps, revient, mais selon une voix indirecte, mesurée, et pour tout dire juste, musicale, par la jouissance, et non par l'imaginaire (l'image). C'est au fond ce voyage du corps (du sujet) à travers le langage, que nos trois pratiques (parole, écrit, écriture) modulent, chacune à sa façon.¹⁷⁸

Or, le théâtre ne rassemble-t-il pas sur scène ces trois pratiques du langage ? La scène incarnerait ce « voyage du corps à travers le langage » dont parle Barthes, mais aussi le voyage et les transformations du langage au fur et à mesure de son passage dans et à travers les corps, les voix, et les gestes. Dans *El traductor de Blumemberg*, Blumemberg et son traducteur Calderón sont dans un train vers Berlin, en même temps que les idées et le texte de l'écrivain allemand voyagent de l'esprit de Blumemberg vers celui de Calderón : nous voyons ce dernier évoluer et petit à petit adopter les mots, les théories de Blumemberg. Il s'agit aussi bien évidemment du voyage d'une langue à l'autre (de l'allemand à l'espagnol), celui de la

¹⁷³ RÉGY, Claude, « Le champ de la voix », in *Penser la voix*, *op.cit.*, p. 48.

¹⁷⁴ BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue Essais critiques IV*, *op.cit.*, p. 101.

¹⁷⁵ BARTHES, Roland, *Le grain de la voix. Entretiens, 1962-1980*, *op.cit.*, p. 9-10.

¹⁷⁶ Barthes préfère ce mot à celui d'« écriture », car ce dernier « n'est pas forcément le mode d'existence de ce qui est écrit » (in BARTHES, Roland, *Le grain de la voix, Entretiens, 1962-1980*, Préface, *op.cit.*, p. 9). Nous y reviendrons à propos de la troisième pratique du langage proposée par Barthes, celle de l'« écriture », précisément.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 12.

traduction. Cette pièce est métaphorique du théâtre comme l'espace du voyage et de l'« entre-deux¹⁷⁹ ».

Pour en revenir au rôle du silence dans la mise en scène du « bruissement de la langue », au théâtre, et plus particulièrement dans l'œuvre de Juan Mayorga, nous commençons par un constat : les silences sont le signe d'une recherche constante d'une parole autre, une parole exacte. Comme nous l'avons montré dans le *premier acte*, le dramaturge questionne constamment le langage quotidien, ou encore le langage bureaucratique, législatif, jargonnant, qui sert et entretient les rapports de domination entre les hommes ; il plaide pour un langage qui sait écouter le silence et le faire entendre, et pour un théâtre qui le donne à entendre et à voir. Ainsi, si « la peinture est une poésie silencieuse », comme l'affirme Henri Meschonnic, le théâtre s'avère être une peinture « bruissante », selon la définition barthienne.

En effet, lorsqu'il s'attache à retrouver les origines du langage, l'importance des mots, des silences, du langage d'avant le langage, le théâtre devient mise en scène d'un « langage indirect », qui fait sens de façon « oblique », selon Merleau-Ponty. Celui-ci devient visible au théâtre, qui donne à entendre discours et interruption du discours, tropismes d'avant ou d'en-deçà du langage

Dans le bruissement, le sens s'entend précisément dans la suspension du langage, celle-ci n'équivalant pas à l'absence de sens, ou au non-sens. « De même que, attribué à la machine, le bruissement n'est que le bruit d'une absence de bruit, de même, reporté à la langue, il serait ce sens qui fait entendre, une exemption de sens¹⁸⁰ » : faire entendre l'interruption du sens, c'est faire entendre la signifiance, le son de l'« ailleurs » du langage. Inversement, pour que les mots s'entendent, ils doivent être enrobés de silence.

« C'est là qu'on approche du paradoxe du rythme. [...] Comme le silence fait partie de la parole, l'immobilité fait partie du mouvement, dans la mesure de leur subjectivation¹⁸¹ » souligne Henri Meschonnic. Le silence et l'immobilité sont nécessaires à l'acteur comme au spectateur pour entendre « toutes les voix du texte » : il s'agit d'« écouter de toutes les voix du texte, sens, émotion, mémoire, sonorité, imaginaire. Écouter aussi de toutes les voix des partenaires et aussi des vibrations du lieu. Écouter avec toutes les oreilles qu'on a sur la peau », écrit Claude Régy dans *Espaces perdus*¹⁸².

¹⁷⁹ Nous avons développé cette idée dans notre mémoire de Master 1 dans la partie intitulée « Escenificación del viaje en el teatro: del viaje de los protagonistas al viaje de las palabras (la traducción) », p. 124-130.

¹⁸⁰ BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV, op.cit.*, p. 101.

¹⁸¹ MESCHONNIC, Henri, « Le théâtre dans la voix », in *Penser la voix, op.cit.*, p. 41.

¹⁸² REGY, Claude, *Espaces perdus, op.cit.*, p. 83.

La dimension physique de cette écoute du rythme est illustrée par ces mots de Paul Auster, cités par Régy :

Considérer le mouvement non comme une simple fonction du corps, mais comme un développement de la pensée. De même, considérer la parole non comme un développement de la pensée, mais comme une fonction du corps. Des sons se détachent de la voix, entrent dans l'air, encerclent, assaillent, pénètrent le corps qui occupe cette part de l'air. [...] À première vue, on dirait du hasard. Mais ce hasard n'exclut pas le sens ou bien, si le mot sens ne convient pas, disons la trace ou l'impression persistante que laisse ce qui se passe tout en changeant sans cesse.¹⁸³

Ce mouvement dont parle Auster n'est autre que la « manière de fluer » propre au rythme selon les définitions de Meschonnic dans *Critique du rythme*, que nous avons ébauchées dans la partie précédente. Le tissu sonore est perçu comme une accumulation d'échos (de ce qui précède et de ce qui va suivre), de silences qui font sens. Juan Mayorga s'inscrit dans cette conception du rythme comme signifiante silencieuse dans notre entretien :

Y [el silencio] es, digo, de suyo una réplica poderosa interesante, como no suelen serlo muchas veces las palabras, pero además es cierto que da un color particular a la réplica anterior, a las palabras anteriores, y a las palabras posteriores. En efecto, si algo es dicho después de un silencio, tiene un valor muy especial. Así como un silencio tiene las palabras que lo preceden, les da un valor muy especial.¹⁸⁴

De même pour Claude Régy, les blancs ne sont pas des arrêts, mais des « suspensions » qui font écho aux mots qui ont précédé et préparent ce qui va suivre. Dans « Le champ de la voix », il écrit à propos de la mise en scène de *Paroles du Sage* et du travail d'interprétation de l'acteur :

Quand Marcial travaillait, comme il y avait tous ces accents disjonctifs qui cassent la syntaxe et la ponctuation, et qui obligeaient à organiser autrement des groupes de mots, et qu'il y avait de longs arrêts, parce que j'avais exagéré les temps de la disjonction, avec sa main, il faisait le lien, il maintenait la continuité du sens du texte, du souffle du texte, le reliement d'un bloc à l'autre, parce que entre les blocs, ce ne sont pas des arrêts, ce sont des suspensions, et que dans ces blancs, il y a l'écho de ce qui précède et la préparation de ce qui va suivre, et il y a dans chaque trou l'écho de tout ce qui a précédé depuis le début.¹⁸⁵

Le langage gestuel et la voix (autrement dit, le corps de l'acteur) maintiennent le « souffle du texte », ils assurent une continuité du sens dans le silence, malgré la suspension du son.

Le théâtre met en scène les « failles » du langage : ses limites (nous l'avons vu dans le *premier acte*), mais aussi ses interruptions, auxquelles le souffle de l'acteur donne vie, et dans lesquelles l'imaginaire du spectateur/lecteur s'engouffre.

3.2.2. L' « entre-deux » ou la prégnance de l'inexprimé

¹⁸³ AUSTER, Paul, cité par RÉGY, Claude, *Ibid.*, p. 129.

¹⁸⁴ Entretien avec Juan MAYORGA : Annexe 2.

¹⁸⁵ RÉGY, Claude, « Le champ de la voix », in *Penser la voix, op.cit.*, p. 48.

Nous avons déjà cité la formule d'Arnaud Rykner d'après qui « *Le théâtre est là où le langage n'est plus ou pas encore*¹⁸⁶ ». Il s'agit en quelque sorte d'un monde composé d'« espaces vides, vastes. Des espaces libres, des espaces nus, où tout peut s'inscrire, où l'image est parfaitement visible dans son intégrité, dans son intégralité, pour tous les spectateurs, et proche de chacun d'eux¹⁸⁷ ». De cette manière, tandis que le langage nous fait prendre les mots pour la réalité, le théâtre lui, nous fait entrer dans le « trop-réel » évoqué par Blanchot : les « failles » créent sur scène un rythme et un langage qui transcende la réalité.

Le langage fait sens autrement que dans le langage, car selon Meschonnic « le langage, précisément, *n'est pas dans les mots*. Ce que prouve la littérature. [...] Rien qui illustre mieux que la recherche de Proust qu'il faut une œuvre, non pour créer, mais pour transformer les mots. Ou alors le mot, c'est l'œuvre¹⁸⁸ ». Le rythme dé-sémantise le discours, permet de créer des échos sonores entre les mots, qui vont ainsi les re-signifier.

Ceci se retrouve dans *Hamelin*, où le terme « ojos », par exemple, revient à plusieurs reprises, finissant par créer un réseau sémantique qui lui sera propre. Il propose une nouvelle « manière de signifier », c'est-à-dire un rythme, selon la définition qu'en donne Meschonnic. Les yeux de la jeune fille maigre et pauvre qui se trouve à l'entrée du bâtiment où habitent Feli et Paco, rappellent à Montero ceux de Josemari : « En los ojos le recuerda a Josemari » (p. 53). Le fait de souligner le parallélisme entre le regard de cette fille et celui de Josemari met en avant la condition sociale de la famille de Josemari comme facteur déterminant qui les a amenés à accepter de l'argent de Rivas. Ensuite, Raquel, la psychopédagogue fait aussi particulièrement attention aux yeux de Josemari, mais avec un tout autre objectif : elle souhaite montrer que le père de Josemari est coupable et complice, qu'il ne l'aime pas, qu'il ne sait pas s'en occuper : « Así es como ve ese hombre a su hijo. Fíjate en la cara del niño. En sus ojos » (p. 58). Finalement, dans la scène où la famille de Josemari va rendre visite à l'enfant dans le centre social, l'incapacité de communiquer retentit comme un crissant silence, que le narrateur épique accentue en soulignant que « Josemari no mira a Feli a los ojos » (p. 61).

Ce parcours sémantique à travers les occurrences du terme « ojos » dans le texte didascalique et dans le dialogue de *Hamelin* met en évidence qu'il s'y crée un langage fondé non seulement sur les mots comme signification, mais aussi comme signifiants. Le regard, la signifiante des corps regardants/regardés s'entremêlent tout au long de cette pièce et

¹⁸⁶ RYKNER, Arnaud, *op.cit.*, p. 35. Italiques de l'auteur.

¹⁸⁷ RÉGY, Claude, *Espaces perdus, op.cit.*, p. 136.

¹⁸⁸ MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme, op.cit.*, p. 179.

constituent le « bruissement de la langue » barthien. Ainsi, le déplacement de sens d'un mot, répété plusieurs fois dans des situations différentes, loin de mener au non-sens, construit un réseau sémantique régi par le non-dit.

D'ailleurs, dans *Hamelin*, Juan Mayorga dispose les personnages comme dans un réseau, une toile, où entre chacun se dessine un fil conducteur, un réseau de sens qui se construit au fur et à mesure qu'on pénètre dans celui-ci, comme dans un rhizome¹⁸⁹. En effet, le texte dialogué crée des parallélismes entre certains personnages, à tel point que leurs rôles se confondent par moments : Paco rappelle deux fois au Juge Montero qu'il est, lui aussi, père ("Usted también tiene un hijo", p. 74, "Usted tiene un hijo", p. 75), et dans la scène suivante, c'est justement dans son rôle de père que l'on voit Montero ne parvenant pas à parler à son propre fils "No consigue encontrarlas : las primeras palabras" (p. 76). Finalement, c'est avec le fils de Paco que Montero trouvera « les premiers mots » à la fin de la pièce, c'est-à-dire le « il était une fois » de l'histoire du joueur de flûte de Hamelin. Le lien tissé entre le fils de Paco et celui de Montero est déjà souligné par le narrateur épique, lorsqu'il nous livre les pensées du Juge qui se trouve dans la chambre de Josemari : "Piensa en la habitación de su propio hijo. Pero en las paredes de Jaime no hay dibujos, sino pósters" (p. 51).

Ces parallélismes entre les personnages permettent non seulement de créer un réseau de sens lié au rythme, aux liens que le spectateur/lecteur tisse entre les mots, mais aussi de générer un « horizon d'attente » du spectateur, et de pouvoir le déjouer. Le sixième tableau de *Hamelin* finit sur une conversation entre Julia et Montero à propos de leur fils, et sur la détermination de Montero de parler avec son fils : "Mañana. Iré a recogerlo al colegio. Y cuando todo esto acabe, voy a llevármelo a pescar. Dos o tres días, él y yo solos" (p. 30). Or, le septième tableau, au lieu de mettre en scène ce dialogue entre Montero et son fils, que l'on attend pendant toute la pièce et qui est sans cesse repoussé, montre le premier interrogatoire de Montero à Josemari: "¿Cuántos años tienes?" (p. 31). Le langage de Montero, lorsqu'il s'adresse à l'enfant est, comme celui de Raquel, bureaucratique, inquisiteur. Ainsi, ces deux scènes se superposent au point de se confondre, pour mettre en évidence l'incapacité à dialoguer de Montero, que ce soit avec son fils ou avec Josemari.

La conversation toujours repoussée et attendue entre Montero et son fils n'a jamais lieu (tentative échouée au cours du 17^{ème} tableau, p. 75-76), mais en revanche elle est amorcée entre Montero et Josemari à la fin de la pièce. Le lien entre les deux enfants est poussé au point d'opérer un véritable glissement de l'un à l'autre. Pendant la dernière scène, Montero

¹⁸⁹ Cette image guattaro-deleuzienne sera longuement développée dans notre *troisième acte*. Cf. Chapitre 2. L'œuvre de Juan Mayorga : un rhizome.

manifeste des gestes de tendresse envers Josemari, à qui il raconte l'histoire du joueur de flûte de Hamelin : la pièce se clôt sur la possibilité de la parole, sur une manière de signifier « oblique » : moyennant un conte qui fait appel à l'imaginaire de chaque lecteur/spectateur.

En ce qui concerne *Himmelweg*, le monologue du Délégué de la Croix-Rouge est lié au devoir de mémoire qui s'impose à lui, mu par sa mauvaise conscience, qui le réveille toutes les nuits : "Hago este camino cada noche" (p36). Son discours étant dicté par la mémoire, on assiste à une recreation du passé par la parole, comme le montre la valeur performative et presque magique du langage, par exemple avec la répétition de l'adverbe de lieu "aquí" dans ce fragment :

Lo único que me distingue es que estuve *aquí*, en el "Camino del cielo".

El bosque lo cubre todo hoy, pero yo puedo reconocer el lugar sin la menor duda. Era *aquí*. *Aquí* estaban las vías del tren. *Aquí* llegaban los trenes, puntuales, a las seis de la mañana, los trenes siempre llegaban a las seis de la mañana. Sí, era *aquí*, puedo sentirlo bajo mis pies: por aquí pasava el camino del cielo. [...] Hago este camino cada noche¹⁹⁰. (p. 10)

Par la parole et la mémoire, le Délégué recrée ce qu'il a vu, mais aussi ce qu'il n'a pas vu. Une sorte de valeur incantatoire est accordée aux mots, qui semblent recréer une réalité qui a existé et que le Délégué a niée, à lui-même, et au monde. « Toutes les nuits », le Délégué refait ce chemin vers *Himmelweg*, ses rêves le ramènent dans cette forêt où les Juifs, à leur sortie du train, étaient poussés hors des wagons "por el único camino posible, la rampa de cemento que acaba en una especie de hangar" (p. 8).

Cependant, si par les mots le Délégué invoque, et crée presque (répétition de l'adverbe de lieu "aquí" suivi de descriptions succinctes d'espaces) la réalité qu'il n'a pas voulu voir, il ne revient pas pour autant sur le rapport favorable aux camps qu'il a écrit après sa visite : "volvería a escribirlo como lo escribí, palabra por palabra" (p. 11). N'est-ce pas une manière d'affirmer que les mots peuvent créer aussi bien la vérité que son envers ? Mais ici encore, ce sont les « failles » du langage, le non-dit, davantage que le discours du Délégué qui tente en vain de se donner bonne conscience, qui sont mises en scène. Le rythme lancinant, incantatoire dans lequel le Délégué décrit le « chemin » que sa mémoire parcourt chaque nuit crée un rythme « hors des mots », *entre* les mots, dans lequel réside tout l'intérêt de la pièce. En effet, ce rythme crée un monde autre que celui qui est représenté sur scène, un monde et un langage parallèles, silencieux, mais signifiants, qui créent sur scène des tensions. Celles-ci peuvent être liées au décalage entre ce qui est dit et ce qui est montré, entre ce qui est dit et la manière dont c'est dit, à la présence du rêve, de la mémoire, de l'imagination. Le monde de la

¹⁹⁰ C'est nous qui soulignons.

rêverie est présent aussi dans *Hamelin* (à travers le conte du joueur de flûte qui permet dire la réalité avec « d'autres mots¹⁹¹ ») ; et dans *Cartas de amor a Stalin* (à travers l'ombre de Staline qui plane sur Boulgakov et sur toute l'œuvre, aussi bien par son absence que par sa présence d'autant plus dérangeante que fantasmagorique).

Dans cette dernière œuvre, c'est « sans un mot » que Boulgakova quitte la scène, son mari, et son pays : “*La mujer ha entrado con sus maletas, vestida para el viaje. Ha ido al lugar donde Bulgákov escribía. Ha recogido el manuscrito de Bulgákov para llevárselo consigo. Ha mirado a Bulgákov por última vez. Se ha ido sin dirigirle un gesto de despedida*” (p. 73). Le rideau tombe sur ce texte didascalique, décrivant au passé composé le départ de Boulgakova. Le choix de ce temps verbal, peu fréquent en espagnol, imprègne ce passage d'un rythme particulier, qui laisse sur scène et dans le texte un arrière-goût amer : en effet, le temps du passé composé a pour caractéristique de prolonger dans le présent les conséquences de l'action. Ainsi, la répétition de ce temps verbal prolonge d'une certaine manière le départ de Boulgakova, insiste sur sa décision et imprègne de mélancolie et de tristesse la scène. L'interruption (le départ) de Boulgakova se poursuit, se prolonge, une fois le rideau de fin tombé, elle vient contaminer toute la pièce que nous pouvons lire à l'aune de la « faille », du non-dit, de l'absence de communication, de la solitude. En effet, ce départ, c'est aussi la mise en scène du non-dit (c'est un geste silencieux qui pourtant en dit long), et de l'absence. Encore une fois, c'est le rythme, plus que le sens des mots, qui exprime le sentiment de Boulgakova qui vient envahir le plateau et la pièce. Celui-ci est créé par le temps verbal choisi, ainsi que par la juxtaposition de phrases courtes qui décrivent le départ de Boulgakova, le découpant en plusieurs actions et gestes. Le rideau retombe sur cet inexprimé rendu inoubliable qui vient confirmer le propos d'un personnage du film *Nostalghia* de Tarkovski : « Les sentiments inexprimés sont inoubliables¹⁹² ».

Selon Jean-Jacques Bernard, « le théâtre est avant tout l'art de l'inexprimé. C'est moins par les répliques que par le choc des répliques que doivent se révéler les sentiments les plus profonds. Il y a sous le dialogue tendu comme un dialogue sous-jacent qu'il s'agit de rendre sensible [...] Un sentiment commenté perd de sa force¹⁹³ ». Ce « dialogue sous-jacent » a lieu dans les résonances entre les mots, dans le « choc des répliques », dit autrement, dans le « bruissement de la langue ». En quelque sorte, à travers ce langage qui fait

¹⁹¹ “Me contaba "El flautista de Hamelin y extraía conclusiones", MAYORGA, Juan, *Hamelin, op.cit.*, p.40.

¹⁹² TARKOVSKI, *Nostalghia*, cit. in RÉGY, Claude, *Espaces perdus, op.cit.*, p 134.

¹⁹³ BERNARD, Jean-Jacques, « Le silence au théâtre », *art.cit.*, p. 68.

entendre et *rend visible* le silence entre les mots, le théâtre « inexprime l'exprimable » comme écrit Roland Barthes¹⁹⁴.

Hamelin de Mayorga est sans doute l'une de ses œuvres dont on peut dire sans hésiter qu'elle « inexprime l'exprimable », de par la manière de mettre en scène son sujet même. En effet, le thème de la pédérastie, qui est au premier abord le sujet principal de la pièce, est d'une part exprimable et exprimé, notamment par les journalistes, dont le Juge Montero déplore le style impudique, sensationnaliste et moraliste, qui alerte et formate l'opinion publique. Mais le déroulement de l'œuvre s'attache justement à « inexprimer » cet exprimable, à démonter le discours des journalistes : en effet, Mayorga met en scène la quête constante de la vérité, l'indécision du Juge, la difficulté à trouver la « vraie » version de la réalité, et à la juger.

Celle-ci passe par la juxtaposition de plusieurs discours qui se font écho ou se contredisent : les paroles du narrateur épique et le silence de Josemari servent de contrepoint au discours « officiel » (celui de la psychopédagogue, des journalistes, de l'opinion publique). Par ailleurs, parfois geste et parole sont volontairement dissociés dans le texte même, plaçant le récepteur dans une position où il ne peut pas croire simplement et confortablement ce qu'il voit, entend, ou lit.

Le rôle du non-dit, de l'inexpression de l'exprimable dans *Hamelin* est aussi lié à la volonté de Mayorga de montrer le décalage rythmique, linguistique entre le monde des enfants et celui des adultes.

Le fragment ci-dessous met en scène le Juge Montero (qui questionne), Josemari (qui reste en silence) et le narrateur épique ; celui-ci, en tant qu'énonciateur des didascalies, décrit les gestes de l'enfant faisant office de réponses.

MONTERO. ¿Y cuando duerme contigo? ¿Te toca?

ACOTADOR. — Se lo pregunta tres veces más, hasta que Josemari dice sí con la cabeza.

MONTERO. — ¿La colilla?

ACOTADOR. Se lo pregunta tres veces. Josemari dice sí con la cabeza.

MONTERO. — ¿Te ha pedido que tú le toques?

ACOTADOR. — Con la cabeza: sí.

MONTERO. — ¿Que le toques su colilla?

ACOTADOR. — Sí. (p. 35)

¹⁹⁴ BARTHES, Roland, *Essais critiques, op.cit.*, p. 15.

Au fur et à mesure que le rythme de l'interrogatoire s'accroît, les descriptions du narrateur épique sont de plus en plus elliptiques. La première, de structure binaire, fait allusion au rythme verbal du Juge ("Se lo pregunta tres veces") et ensuite à celui de l'enfant ("*Josemari dice sí con la cabeza*") : elle réunit les deux types de langages proposés dans cette scène. Ensuite, le narrateur épique ne décrit que les réponses muettes de Josemari, la première fois au moyen d'une phrase nominale ("*con la cabeza : sí*"), faisant l'ellipse du verbe utilisé plus haut ("dice"), et la deuxième en se contenant du monosyllabe signifiant l'acquiescement silencieux de Josemari ("sí"). Cette dernière réplique est intéressante, car elle peut être perçue une nouvelle fois comme l'ellipse de la première phrase ("*Josemari dice sí con la cabeza*"), ou bien comme une réponse directement adressée par le narrateur épique à Montero ? Ainsi, les répliques du narrateur épique mettent en évidence le décalage entre le langage des adultes et le langage « hors des mots » de l'enfant. Cette scène exprime (répliques de Montero) en même temps qu'elle « inexprime », ouvrant la voie vers un langage pur, empreint de silences.

Le langage de Josemari est caractérisé par le silence, comme le montre le texte didascalique, mais aussi le texte dialogué : "Su silencio es su modo de hablar" (p. 56), décrète la psychopédagogue à propos de l'enfant. Les sensations de Josemari dans *Hamelin* ne sont jamais exprimées que par son silence, rendu sensible en tant que silence (absence de son, absence de réponse) dans le dialogue avec les autres personnages, mais aussi dans le métadiscours du narrateur épique, ou des autres personnages, qui disent et commentent le silence de l'enfant. Les gestes, le silence de Josemari sont des éléments concrets qui mettent en évidence sa solitude, son sentiment d'incompréhension, sa peur.

Lors de l'interrogatoire, les non-réponses de Josemari se manifestent sous plusieurs formes :

MONTERO. — ¿Ha dormido contigo?

JOSEMARI. — ¿Me van a llevar interno?

MONTERO. — No.

ACOTADOR. — Silencio. Josemari dice sí con la cabeza. (p. 34)

Cette dernière réplique du narrateur épique se répète à plusieurs reprises dans cette scène, nous l'avons vu un peu plus haut. On remarque l'influence de la philosophie du langage de Walter Benjamin sur l'œuvre du dramaturge lorsque Juan Mayorga associe le silence de Josemari, non à l'échec de la communication, mais à son mystère :

Y luego había otro silencio que es más resonante, que es el silencio de los niños. Y no en balde la palabra más repetida por el acotador es la palabra "silencio". Entonces yo creo que en particular cuando el niño está con el juez y

con la psicopedagoga, ese silencio tiene que ser de nuevo clamoroso. Tenemos que preguntarnos qué está en la cabeza de este niño. En ese sentido, ahí el silencio no es tanto fracaso de la comunicación como misterio.¹⁹⁵

Ainsi, le théâtre de Mayorga célèbre la « face cachée » du langage, l'envers de la parole signifiante, c'est-à-dire la *signifiance*¹⁹⁶, celle-ci se laissant entendre à travers ce que Meschonnic appelle le rythme.

3.2.3. *Le statut théâtral du silence définit une esthétique théâtrale nouvelle*

3.2.3.1. Interruption de l'action et inversion de la dialectique parole/silence

Dans la dramaturgie traditionnelle, le silence est une simple pause dans l'échange des répliques, il est subordonné à la « sphère du dialogue », selon Arnaud Rykner et Hélène Kuntz dans *Poétique du drame moderne et contemporain*, de Jean-Pierre Sarrazac.

Au milieu du XVIII^{ème} siècle, la désaffection du public pour la comédie et la tragédie classique contraint les auteurs à renoncer à certains canons esthétiques formés à l'époque classique qui constituaient une dramaturgie du resserrement (unité d'espace, de temps et d'action) dont l'esthétique était dictée par la redécouverte de la *Poétique* d'Aristote. Alors, à l'initiative de Diderot, s'invente un nouveau genre dramatique, ancré dans la réalité sociale de son époque. Dans *Le fils naturel* (1757), *Le père de famille* (1758), ainsi que dans ses écrits théoriques (*Entretiens sur le fils naturel* et *De la poésie dramatique*), il invente une nouvelle forme pour se saisir de nouveaux sujets. Il s'agit d'une réforme thématique mais aussi structurelle et esthétique.

Diderot y réserve une place fondamentale au tableau, qui prend le dessus sur l'action et sur le traditionnel « coup de théâtre », qui caractérisaient la tragédie classique. Le tableau nous intéresse particulièrement dans la mesure où incarne l'interruption de l'action, en faveur de la cristallisation d'une émotion ou d'une impression, qui aura pour but d'ébranler le spectateur. De cette réforme se dégage un théâtre réaliste qui entend interroger la réalité, et qui sera suivi de l'irruption du drame moderne.

En effet la fin du XIX^{ème} siècle est marquée par deux événements : l'invention de la mise en scène (l'apparition du metteur en scène qui développe une interprétation subjective de la pièce) et la crise du drame, cristallisée dans l'œuvre de Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*. Celle-ci se caractérise par le renoncement au dialogue, au personnage bien défini

¹⁹⁵ Entretien avec Juan Mayorga : Annexe 2.

¹⁹⁶ Nous avons cité plus haut la définition que donne Henri Meschonnic de ce terme : « La signifiance d'un texte littéraire est [...] une notion [...] propre à la poétique, et qui fait du rythme et de la prosodie un système de subjectivation unique pour chaque texte », MESCHONNIC, Henri, « Le théâtre dans la voix », in DESSONS, Gérard, *Penser la voix, op.cit.* p. 39.

(chez Strindberg les personnages sont dépourvus de toute identité, au point qu'on ne sait plus s'ils sont vivants ou non), et à l'unité de lieu (on construit un espace mixte, doué de plusieurs dimensions spatio-temporelles).

Ainsi, l'inversion de la hiérarchie parole/silence du théâtre classique marque la crise du drame moderne. À propos du silence, Arnaud Rykner et Hélène Kuntz écrivent que « c'est précisément de ce statut d'auxiliaire de la parole que l'a affranchi le drame moderne et contemporain¹⁹⁷ ». Parallèlement à ce renversement du statut traditionnel du silence, l'action est remise radicalement en cause, sans toutefois être annulée.

À titre d'exemple, Maurice Maeterlinck prône un « théâtre statique » impliquant non la suppression mais la redéfinition de l'action : celle-ci ne prend plus la forme du mouvement, elle est avant tout psychique, c'est l'âme des personnages qu'il s'agit de saisir. On peut citer son œuvre *Les aveugles*, qui met en scène douze personnages non-voyants immobiles. Cette pièce a un fort impact sur certaines œuvres du XX^{ème} siècle, notamment *En attendant Godot* de Beckett, qui est une réalisation de ce théâtre statique. De son côté, Nathalie Sarraute se propose dans ses pièces de saisir les mouvements de l'âme des personnages, qu'elle appelle les « tropismes¹⁹⁸ ».

En quelque sorte, les dramaturgies des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles prolongent la crise du drame ouverte en 1880/90. À tel point que dans *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Arnaud Rykner avance la thèse suivante : le silence est « beaucoup plus que le simple envers de la parole¹⁹⁹ » il est « la clef de voûte d'un système dramaturgique, le pivot d'une esthétique théâtrale²⁰⁰ » nouvelle. Il s'agit désormais moins d'un silence « en creux », constitué par les blancs entre les répliques, que d'un silence qui envahit le domaine du discours, et en devient la matière même.

Le monde « hors du langage » qui se crée « hors des mots » (Rykner) au théâtre s'adresse à un « troisième terme » s'ajoutant au phénomène de la double énonciation, que Maeterlinck nomme « le personnage sublime²⁰¹ ». Arnaud Rykner le décrit ainsi : les personnages sont comme physiquement happés par un troisième terme vers lequel ils se tournent, « ils ne se parlent plus, ils parlent devant eux et ne se rejoignent que dans la vision

¹⁹⁷ KUNTZ, Hélène, et RYKNER, Arnaud, « Silence », in SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales* 22/2001, p. 117-119.

¹⁹⁸ Nous avons largement défini cette notion plus haut, en 1.3. Cri e(s)t silence : des manifestations du tropisme.

¹⁹⁹ RYKNER, Arnaud, *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, José Corti, 1996, p. 9.

²⁰⁰ *Ibid.* Italiques de l'auteur.

²⁰¹ « Le personnage sublime qui, peut-être, n'est que l'idée inconsciente mais forte et convaincue que le poète se fait de l'univers et qui donne à l'œuvre une portée plus grande, je ne sais quoi qui continue d'y vivre après la mort du reste et permet d'y revenir sans jamais épuiser sa beauté », MAETERLINCK, Maurice, préface au *Théâtre*, t.1, Bruxelles, Lacomblez, 1901, p. 16.

qui les fait parler [...]. La salle devient alors l'écran sur lequel ils viennent se projeter, miroir et écho qui les fait advenir sans la fiction d'un langage codifié comme le dialogue traditionnel²⁰² ». Rykner souligne ensuite qu'au théâtre, les deux niveaux d'énonciation n'ont pas la même réalité, puisque si l'échange formel entre personnages disparaît, le théâtre persiste ; tandis que si « le quatrième mur se referme sur la scène, excluant le public, le théâtre n'est plus²⁰³ ».

Ainsi, la salle devient l'indispensable réceptacle dans lequel résonnent les silences de la scène. Quels sont-ils et comment se manifestent-ils ? Qui parle et qui se tait chez Juan Mayorga, et quelles sont les valeurs de chacune des deux actions ?

3.2.3.2. Pouvoir du silence, silence du pouvoir

À propos de la théâtralité, Juan Mayorga souligne qu'il ne s'agit pas tant pour lui de donner à voir la parole, comme le suggère Claude Régy, que de faire entendre le silence :

Claro, la noción de la teatralidad es una noción fundamental. La expresión esta [il fait référence à l'expression de Gérard Dessons] me parece brillantísima, me interesa mucho, pero yo no llegaría tan lejos. Yo le daría la vuelta a esta expresión y diría que el hecho de dar a ver la palabra es parte de la teatralidad. Porque yo sí creo que puede haber una teatralidad sin palabras, en este sentido creo me parece muy radical esta expresión: hay muchos momentos en que no hay palabras, y en los que tampoco es precisamente el silencio lo que está en escena. Yo diría que el hecho de dar a ver la palabra o de poner en escena el silencio es parte de la teatralidad²⁰⁴.

Dans *Cartas de amor a Stalin*, la non-réponse de Staline à la lettre inachevée de Boulgakov est précisément ce qui pousse l'écrivain à la folie : le silence résonne, frappe continuellement, et finit par anéantir Boulgakov. Il est utilisé comme arme par Staline, qui incarne la « force silencieuse » du dispositif scénique, cherchant à réduire l'écrivain au silence, à anéantir son discours et par là même, son identité.

En effet, Staline n'apparaît sur scène qu'à partir du cinquième tableau, et même là, sa présence n'est que fantasmagorique, elle a été créée par l'imaginaire de l'écrivain. Par ailleurs, le dialogue entre Boulgakov et sa femme est dominé par la présence hors scène de Staline, et lorsque celui-ci finit par apparaître sur scène, il achève complètement toute possibilité de dialogue dans le couple.

Staline incarne le silence auquel Boulgakov est constamment confronté (ces milliers de lettres sans réponse). La prolifération du terme « silence » dans les didascalies, ainsi que le rappel récurrent de la conversation interrompue, l'attente désespérée dans laquelle se plonge Boulgakov montrent le rôle essentiel du silence dans le discours des personnages, mais aussi

²⁰² RYKNER, Arnaud, *Paroles perdues*, op.cit., p. 48.

²⁰³ *Ibid.*, p. 42.

²⁰⁴ Entretien avec Juan Mayorga : Annexe 2.

dans la mise en scène. Le silence envahit et sature l'espace de la parole : Boulgakov ne parvient plus à dialoguer avec sa femme ni avec Staline.

Ainsi, même lorsque la forme extérieure du dialogue est préservée, écrivent Arnaud Rykner et Hélène Kuntz dans l'article cité plus haut, « l'émergence du silence remet définitivement en cause la dialectique des rapports intersubjectifs. Chez Tchekhov, les personnages donnent ainsi l'impression de monologuer côte à côte, sans jamais franchir efficacement le silence qui les sépare²⁰⁵ ». De même, les personnages de *Cartas de amor a Stalin* « monologuent côte à côte » dans le sens où ils ne s'entendent plus, ne se répondent plus vraiment, se laissent engoutir par le silence. Ainsi, à la fin de la pièce, le seul personnage dont on entend encore le monologue est Staline, puisque Boulgakova a décidé de quitter le pays, et son mari est devenu une présence silencieuse et soumise.

C'est au milieu du sixième tableau que l'on perçoit le mieux cet engoutissement des paroles de l'écrivain par la force silencieuse et absente de Staline, car celui-ci apparaît sur scène, mais il n'est autre que le fruit de l'imaginaire de Boulgakov. Ainsi, le Staline fantasmagorique souffle à Boulgakov les questions qu'il doit poser à sa femme (p. 38), de même qu'il corrigera et finira par lui dicter carrément la lettre « idéale », celle qui fera sortir Staline de son mutisme.

Dans *Cartas de amor a Stalin*, le silence modifie considérablement – et même renverse – les rapports entre les personnages. Il incarne la censure subie par Boulgakov, la fin de son existence comme écrivain, le mépris absolu de son être, mais aussi son isolement du monde extérieur, et son incapacité de dialoguer avec sa propre femme. Ses paroles tendent vers le monologue pratiquement dès le début (le dialogue entre Boulgakov et sa femme prend l'apparence de deux monologues apposés, sourds l'un à l'autre), et finalement le seul interlocuteur que Boulgakov accepte est le Staline fantasmagorique qu'il a créé. Du coup, même ce dialogue est un monologue déguisé, étant donné que Staline n'est pas un vrai interlocuteur : cette situation met en évidence le dialogisme de tout monologue. Les didascalies, ou Boulgakov lui-même, insistent à plusieurs reprises sur le fait que ce dialogue n'est qu'illusion : “*Silencio. Bulgákov se comporta como si viese y oyese a alguien a quien sólo él oye y ve*” (p. 34). Cette didascalie est répétée deux fois, « trouant » le monologue épistolaire de Boulgakov, faisant écho à l'interruption de la conversation téléphonique par Staline, mais aussi à la suspension de la parole de l'écrivain (celui-ci n'écrit plus de romans ni

²⁰⁵ KUNTZ, Hélène, et RYKNER, Arnaud, « Silence », SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche, art.cit.*

de pièces) et de l'homme (il ne parle plus à sa propre femme). De fait, Boulgakov lui-même reconnaît plus loin devant Staline qu'il se trouve "hablando sólo como un poseso" (p. 62).

Le silence qui le sépare de Staline (dans la scène de la conversation téléphonique coupée, et ensuite avec les milliers de lettres qui restent sans réponse), ainsi que de sa femme, l'isole progressivement dans une solitude absolue. Il neutralise tous les sens (toucher, ouïe, vue) qui pourraient le lier à Boulgakova : lorsqu'elle essaie de le toucher pour le ramener à la réalité, il ne sent plus ses mains ("Ella lo toca, pero Bulgákov ya no siente sus manos", p. 34) ; et plus tard, il s'efforce de ne plus la regarder ni l'entendre, la transformant en un pantin dont la bouche se meut sans émettre aucun son ("Bulgákov no quiere seguir oyéndola. Para no oírla, escribe. Ya no la oye, aunque ella todavía mueve la boca », p. 41)

À la fin du cinquième tableau, les didascalies, qui disent le mutisme de Boulgakov face aux questions de sa femme, incarnent le mur de silence qui a été bâti entre les deux personnages. La « maladie du silence » ("La causa de mi enfermedad es el silencio", avoue-t-il à Staline, p. 34) a fini par atteindre l'écrivain qui se retrouve au début du sixième tableau seul, écrivant, et lisant à voix haute ce qu'il écrit.

Par son silence, Staline fait taire l'écrivain. Dans le fragment qui suit, la répétition de la didascalie "*Stalin calla*" « troue » le discours de Boulgakov (dans le sens figuré, mais aussi graphiquement, visiblement, dans la mise en page), interrompant silencieusement son discours :

BULGÁKOV. — Usted sabe que en la Unión Soviética no se me deja descansar. Le ruego que interceda ante el Gobierno... À fin de 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.

Stalin calla.

Incluso podría serme suficiente una semana fuera de la Unión Soviética.

Stalin calla. Bulgákov aguanta su silencio. (p. 36)

Le poids et la force du silence de Staline sont évidents : sans dire mot, le dictateur parvient à faire changer l'écrivain d'avis : au départ, celui-ci dit son souhait de partir « quelques mois », puis seulement « quelques jours », et finalement plus loin il affirmera qu'« un seul » jour lui suffirait.

Dans ce passage, les didascalies mettent en scène le silence de Staline comme un immense gouffre exerçant sur Boulgakov une force d'attraction : ce dernier y tombe, et en perd son autonomie et sa liberté. Le silence de Staline est caractérisé dans les didascalies

comme difficile à soutenir, à supporter : “*Stalin calla. Bulgákov aguanta su silencio*”. De même qu’un regard, un silence peut avoir plus de force qu’un discours, et il est capable de plonger l’interlocuteur dans le mutisme, de lui faire perdre la maîtrise de son discours, sur lequel il ne peut plus désormais fonder son identité.

C’est donc « en creux » que se définit Boulgakov, à partir du « silence qui l’entoure²⁰⁶ » et qui résonne au cœur même de son discours (dans les didascalies, mais aussi par l’incompréhension de ses interlocuteurs à laquelle il se confronte). Ainsi, Boulgakov sombre comme Staline dans le silence, alors même qu’il avait juré ne jamais se taire : “*Como fiera que soy, nunca callaré. Un artista que calla no es un verdadero artista*” (p. 36).

Pensons à *Britannicus* de Racine, où l’on perçoit l’impossibilité de parler comme un des signes les plus frappants de violence tragique. En effet, dans l’acte II, scène 6, Junie se trouve forcée de garder le silence malgré les propos passionnés de Britannicus, parce qu’elle sait que Néron les espionne et qu’à la moindre parole sincère de sa part, Britannicus sera exécuté. Dans l’acte III, scène 8, Néron demande d’ailleurs à Britannicus de prendre exemple sur Rome et de se taire : « Elle se tait du moins, imitez son silence ». Le mutisme est l’arme par excellence du tyran dans *Britannicus*, comme elle est celle du dictateur dans *Cartas de amor a Stalin*.

Ce silence qui détruit les êtres, leur identité, est un “acallamiento” — un silence qui fait taire et qui soumet. Dans *Cartas de amor a Stalin*, Juan Mayorga dénonce le silence imposé par le pouvoir (la censure), mais aussi celui de l’oubli (individuel ou collectif) dans *El jardín quemado*, ou encore celui du témoin lâche dans *Himmelweg*. Le silence devient un instrument de la violence dont le but est d’anesthésier, comme le gardien de Copito qui lui inflige des piqûres « calmantes » afin de mettre fin à sa satire de la société devant les spectateurs du zoo. Dans cette pièce, il s’agit de faire oublier par le silence un passé jugé trop « douloureux ».

Le théâtre de Juan Mayorga critique et dénonce la société qui oublie, qui se tait et qui impose le silence ; et somme le spectateur/lecteur de réagir et de remplir lui-même les terribles blancs laissés par ce silence. Il s’ensuit une immense liberté du récepteur (qui est aussi une responsabilité) dont nous examinerons les cheminements possibles dans notre *troisième acte*.

Le silence chez Juan Mayorga est inscrit dans le discours même des personnages, et renferme leur vérité. Nous l’avons vu dans *Hamelin*, à propos du silence de Josemari, qui devient représentatif de la vulnérabilité des enfants, de la responsabilité des adultes. Dans

²⁰⁶ *Ibid.*

Himmelweg, il a une valeur et une résonance toute particulière : “Me parece escuchar los trenes atravesando el silencio del bosque. Atravesando ese silencio que sólo se oye dentro del bosque” (p. 8). Le Délégué de la Croix Rouge décrit lui-même la spécificité de ce silence profond et mystérieux qui ne s’entend que dans la forêt : ce n’est que dans les moments de silence qu’un éclair de vérité peut s’esquisser : “en *Himmelweg* la única verdad está en el silencio²⁰⁷”. Le sujet même de *Himmelweg* est précisément le silence en tant que non-dit qui renferme la vérité, tandis que les dialogues relèvent d’une immense mascarade, d’un mensonge, du non-dit par excellence.

Le silence auquel le Commandant du camp aspire, en revanche, est celui de la « paix », de l’oubli (« Permettez-moi un conseil : dès que vous serez sortis d’ici, commencez à oublier », p. 43), celui qui ferait taire le bruit des trains et des remords.

GOTTFRIED. — Esta noche me pareció oír un tren.

COMANDANTE. — ¿Un tren? No tengo noticia de que haya llegado ningún tren. ¿No sería en sueños?

C’est ce même silence que le Délégué de la Croix-Rouge cherche à retrouver en même temps que l’apaisement de sa conscience et sa paix intérieure, moyennant un long monologue où il justifie le rapport qu’il a écrit, favorable aux camps.

3.2.3.3. De la libération de l’esclave par le silence

Toutefois le silence le plus prégnant, car ce n’est pas celui dont on parle mais celui que l’on entend réellement, en tant qu’absence de son, de paroles, est celui des victimes de l’Holocauste, dont la vie a été interrompue par un non-sens. Leur silence est littéralement d’un « non-dit » : la mort n’est pas dite, pas plus que la vérité des camps. L’horreur est suggérée par les motifs des trains et de la fumée, par exemple. Par leur présence lancinante dans les discours et sur scène, ces éléments font résonner le silence des victimes, dont Gottfried est le porte-parole :

COMANDANTE. — ¿Me escucha, Gottfried? ¿Qué está mirando?

GOTTFRIED *está mirando hacia lo alto, a lo lejos.*

GOTTFRIED. — El humo. (p. 26)

Le silence retentit avant (dans les didascalies, pendant qu’il « regarde vers en haut, au loin ») et après (c’est la fin de la scène) la réponse de Gottfried, ces deux mots terribles : “el humo”. Pour pouvoir dire la vérité, le langage doit, dans certaines circonstances, être entouré

²⁰⁷ Entretien avec Juan MAYORGA : Annexe 2.

de silence. Ainsi le langage du silence est dans *Himmelweg* le seul espace possible pour la vérité et l'horreur.

Il s'agit de s'interroger sur ce que renferme ce silence, de même que nous nous demandons – comme la jeune fille du banc – ce qui se trouve dans le paquet que lui tend le jeune garçon. Au bout de la troisième « répétition » du dialogue du couple du banc, le texte didascalique répond à cette question :

ÉL. — Ábrelo. Te va a sorprender.

ELLA. — No pesa. ¿Qué hay dentro?

ÉL. — EL futuro. Dentro está nuestro futuro.

Ruido de tren. ELLA deja caer el paquete. Suena vacío. (p. 17)

Le cadeau, qui renfermait toutes les promesses de futur, la foi aveugle en l'avenir du jeune garçon, sonne « creux » lorsqu'il tombe par terre. Ce vide qu'il renferme, l'un des « points cardinaux » de la théâtralité, est le silence de la vérité, qui s'oppose aux accumulations de mensonges dans le discours du Commandant. Ce bruit « creux » fait résonner sur scène son envers : le silence signifiant.

En outre, si ce paquet « sonne creux » lorsqu'il tombe, c'est peut-être qu'il contient des cendres, celles des corps exterminés et aussi celles des victimes à venir. Le couple se tournant vers son « futur » regarde en réalité un paquet de cendres. Leur regard, et le nôtre (spectateur/lecteur), s'apparente alors à celui de l'Ange de l'histoire du tableau de Paul Klee, à propos duquel Walter Benjamin écrit qu'il regarde horrifié le passé en même temps qu'il subit la tempête, c'est-à-dire l'imminence de la catastrophe future : le progrès²⁰⁸.

Comme le paquet du jeune homme, les mots dans le dialogue du couple « sonnent creux », et ce silence renferme leur vérité. Juan Mayorga pose dans “El silencio del prisionero²⁰⁹” la question suivante: “Tampoco el lector común dejará de inquietarse por su caudaloso discurso y por el tenaz silencio de su prisionero: ¿qué dice ese silencio?²¹⁰”. Le metteur en scène doit selon Mayorga travailler à faire entendre le silence qui répond au discours des bourreaux jusqu'à parvenir à le vaincre. En effet, il s'agit de rendre sa force et sa beauté au silence :

²⁰⁸ Nous développerons cette piste de réflexion qui n'est qu'ébauchée ici, dans notre *troisième acte*, où nous mettrons en regard l'œuvre de Juan Mayorga et la philosophie de l'histoire de Walter Benjamin.

²⁰⁹ Il s'agit du texte de présentation à l'adaptation de Mayorga des *Frères Karamazov* de Dostoïevski intitulée *El gran Inquisidor*.

²¹⁰ MAYORGA, Juan, *El silencio del prisionero*, in ALMARZA, Juan Manuel, HERRERO, Jacinto, MACEIRAS, Manuel, MAYORGA, Juan, SOLOVIEV, Vladimir S., *La religión, cuestiona o consuela?*, : *En torno a La leyenda de El Gran Inquisidor de F. Dostoievski*, Barcelone, Anthropos, 2006, p. 126.

Y el teatro nos ofrece, sobre todo, el silencio. El teatro es el arte en que el silencio se oye, y no hay silencio tan sonoro como el de este prisionero de la Inquisición. Quien al aluvión de palabras de su carcelero responde sólo con un gesto: un beso. En ese beso y en el silencio desde el que ha surgido reconocemos toda su mansedumbre y toda su fuerza. Para hacer oír ese silencio ha trabajado este adaptador.²¹¹

La sonorité du langage est mise en avant, nous l'avons souligné à partir des études sur le rythme de Meschonnic et des analyses sur la voix, mais au théâtre si le son devient corps, la dimension matérielle est tout aussi présente dans l'absence de son. Pour Juan Mayorga, le silence est très concret :

Yo creo que el silencio es tremendamente concreto. Precisamente el valor que tiene el silencio en teatro (como ocurre supongo en música, pero en teatro de forma muy rotunda, en la medida en que el teatro es el arte del cuerpo del actor y de la voz encarnada del actor) es que en el teatro el silencio es rotundo.

El problema no es encontrar un medio, sino medir precisamente esa capacidad que tiene el teatro y hacer que sea elocuente, que no sea redundante, porque eso sucede muchas veces, que no se escucha el silencio, pero si se consigue que haya una expectativa de palabra, entonces el silencio es clamoroso. En el texto que te he comentado del *Gran Inquisidor*, ahí lo que hay es alguien que lanza un torrente de palabras, una tempestad de palabras, y otro que guarda el silencio. Ese silencio sólo será significativo si, de algún modo, el espectador tiene la expectativa de que hable, de que ese silencio se rompa. Si simplemente vemos a un tipo callado, eso no es elocuente. Yo creo que ha habido puestas en escena, en particular la de Noruega y la francesa de Georges Lavelli, en que precisamente a una palabra del comandante, a una interpelación del comandante, la respuesta de Gottfried es diferida, no es inmediata, como si él estuviese pensando, estuviese midiendo su respuesta: ha sido suficientemente productiva la puesta en escena para que el silencio se escuchase, para que uno se plantease qué es lo que hay en la cabeza de Gottfried en ese momento.

O sea, yo no creo que el silencio sea abstracto, sino que es tan concreto que una caricia, que un golpe.²¹²

Nous pouvons mettre en parallèle *Le Grand inquisiteur*, texte cité ci-dessus par Mayorga, avec *La lengua en pedazos*, qui met en scène la joute oratoire entre Sainte Thérèse et un Inquisiteur du Saint Office. Nous l'avons mentionné plus haut²¹³, cette pièce termine sur un silence qui en dit long, lorsque Teresa s'apprête à parler de l'amour : "Pero nadie puede hablar de ello. Es mejor no decir más"²¹⁴. Que le mot de la fin soit un refus ou une impossibilité de dire, est sans doute le meilleur moyen de rendre hommage à la valeur du silence, du non-dit. Il en va de même dans *Últimas palabras de Copito de Nieve*: "Pero aún me falta hablar de Dios. No puedo irme sin (*Muere*)" (p. 44). Ainsi, comme la religieuse, le singe philosophe incarne le fait que l'absolu (l'Amour, Dieu) ne peut se dire, il se manifeste silencieusement. Le lien entre l'absolu et le silence est commenté par Sören Kierkegaard qui propose des éclairages fondamentaux sur cette problématique dans *Crainte et tremblement*, à propos de l'épisode biblique du sacrifice d'Abraham²¹⁵.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² Entretien avec Juan Mayorga : Annexe 2.

²¹³ Cf. plus haut : 2.2.3. Signification du langage.

²¹⁴ MAYORGA, Juan, *La lengua en pedazos, op.cit.*, p. 139.

²¹⁵ À propos du sacrifice d'Abraham, voir : troisième acte, chapitre 3 : 2.2.4. *Corps mutilés et interruption du sacrifice* : Mayorga à partir de Kierkegaard, et à propos du lien entre silence et absolu : chapitre 4 : 2.2. Un théâtre monadologique : de l'universel dans le singulier.

Dans son adaptation de Dostoïevski, Mayorga met en évidence l'aspect essentiellement concret du silence du prisonnier, au moment du baiser du prisonnier au Grand Inquisiteur.

Gran Inquisidor- Mañana, ese dócil rebaño, a una señal mía, se lanzará a encender tu hoguera. En ella voy a quemarte. Porque si alguno merece nuestro fuego, ése eres tú. Mañana te quemo.

(*El Gran Inquisidor espera una palabra del Preso. Pero éste guarda silencio. Por fin, el Preso se acerca al Gran Inquisidor y lo besa. Pausa. El Gran Inquisidor abre la puerta de la celda.*)

Gran Inquisidor- Vete y no vuelvas nunca más.

(*Sale. El Preso sale también. Silencio.*)²¹⁶

Le prisonnier a gardé le silence pendant toute la pièce, et lorsque l'Inquisiteur lui annonce qu'il va être brûlé, la réponse du premier n'est autre qu'un baiser. Tout au long du monologue précédant ce geste final, l'Inquisiteur s'interrompt, créant un « horizon d'attente » (Jauss) de la parole du prisonnier. Cependant celui-ci ne la prend jamais, sa seule réponse à la condamnation du bourreau est l'action du baiser. Cette scène illustre très bien les propos de Juan Mayorga lorsqu'il affirme que le silence est « aussi concret qu'une caresse, qu'un coup²¹⁷ ». En outre, par ce baiser le rapport de domination maître/esclave est inversé suivant la dialectique hégélienne²¹⁸ : l'esclave devient un homme libre *par et pour* la pensée (liberté abstraite), ce qui est selon Hegel une première étape vers la liberté concrète, que le prisonnier obtient réellement à la fin de l'œuvre, puisque l'Inquisiteur le somme de partir.

Il est peut-être intéressant d'établir un lien entre le silence de Boulgakov à la fin de *Cartas de Amor a Stalin* et celui du prisonnier dans *El Gran Inquisidor*. En effet, dans *Cartas de amor a Stalin*, l'équilibre parole/silence s'inverse : au début de l'œuvre, Staline fait montre de son pouvoir par le silence, mais dès qu'il prend la parole, il est ridiculisé par son monologue, plein d'envolées lyriques déclamées triomphalement, debout sur le bureau de l'écrivain :

STALINE. — (*Espera la reacción de Bulgákov. Silencio*) ¿Sabes lo que más respeto de ti, Misha? Que no tienes miedo a las palabras. En unos tiempos en que una sola palabra te puede costar la vida, tú siempre dices lo que piensas. (*Espera la reacción de Bulgákov. Silencio. Rompe el papel*) Tienes razón. No he nacido para la poesía. La poesía ablanda el alma. Un luchador no puede ser poeta. [...] ¿No tengo derecho a soñar con una cultura revolucionaria? ¿Ésa es la pregunta que me desvela noche tras noche. ¿Podemos fiarlo todo a esos artistas que se llaman a sí mismos “de izquierdas”? [...] ¿pueden hacer un arte digno de la Revolución? (*Silencio*) Necesitamos hombres como tú, Misha. Artistas de verdad. Lástima que os cueste tanto entender lo que el pueblo necesita de vosotros. Fíjate en el pobre Maiakowski. Hizo bien en pegarse un tiro. [...] Hizo bien pegándose un tiro (*Silencio*) ¿Cuál es la causa del silencio del arte verdadero? ¿La miseria? No. Los artistas rusos estáis acostumbrados a pasar hambre. La razón de vuestro silencio no es la falta de pan, sino una mucho más profunda. El arte no pueden hacerlo leales funcionarios, sino herejes peligrosos como tú. (p. 71-12)

²¹⁶ MAYORGA, Juan, adaptation de *El Gran Inquisidor*, texte inédit.

²¹⁷ Entretien avec Juan Mayorga : Annexe 2.

²¹⁸ Cf. *Troisième acte*, Chapitre 4 : 3.1. Maîtres et Esclaves.

Les problématiques soulevées dans le « torrent de paroles » de Staline (qui fait écho à celui du Grand Inquisiteur) sont celles de l'engagement dans l'art, du rapport entre art et politique : le dictateur expose sa vision paradoxale de l'art dans une même tirade. D'une part il rêve d'un art exclusivement révolutionnaire, de l'autre il avoue que seuls les « hérétiques » comme Boulgakov (les hommes libres), ceux qui refusent de se plier aux règles, peuvent faire de l'art. Ainsi, dans son discours Staline rend hommage à l'œuvre de Boulgakov tout en ayant supprimé ses possibilités d'être reconnu comme être humain et comme écrivain : “Qué más quisieramos los camaradas y yo que la Unión soviética estuviese llena de artistas” (p. 72).

Malgré cela, pendant le monologue de Staline, l'écrivain est présent sur scène, et son silence y résonne, abritant la possibilité de la réponse, d'un retournement de situation : chaque fois que les didascalies signalent un « silence », qu'elles performent le discours de Staline, le récepteur peut espérer que Boulgakov va intervenir, réagissant au cynisme cuisant de ce dernier se livrant à des éloges dithyrambiques de son talent, au moment même où il le force à sombrer dans le mutisme.

La mise en scène de l'« envers » de la langue a pour conséquence le surgissement, dans la « faille », d'une « scène » invisible, celle qui donne à entendre les silences de l'histoire et de la philosophie.

TROISIÈME ACTE : La « scène invisible » au cœur
de la « carte du monde » mayorguienne. Histoires
de rhizomes et rhizome de l'histoire dans l'œuvre
de Mayorga

Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, intermezzo. L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement d'alliance. L'arbre impose le verbe « être », mais le rhizome a pour tissu la conjonction « et... et... et ... ». Il y a dans cette conjonction assez de force pour secouer et déraciner le verbe être.¹

Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI

¹ DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux, op.cit.*, p.36.

Nous avons consacré notre *second acte* à la « faille », porteuse de sens (esthétique, éthique, philosophique). Il s'est avéré que c'est dans la rupture que surgit le Réel (au sens lacanien, comme incompréhensible ou invisible), ou même que le Réel est la rupture proprement dite, et qu'il se manifeste dans les béances de la représentation où il « fait scène », d'après la terminologie consacrée par la « critique des dispositifs ». Il s'agira dans cette partie de considérer les apports méthodologiques et philosophiques des écrits théoriques contemporains sur le « dispositif », en particulier dans le champ théâtral. Nous élargirons ensuite la réflexion, à partir des notions de rhizome (empruntée à Gilles Deleuze et à Félix Guattari) et de cartographie, pour déboucher sur la pensée de Walter Benjamin.

Le « dispositif » occupe aujourd'hui une place de plus en plus importante dans bon nombre de productions théoriques, en particulier dans le champ des études littéraires et en sciences humaines. Bernard Vouilloux consacre un article à la « « critique des dispositifs¹ » littéraires et artistiques, à laquelle en appellent aujourd'hui Stéphane Lojkine, Philippe Ortel et Arnaud Rykner, pionniers d'une réflexion fertile et encore en friche. Signalons au passage que ces derniers ne reconnaissent pas comme une « théorie » ou « critique » à proprement parler la méthode d'analyse littéraire et artistique fondée sur les dispositifs. La notion de « scène » se trouve au cœur de plusieurs ouvrages des théoriciens des dispositifs, notamment *La scène de roman* de Stéphane Lojkine, mais aussi *Brutalité et représentation* de Marie-Thérèse Mathet, et *l'Envers du théâtre* d'Arnaud Rykner.

Nous nous occuperons à présent de définir la « scène invisible » qui surgit dans la « faille » : comment s'articule-t-elle à la notion de « dispositif », depuis les écrits de Michel Foucault jusqu'aux théories de la « critique des dispositifs » ? Nous interrogerons le « rhizome » guattaro-deleuzien, et d'autres philosophies du discontinu, à partir des écrits de Jacques Derrida et de Walter Benjamin.

La « scène invisible », au cœur de la dramaturgie de Juan Mayorga nous introduira ainsi par à-coups dans une logique du discontinu et du singulier à partir de laquelle nous tracerons une cartographie de l'œuvre de Juan Mayorga, fondée sur l'articulation du dit au non-dit, sur l'espace creusé « entre » le visible et l'invisible, et sur la dialectique proprement benjaminienne entre le passé et ses « failles », entre l'histoire écrite et celle qui reste à écrire.

¹ VOUILLOUX, Bernard, « Du dispositif », in ORTEL, Philippe (dir.), *Discours, image, dispositif, op.cit.*, p. 15.

CHAPITRE 1. La « scène » invisible

La scène (celle qui nous intéresse ici) est ce qui se dérobe le plus à la scène (le plateau où évoluent les acteurs).¹

Arnaud RYKNER

La « faille » du langage ouvre une brèche, un « entre-deux » qu'il nous intéresse ici d'étudier non plus à partir d'éléments théoriques issus de la critique littéraire, mais du paysage philosophique contemporain. Dans cette brèche, le Réel fait irruption, et se manifeste alors ce que la « critique des dispositifs » appelle la « scène ».

L'espace entre la chose et le monde est un axe important de la philosophie heideggérienne ; nous le mettrons en regard avec le texte que Jacques Derrida consacre à « khôra ». Ce parcours théorique à travers quelques essais philosophiques nous permettra, dans un deuxième temps, de proposer une définition de la « scène » comme « entre-deux ».

1. La notion d' « entre » dans la philosophie contemporaine

Nous allons brièvement aborder la notion de « chose » chez Martin Heidegger (mais nous y reviendrons plus tard à partir des théories lacaniennes²). Celle-ci définit un type de rapport entre l'individu et le monde. En effet selon Heidegger, « la chose rassemble³ » (ce qui en allemand, est une tautologie verbale : *Das ding dingt*. Que rassemble-t-elle ? Le monde, répond-il : « Rassembler (*Dingen*), c'est rapprocher le monde. Rapprocher est l'être même de la proximité. Pour autant que nous ménageons la chose en tant que chose, nous habitons dans la proximité⁴ ». Rassembler, c'est mettre quelque chose à la portée d'une autre. Tout comme chez Kant, l'union de ce qui est séparé en des lieux différents se déroule comme un jeu. Mais chez Heidegger il ne s'agit pas d'un jeu subjectif et esthétique des facultés de connaître, mais de celui du Monde : le jeu des quatre – mortels, immortels, terre et ciel. La « chose » rapproche le monde en rassemblant ces quatre contrées où se déroule le jeu du monde, le sans-raison, l'être-enfant. Alors la problématique spatiale se transforme et l'espace de l'affairement du monde de la préoccupation devient un espace de jeu libre dans l'amplitude du monde.

¹ RYKNER, Arnaud, *Paroles perdues, op.cit.*, p. 253.

² Cf. 4.1. Théâtre et inconscient. Le motif de la fenêtre dans *Penumbra* ou l'irruption de l' « Autre scène ».

³ HEIDEGGER, Martin, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1993, p. 221.

⁴ *Ibid.*, p. 216.

Ainsi, selon Heidegger, d'un point de vue ontologique, ni le monde ni la chose ne valent par eux-mêmes : seul le « jeu » qui a lieu entre eux est décisif.

Heidegger insiste alors sur l'entre-deux, un entre-deux qui ne s'étend plus seulement entre l'homme et la chose comme celui qui s'esquissait à la fin de *Die Frage nach dem Ding*, mais qui s'étend entre chose et monde. Heidegger déclare dans la conférence « Die Sprache » : « L'intimité du monde et de la chose se déploie (*west*) dans le *Dis-* de l'entre-deux (*Zwischen*), dans la dif-férence (*Unter-Schied*). Le mot de dif-férence tient ouvert le milieu vers lequel et à travers lequel monde et chose sont réciproquement à l'unisson ». [...] Monde et chose : ces mots ne valent que par la relation qui s'instaure entre eux. [...] La dialectique est axée sur la différence. Mais cela autorise-t-il pour autant à faire de la pensée de Heidegger une pensée dialectique ?⁵

Nous ne sommes pas en mesure de répondre ici à cette question, et ce n'est pas tout à fait le sujet qui nous occupe, mais gardons en mémoire le lien entre la différence (l'écart, l'« entre-deux » dans lequel se déploie la relation de proximité entre l'homme et la chose, entre la chose et le monde) et la dialectique, car nous nous interrogerons plus loin sur la place de la dialectique dans l'œuvre de Mayorga⁶.

En tout cas l'existence chez Heidegger est caractérisée par l'« entre-deux », puisque le *Dasein* est « jeté-là », comme le souligne Pierre Dulau : « Ce qui caractérise le *Dasein* en propre c'est donc d'être un dépassement, une projection, un projet ; cela signifie qu'il se rapporte au monde et à lui-même par le détour du monde comme à des *possibilités* d'être⁷ » ; il est écartelé entre « un passé que nous trouvons déjà là, dont nous provenons, et un avenir qui nous appelle, auquel nous parvenons⁸ ». En faisant référence à l'expression « comment vous portez-vous ? » ou « comment allez-vous », Dulau ajoute que pour le philosophe allemand :

Exister, c'est habiter cet écart, cette différence, ce milieu entre ce que nous portons de nous-mêmes mais dont nous ne sommes pas l'auteur, et ce vers quoi nous allons de nous-mêmes, ce dont nous sommes l'initiateur. Exister est ce milieu entre la donation d'une provenance et le pressentiment d'une destination.⁹

Ainsi « Être au monde » signifie bien plus qu'être seulement plongé au cœur d'une totalité d'instruments ou d'une totalité d'objets, c'est pour Heidegger être projeté dans une totalité de significations, de sens¹⁰ ». C'est être « entre » – dans la proximité, en intimité avec – une totalité de rapports signifians (le monde). Si l'*étant* ne se donne que toujours déjà pourvu d'une fonction et s'inscrivant dans la perspective d'un usage possible, c'est parce que le *Dasein* n'envisage le réel et ne le découvre ainsi que comme totalité de sens.

Autrement dit, le *Dasein* n'est pas d'abord un sujet réel en rapport avec des objets réels, mais il est en lui-même une relation possible. Une relation qui s'établit entre l'être et l'*étant*. Le *Dasein* est cette « charnière », cette « cheville », cette « articulation » par laquelle l'être et l'*étant* trouvent à se différencier et à s'accorder parce que sa nature même

⁵ DEWALQUE, Arnaud, *Heidegger et la question de la chose. Esquisse d'une lecture interne*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 170.

⁶ Cf. Chapitre 4. Liaisons rhizomatiques et dialectiques sans synthèse.

⁷ DULAU, Pierre, *Heidegger Pas à pas*, Paris, Ellipses, 2008, p. 43.

⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibid.*, p. 50.

de projet implique l'un comme condition du projet (l'être est ce sans quoi le *Dasein* ne pourrait exister), et l'autre comme destination du projet (l'*étant* est ce en vue de quoi le *Dasein* existe, il s'en sert, il en use, il se situe par rapport à lui).¹¹

Pour Heidegger, l'homme (le *Dasein*) effectue la médiation et l'accord de l'être et de l'*étant* : il est « charnière », « cheville » ou « entre-deux ». « Le mode d'être quotidien dont il faut partir pour penser le *Dasein* puis l'être est ce que Heidegger nomme l' « être-au-monde », comme réseau de choses et d'êtres qui constituent toujours déjà l'horizon en lequel quelque chose comme une existence peut advenir¹² ». Ainsi, et c'est là un aspect particulièrement important pour l'objet qui nous occupe, le *Dasein* effectue la liaison entre ce qui donne à voir (l'Être, qui dispense les *étants* donnés à voir) et ce qui se donne à voir (les *étants*)¹³. La manière dont l'*étant* se manifeste évoque le mode d'existence de « khôra », à laquelle Derrida consacre un essai¹⁴.

La « chose » heideggérienne fait écho à la notion de « khôra », récupérée du *Timée* de Platon. Celle-ci remet en question la « logique de non-contradiction des philosophes » dont parle Jean-Pierre Vernant. Comme il l'expose dans *Mythe et société en Grèce*, face à cette « logique du binaire, du oui ou du non », l'historien propose une logique de l'ambigu, de l'équivoque, de la polarité, mise en jeu dans le mythe. Selon Platon, « khôra » ne relève ni du sensible ni de l'intelligible, mais d'un « troisième genre » :

La ambigüedad declarada por Timeo se manifiesta de otro modo: unas veces la khôra parece no ser ni esto ni aquello, otras veces a la vez esto y aquello. Pero esta alternativa entre la lógica de la exclusión y la de la participación [...] proviene tal vez de una apariencia provisoria y de las coacciones de la retórica, esto es, de alguna inaptitud para nombrar. La khôra parece extraña al orden del "paradigma", ese modelo inteligible e inmutable. Y sin embargo, "invisible" y sin forma sensible, "participa" de lo inteligible de un modo muy dificultoso, en verdad aporético.¹⁵

« Khôra » signifie de manière aporétique, ainsi, elle ne relève pas d'une conception de la représentation comme présence pleine. A la charnière entre l'intelligible et au sensible, elle ne peut qu'être suggérée. Derrida propose de penser « Khôra » comme ce qui dépasse la régularité et la loi du *logos* sans pour autant relever « stricto sensu » du mythe. Il rend hommage aux recherches de Jean-Pierre Vernant sur l'étude de l'opposition *mythos/logos*, mais aussi sur l'incessante inversion des pôles, qui dépasse toute logique binaire d'opposition. C'est pour cela qu'il propose de penser « khôra » comme « lo que, más allá de la oposición,

¹¹ *Ibid.*, p. 50-51.

¹² *Ibid.*, p. 46.

¹³ Pour une définition plus précise du couple dialectique Être/*étant*, se reporter un peu plus bas à la sous-partie ; 4.2. Théâtre et métaphysique : l'Être heideggérien et la « scène ».

¹⁴ Nous n'avons malheureusement pas eu accès à la version originale de ce texte. Nous citerons donc la traduction de Diego Tatián, consultable sur : <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/kora.htm> (consulté le 23/02/2013).

¹⁵ DERRIDA, Jacques, *Khôra*, Trad. Diego Tatián, Córdoba (Argentine), Alción Editora, 1995, in: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/kora.htm>, p. 2 (consulté le 15/02/2013).

interrumpida o retardada del *logos* y el *mythos*, dando lugar a esta oposición como a tantas otras, parece sin embargo no someterse a la ley de eso mismo que ella sitúa¹⁶». « Khôra » est au-delà des oppositions qui lui succèdent, et échappe aux lois qui dérivent d'elles.

Puisqu'elle est inappréhensible, comment nommer « khôra » – est-elle nommable, s'interroge Derrida ? Chez Platon, elle est successivement nommée « lieu », « endroit », « emplacement », « région », ou encore, à travers des images, comparaisons ou métaphores proposées par Timée en personne : « mère », « nourrice », « réceptacle », « porte-empainte ». Khôra reçoit des interprétations qui viennent lui donner forme, mais elle ne se laisse jamais atteindre ni toucher, et surtout pas épuiser par ces types de traduction interprétative, ces types herméneutiques.

Pero si Timeo la llama receptáculo (*deskhomenon*) o lugar (*khôra*), estos nombres no designan una esencia, el ser estable de un *eidos*, puesto que *khôra* no es ni del orden del *eidos*, ni del orden de los *mimemas*, de las imágenes del *eidos*, que se imprimen en ella – de modo que no es, no pertenece a los dos géneros de ser conocidos o reconocidos. No es y ese no-ser no puede más que *anunciarse*, es decir no se deja aprehender o concebir, a través de los esquemas antropomórficos del recibir o del dar.¹⁷

Ainsi, « khôra » est définie comme un non-être (ni essence, ni dérivée d'une forme pure) qui à défaut de pouvoir être conçu ou appréhendé, ne peut qu'arriver et s'annoncer. Elle existe comme réceptacle d'autres récits mais elle n'est elle-même l'objet d'aucun récit puisqu'elle n'est pas *logos* : “un secreto sin secreto permanece, en relación a ella, para siempre impenetrable¹⁸”.

Jacques Derrida en vient à se demander dans quelle mesure « khôra », « no perteneciendo ni a uno ni a otro, ni al cosmos como dios sensible ni al dios inteligible¹⁹ », ouvre un « espace vide » entre le sensible et l'intelligible: “¿No es desde esta hendidura, “en” ella, que ese clivaje entre lo sensible y lo inteligible, incluso entre el cuerpo y el alma, puede tener lugar y tomar lugar²⁰?” Le discours sur « khôra » ouvre une brèche entre le sensible et l'intelligible, entre l'être et le néant, entre *logos* et *mythos*, mais aussi entre toutes ces divisions et autre chose. Jacques Derrida insiste sur le fait que « khôra » n'est pas une simple dichotomie : elle crée un « troisième genre » qui se niche dans la brèche entre des couples d'opposés, et qui reste une tension constante et impénétrable. “Tercer género, no pertenece a una pareja de oposición, por ejemplo a la que forma el paradigma inteligible con el devenir sensible y que más bien parece una pareja padre/hijo²¹”.

¹⁶ *Ibid.*, p. 3. C'est Derrida qui souligne.

¹⁷ *Ibid.*, p. 7. C'est Derrida qui souligne.

¹⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹⁹ *Ibid.*, p. 13.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 28.

Ainsi « Khôra » n'est pas une opposition mais un écart permanent avec tout ce qui semble entretenir un rapport avec elle. En ce sens elle rappelle la « chose » de Heidegger, qui rassemble, crée de la proximité, un espace de jeu entre les choses et le monde. Là où Heidegger parlait de proximité, Derrida parle d'« espacement », mais dans tous les cas il s'agit d'une relation (disymétrique) entre les choses et le monde. Disymétrique car en tension permanente. “*Khôra* delimita un sitio aparte, el espaciamento que guarda una relación disimétrica con todo lo que, "en ella", al lado o más allá de ella, parece hacer pareja con ella²²”. À notre sens, cette tension permanente à l'œuvre dans l'espacement qu'est « khôra » informe l'écriture dramatique de Juan Mayorga, comme nous le montrerons tout au long de cette partie.

Cette tension – « khôra » précède les dialectiques propres à la philosophie (notamment l'opposition intelligible/sensible), elle implique un retour au-delà du discours sûr de la philosophie. “Debemos retroceder a un pre-origen que nos priva de esa seguridad y al mismo tiempo requiere un discurso filosófico impuro, amenazado, bastardo, híbrido”²³. Ce lieu pré-originaire, ni engendré ni générateur, est une nécessité qui précède la philosophie et la reçoit (c'est son réceptacle): “Esta necesidad (*khôra* es el sobrenombre) parece tan virgen que tampoco tiene la figura de una virgen²⁴”.

Remonter au-delà de l'origine de la philosophie, des premières dichotomies du *logos*, c'est sans doute ce que Jacques Derrida appelle la déconstruction. En effet déconstruire, c'est ouvrir à l'apparaître, lui permettre d'être présent, c'est « un geste d'affirmation, un *oui originaire* qui n'est pas crédule, dogmatique, ou d'acquiescement aveugle, optimiste, confiant, positif, qui est ce qui est supposé par le moment d'interrogation, de questionnement, qui est affirmatif », affirme-t-il dans un entretien²⁵. À notre sens ce « oui originaire » correspond précisément au moment et au lieu pré-originaire où « khôra » se manifeste comme réceptacle des formes à venir, comme non-lieu, non-être. « Khôra » est « quelque chose » et non « une chose », et c'est quelque chose qui « nous arrive²⁶ », quelque chose qui apparaît sans se construire.

Il y a dans l'apparaître quelque chose qui vient et qui ne se construit pas, la venue au phénomène d'une certaine manière ; et c'est là qu'à la fois l'intuition, l'expérience de la passivité ont un rôle considérable dans les analyses de

²² *Ibid.*, p. 29.

²³ *Ibid.*, p. 31.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ DERRIDA, Jacques, *Sur parole. Instantanés philosophiques*, La Tour d'Aigues, L'aube, 2005, p. 88. C'est Derrida qui souligne.

²⁶ DERRIDA, Jacques, « Khôra », *art.cit.*, p. 2.

Husserl, il y a dans l'apparaître quelque chose qui ne se construit pas. La construction vient « après », en quelque sorte. Le retour phénoménologique à la chose dans son moment virginal d'apparition n'est pas une construction.²⁷

Selon Derrida, on trouve dans l'œuvre de Heidegger une allusion à « khôra » comme ce qui désigne chez Platon le lieu (*Ort*) entre l'étant et l'être, la « différence », le lieu entre les deux. L'« espacement » qui précède les logiques dichotomiques et reçoit leurs formes, c'est « khôra » de Platon, cet espace de jeu entre le monde et les objets, ou encore le lien et la tension entre l'Être (ce qui donne à voir) et l'étant (ce qui se donne à voir). Considérer l'apparaître de la chose nous entraîne dans le domaine de la phénoménologie.

En effet il y a en phénoménologie une autorité du regard, du théorique (*theorein* veut dire regarder), l'*eidōs* étant une forme visible dans la tradition platonicienne. La phénoménologie respecte, sous le nom de la chose même, « l'apparaître de la chose, telle qu'elle apparaît²⁸ ». Il s'agit selon Husserl d'un geste « positif », qui sait

[...] se défaire de toute présupposition théorique spéculative, de tout préjugé, pour revenir au phénomène, qui, lui, ne désigne pas simplement la réalité de la chose mais la réalité de la chose en tant qu'elle apparaît, le *phainesthai*, qui est l'apparaître dans sa brillance, dans sa visibilité, de la chose même. Quand je décris le phénomène, je ne décris pas la chose en elle-même si on peut dire, au-delà de son apparaître, mais son apparaître pour moi, telle qu'elle m'apparaît.²⁹

Le philosophe ne manque pas de souligner la difficulté à dissocier la réalité de la chose de l'apparaître de cette chose, c'est-à-dire de « l'être-perçu de la chose », le « phénomène pour moi » – « d'où la liaison de la phénoménologie avec la conscience, avec l'ego, le « pour moi » de la chose³⁰ ».

Cependant, comme le remarque Derrida :

Cela n'empêche pas Husserl, et c'est là que les choses se compliquent, de tenter une phénoménologie de l'invisible, du sonore, du tangible surtout, et chaque fois par exemple qu'il analyse l'expérience de la temporalisation, il se réfère à l'écoute du son, de la musique, et à ce moment-là le privilège du regard est suspendu.³¹

Le regard ne mène donc pas à une représentation conçue comme pleine : la manière d'apparaître des choses se fait sur le mode du visible mais aussi de l'invisible (le sonore, le tangible). Cette conception de la phénoménologie reflète à notre sens le mode d'existence et d'apparition de la « scène », notion centrale dans la critique des dispositifs. Tout d'abord, le *phainesthai*, c'est-à-dire « la brillance du phénomène qui apparaît dans la lumière, telle que la chose apparaît », fait écho à la « scène » en tant qu'elle est ce qui apparaît, perçant l'écran de la représentation et trouant le discours. Ensuite, si la « scène » est apparition visible

²⁷ *Ibid.*, p. 88-89.

²⁸ DERRIDA, Jacques, *Sur parole. Instantanés philosophiques, op.cit.*, p. 75.

²⁹ *Ibid.*, p. 75-76. C'est Derrida qui souligne.

³⁰ *Ibid.*, p. 76.

³¹ *Ibid.*, p. 87.

(« phénomène-pour-moi », comme la chose), elle n'en comporte pas moins une part d'incompréhensible et d'invisible, d'indicible et de brutal, en tant qu'elle est l'irruption du Réel (au sens lacanien) dans le monde de la représentation.

2. La notion de « scène » comme « entre-deux »

La « scène » est un concept complexe et central dans la théorie des dispositifs ; nous ne prétendons pas ici épuiser toutes ses significations, tout au plus en proposer une approche qui nous éclairera davantage sur certains aspects de la dramaturgie de Mayorga.

Commençons par évoquer un élément de définition du concept de « scène » étroitement lié à la notion de « faille », développée dans la seconde partie de ce travail : il s'agit de la « coupure sémiotique³² », c'est-à-dire dans la rupture dans laquelle réside le sens. Or, l'interruption est une condition de la distanciation brechtienne, comme souligne Walter Benjamin dans « Qu'est-ce que le théâtre épique ? ». Elle permet de « découvrir les situations. (On pourrait aussi bien dire : de créer un effet de distanciation). Cette découverte (distanciation) des situations s'effectue au moyen de l'interruption du déroulement de l'action »³³. Nous l'avons montré à propos de l'irruption de la brutalité du Réel dans le théâtre épique, la « scène » implique une interruption de l'action, l'ouverture d'une brèche dans la forme classique du drame comme dialectique close sur elle-même-même, dans laquelle pénètre la matière brute et brutale. En ce sens, la « scène » tourne le dos à la définition du drame de Peter Szondi dans *Théorie du drame moderne* : elle naît d'une scission d'avec la représentation, qui passe par la mise en scène de médiations qui introduisent une profondeur sur le plateau. Le regard des personnages en scène en fait partie, car il trouve la représentation codifiée du plateau et se dirige vers un au-delà, un hors-scène qui ne peut qu'être suggéré. Comme l'exprime Arnaud Rykner « la scène a toujours à voir avec le hors-scène : la scène (le plateau) repousse la « scène » dans ses marges, en même temps que celle-ci contredit l'autonomie et la clôture du drame³⁴ ».

La « scène », c'est le Réel interrompant l'action et la parole : « quand la scène commence, l'histoire s'arrête³⁵ », affirme Lojkine dans *La scène de roman*. Cette notion est valable aussi bien dans un roman qu'au théâtre ou face à une peinture. Toujours est-il que

³² Concept empruntée à la critique des dispositifs, et figurant dans le lexique proposé par Stéphane LOJKINE à la fin de l'ouvrage *La scène de roman* (LOJKINE, Stéphane, Paris, Armand Colin, 2002).

³³ BENJAMIN, Walter, *Œuvres III*, op.cit., p. 322.

³⁴ RYKNER, Arnaud, *Paroles perdues*, op.cit., p. 260.

³⁵ LOJKINE, Stéphane, *La scène de roman*, op.cit., p. 4.

dans la « scène » « le temps s'arrête, les choses adviennent simultanément, l'effet est global. C'est pourquoi, dans la scène, l'espace revêt une importance toute particulière »³⁶, ajoute-t-il. Cette primauté de l'espace dans la « scène » sera envisagée plus précisément lorsque nous aborderons l'œuvre de Mayorga à la lumière des notions de dispositif et de cartographie comme systèmes de représentation où la logique d'enchaînement des événements n'est pas chronologique mais topologique, et fondée sur l'interruption. Lorsqu'il y a « scène », le sens n'est plus produit par l'enchaînement, la linéarité du temps qui s'écoule, la succession des événements rapportés, mais bien par leur interruption. Par conséquent, le texte ne s'ordonne pas en « parties » rhétoriques, mais par rapport à la disposition de la scène dans l'espace.

La « scène » interrompt la logique du discours, non pas pour le supprimer, loin de là, mais pour y ouvrir des brèches dans lesquelles l'image et l'espace pourront prendre toute leur place³⁷. En effet selon Stéphane Lojkin, la scène est ce médium qui fait « converger logique discursive et logique iconique, inscription dans la durée que procure l'histoire et efficacité visuelle immédiate que délivre l'image³⁸ ». La « scène » fait du drame non plus comme chez Szondi une dialectique close sur elle-même, mais bien au contraire une dialectique ouverte sur l'extérieur, en dialogue direct avec le Réel : la scène est « entre ».

Pour mieux saisir la dialectique propre à la « scène », remontons à l'étymologie grecque et latine du terme, qui renferme déjà la tension fondamentale entre « dedans » et « dehors » dont elle est à la fois l'origine et le réceptacle – comme « khôra ».

2.1. Etymologies de la notion de « scène » : entre « espace du dedans » et « espace du dehors »

Le mot « scène », issu du latin *scaena*, fait moins référence à l'espace scénique où se meuvent les acteurs qu'au « mur de scène, c'est-à-dire le décor de fond qui tout à la fois évoque et barre la perspective³⁹ ». C'est l'espace de la marge, il évoque la présence du Réel : en ce sens il correspond à ce que Stéphane Lojkin nomme « l'espace vague ». Ainsi la « scène » au sens étymologique, est la ligne de démarcation entre l'espace codifié de la

³⁶ *Ibid.*, p. 5.

³⁷ D'où l'importance capitale du regard pour créer la scène, cf. 3. Regarder l'invisible... par la « scène ».

³⁸ LOJKINE, Stéphane, *op.cit.*, p. 10.

³⁹ *Ibid.*

représentation (« l'espace restreint⁴⁰ » selon Lojkine) et le Réel, ce qui échappe à la codification (c'est-à-dire « l'espace vague »).

L' « espace restreint » est le lieu de l'action et du symbolique : « l'espace restreint s'oppose à l'espace vague, qui est le lieu du réel⁴¹ », tandis que l' « espace vague » ouvre à ce qui n'est pas montré : « l'espace vague est, dans une image représentant une scène, l'espace qui indique le réel, à la marge de la scène proprement dite », selon la définition de Stéphane Lojkine⁴². Cependant l' « espace vague » ne se confond pas avec le hors-scène, nuance-t-il :

Au théâtre, l'espace vague n'a rien à voir avec le hors-scène, qui demeure invisible : il ne correspond pas à l'espace des coulisses derrière la scène, mais aux décors du fond, voire aux personnages muets situés en arrière-plan, ou aux pantomimes muettes qui se jouent concurremment au dialogue.⁴³

C'est-à-dire que l' « espace vague » n'est pas invisible car il fait irruption dans l' « espace restreint », bien que de manière vague : il est suggéré, évoqué, jamais directement montré. Les objets qui indiquent la présence d'un « dehors » indéterminé (porte entrebâillée, escalier, fenêtre) ouvrent vers « l'espace vague », cet espace flou qui indique la présence du Réel. Ces objets établissent une ligne de démarcation et à la fois de transition entre l'espace codifié et un « dehors » vers lequel tend le regard du spectateur qui participe ainsi à sa création. En tout cas l' « espace vague » permet l'irruption du Réel dans l' « espace restreint » de la représentation : lorsque cette tension entre les deux espaces se manifeste, le tableau « fait scène ».

Penchons-nous à présent sur l'étymologie grecque de la « scène », qui renvoie au terme *skènè*, qui signifie « construction en bois, couverte ». Celle-ci désigne, d'après ce qu'indique Jean-Luc Nancy dans son essai intitulé « Corps-théâtre⁴⁴ » : « un abri léger, de fortune, pour se retirer, dormir, boire, fêter entre amis » : le philosophe insiste sur le fait qu'il s'agit d'un « lieu d'intimité ». Or, c'est « devant ce lieu, devenu le fond obscur du théâtre, l'envers du décor, c'est sur le *proskènion* que les acteurs se présentent, sortant par l'une des portes ménagées à l'endroit du décor⁴⁵ ». « Ainsi, la *skènè* est « l'envers du décor », c'est un abri intime qui constitue ce que le poète Henri Michaux appelle l'« espace du dedans⁴⁶ ». Mais c'est un « dedans » en voie d'être « dehors », un lieu de passage.

⁴⁰ Stéphane Lojkine le définit de la manière suivante dans son lexique : « L'espace restreint est, dans une image représentant une scène, l'espace de la scène proprement dite, le lieu de l'action, qui contient les éléments symboliques dont la scène est porteuse », LOJKINE, Stéphane, *La scène de roman*, *op.cit.*, p. 245.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, p. 246.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ NANCY, Jean-Luc, « Corps-théâtre », texte inédit.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Expression du poète Henri Michaux, qui donne son titre à l'un de ses recueils.

En effet, les corps sont cachés dans le non-lieu que constitue la *skènè* pour ensuite apparaître au monde et se rendre visibles sur le *proskènum*. Les deux étymologies ne se recouvrent pas tout à fait mais se font écho : ici la « scène » est le lieu de passage de l'invisibilité à la visibilité, et dans l'étymologie latine la « scène » relève d'un visible vague, indéterminé, car elle ouvre au Réel. Ainsi toutes deux convergent sur une même conception l'idée d'un espace qui est une sorte de ligne de démarcation « entre-deux » mondes : entre le caché et le visible (*scaena*), ou entre le monde codifié (symbolique) de l'« espace restreint » et celui du Réel (*skènè*). Dans les deux cas, la « scène » est l'espace de la tension entre un « dedans » et un « dehors ».

Ceci nous conduit à un troisième volet dans notre approche de la notion d'« entre-deux⁴⁷ » : les corps en jeu dans l'espace de la représentation théâtrale, à partir du cadre théorique et philosophique proposé par Jean-Luc Nancy dans l'essai intitulé « Corps-théâtre ».

Sur le *proskènon*, l'espace où l'on apparaît, « le corps se met devant soi – car toute sa présence est là, dans ce dehors qui ne se détache pas d'un « dedans » mais qui l'évoque seulement comme l'impossible, le vide hors du lieu, du temps, et du sens⁴⁸ ». Le mode d'existence des corps sur le *proskènum* est celui du « dehors », de l'*ap-parâître* ; mais dans ce même geste d'extériorisation, ils évoquent aussi le « dedans » de leur passage précédent dans la *skènè*. Au théâtre ce qui « arrive⁴⁹ », c'est une présence, car contrairement aux sujets, les corps

[...] arrivent, viennent se détacher et se singulariser puis disparaissent dans la totalité ou le néant. Ce qui arrive ainsi, et qui s'en va – mais cet en-aller est aussi un arriver – c'est une présence. C'est-à-dire un sens. On pourrait dire : un « sujet » c'est une visée éperdue de sens, un « corps », c'est un sens en acte. En acte de passage, entre la création et la décréation⁵⁰

Le corps est « sens en acte » ; inversement, le sens agit entre les corps, il est « sens du passage, de l'acte de passer », de l'acte de « paraître-disparaître » : il « ne peut avoir lieu que « entre » et de l'un à l'autre, ne peut être senti que de l'un par l'autre⁵¹ », ajoute Nancy. Dans l'espace-temps du *proskènum*, dans une durée précise, scandée par le lever et la retombée du rideau (un instant retiré au cours du temps), et comme instantanée, « les corps s'adressent des

⁴⁷ La notion d'« entre-deux » a été abordée dans notre seconde partie, d'un point de vue linguistique et littéraire, dans ses rapports avec la notion de « faille » du langage – empruntée à la psychanalyse – ; ensuite nous l'avons abordée d'un point de vue philosophique au début de cette partie. Nous en proposons à présent un troisième volet d'analyse propre au domaine de la représentation théâtrale.

⁴⁸ NANCY, Jean-Luc, « Corps-théâtre », *art.cit.*

⁴⁹ Jean-Luc Nancy fait ici référence à Paul Claudel, qui fait dire à l'un de ses personnages : « Ça vaut la peine d'aller au théâtre pour voir quelque chose qui arrive. Vous entendez ! Qui arrive pour de bon ! Qui commence et qui finisse ! », CLAUDEL, Paul, *L'Echange*, Paris, Mercure de France, 1964, p. 166.

⁵⁰ NANCY, Jean-Luc, « Corps-théâtre », *art.cit.*

⁵¹ *Ibid.*

paroles⁵² ». Ils existent alors en tant qu'intensités, présences dont l'espace ouvre aux tensions qui constituent le jeu, et le drame.

Les corps existent dans la tension « entre » qui caractérise aussi bien sur le *proskènium* le passage du sens « entre » les corps, que leur lien à leur propre « dedans » qu'ils viennent de quitter pour apparaître. « La représentation au sens théâtral et au sens – historiquement premier – de la mise en présence est le jeu intensif de la présence. Mon corps est d'emblée théâtre parce que sa présence même est double – lui dehors, ou devant, et moi dedans ou derrière (en fait nulle part)⁵³ », remarque Jean-Luc Nancy. L'étymologie gréco-latine de la « scène » induisait un mode d'existence du théâtre fondé sur la dualité dedans/dehors : le corps en scène se manifeste lui aussi sur ce mode de l'apparaître/disparaître, qui implique une double présence du corps (celle du « dedans » et celle du « dehors », ou celle de l'un et celle de l'autre). Antonin Artaud aborde cette problématique dans son célèbre essai *Le théâtre et son double*, ou encore par François Regnault chez qui l'on perçoit un arrière-fond lacanien : « le Théâtre présente le Discours de l'Autre⁵⁴ ».

En tout cas le théâtre s'avère être « la duplication de la présence en tant que mise en présence des présents ou que présentation de leur être-présent⁵⁵ ». Un corps est déjà une présentation, il articule un « être » à un paraître, dans un « être-là » qui implique sa coprésence avec d'autres corps. « La théâtralité procède de la déclaration d'existence – et l'existence elle-même est l'être déclaré, présenté, non retenu en soi. C'est l'être donnant signe de lui-même, se donnant à sentir [...] comme une épaisseur et comme une tension⁵⁶ », affirme Nancy. Le théâtre met en scène une intimité qui se dévoile, dans un mouvement mimétique de celui du passage de la *skènè* au *proskènium*: « c'est la cessation du secret si le secret devait être celui de l'être en soi ou bien celui d'une âme retirée dans une intimité. C'est l'en-soi même ou l'intimité comme telle qui sort et qui s'expose⁵⁷ ».

Ainsi les corps en scène sont la manifestation et l'exposition d'un « dedans » que l'on comprend comme intimité. Dans la présentation d'existences de la représentation, au travers des corps en tension, il y a l'évocation d'un « dedans » impossible et lointain cependant inséparable de leur « dehors ». Cette dialectique dedans/dehors propre au théâtre et mise en relief par J-L Nancy se retrouve dans la « critique des dispositifs », dans la mesure où l'« espace restreint » est défini par sa tension avec un dehors indéterminé (le Réel). Cette

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ REGNAULT, François, *Petite éthique pour le comédien*, Paris, les Conférences du Perroquet n°34, 1992.

⁵⁵ NANCY, Jean-Luc, « Corps-théâtre », *art.cit.*

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ *Ibidem.*

tension se manifeste par la représentation sur scène d'une « chose » qui cristallise le regard, à partir d'écrans tels que la fenêtre, une porte entrebâillée, des escaliers qui ouvrent vers un Réel flou mais suggéré : il s'agit du « punctum » de Barthes, ce détail qui fait apparaître le Réel au centre de l'espace codifié de la représentation. Ainsi l'« espace restreint » codifié, visible et dicible (symbolique) ouvre vers un « espace du dehors » (l'« espace vague », le Réel) qui vient parfois faire irruption au cœur de la représentation – c'est ainsi qu'une image, une parole, un regard, ou un détail « font scène ». L'« espace vague » est le lieu de l'ek-sistence du Réel qui se manifeste, trouant l'espace codifié de la représentation ; de même la *skènè* (l'envers du décor) est le lieu de l'ek-sistence des corps, où ces derniers vont expérimenter le passage du caché à l'apparaître, sur le *proskènum*.

Dans quelle mesure la dialectique du « dedans » et du « dehors », de l'« endroit » et de l'« envers » n'est-elle pas au cœur de tout système de représentation, de tout ordre symbolique, lui-même se trouvant toujours dans un rapport problématique et fondamental avec un Réel irreprésentable ? Toute apparition n'est-elle pas étroitement liée à sa propre disparition, à son propre « caché », à son « envers » ? Le langage lui-même n'est-il pas en rapport dialectique permanent avec ses contraires, en dialogue ininterrompu avec ses limites ?

Dans *Critique et clinique*, et dans *Kafka. Pour une littérature mineure*, Gilles Deleuze et Félix Guattari prêchent pour un « usage intensif » de la langue qui chercherait à la faire tendre vers ses propres limites :

Mais aussi le problème d'écrire ne se sépare pas d'un problème de voir et d'entendre : en effet, quand une autre langue se crée dans la langue, c'est le langage tout entier qui tend vers une limite « asyntaxique », « agrammaticale », ou qui communique avec son propre dehors. La limite n'est pas en dehors du langage, elle en est le dehors : elle est faite de visions et d'auditions non-langagières, mais que seul le langage rend possibles. Aussi y a-t-il une peinture et une musique propres à l'écriture, comme des effets de couleurs et de sonorités qui s'élèvent au-dessus des mots⁵⁸.

La limite est « le dehors » du langage mais elle n'est pas « en dehors du langage » : l'un n'est pas exclusif de l'autre, au contraire : le langage est en rapport constant avec son propre envers. Le dramaturge Juan Mayorga aspire, nous l'avons montré dans la partie précédente à partir de la notion barthienne de « bruissement », à la mise en scène de la limite du langage. « Le bruissement dénote un bruit limite, un bruit impossible, le bruit de ce qui, fonctionnant à la perfection, n'a pas de bruit ; bruire, c'est faire entendre l'évaporation même du bruit : le ténu, le brouillé, le frémissant sont reçus comme les signes d'une annulation sonore⁵⁹ », écrit Roland Barthes. Ce « bruit limite » est précisément la limite du langage,

⁵⁸ DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, op.cit., p. 9.

⁵⁹ BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, op.cit., p. 100.

comprise dans le langage même. En effet le langage est étiré jusqu'à ses limites par un « usage intensif », à tel point qu'il est en tension permanente vers son propre « envers ».

C'est pourquoi Deleuze et Guattari affirment que le langage inclut des « visions et auditions non-langagières ». De la même manière – c'est ce que nous allons maintenant – la « scène » de la « critique des dispositifs » prend en compte tout ce qui n'est pas dans le langage puisqu'elle fait entrer de la matière, du Réel, au cœur du langage. Ainsi lorsqu'elle fait irruption dans l'« espace restreint » de la représentation, la « scène » apparaît comme ce « medium » entre « l'espace restreint » et « l'espace vague », et par voie de conséquence, elle fait converger « la logique discursive et la logique iconique, [l']inscription dans la durée que procure l'histoire et [l']efficacité visuelle immédiate que délivre l'image⁶⁰ » d'après ce qu'écrit Stéphane Lojkine dans *La Scène de roman*.

Et Arnaud Rykner d'ajouter dans l'ouvrage *Paroles perdues. Faillite du langage et représentation*, que dans le domaine de la dramaturgie, « Pour dépasser un simple « effet de scène », il faut que le théâtre opère un dédoublement, qu'il affirme l'hétérogénéité des systèmes (l'hétérogénéité de la scène et de ce qui est représenté « en scène »)⁶¹ ». Au cœur de ce « dédoublement » voit le jour une convergence de différentes logiques (iconique/verbale, dehors/dedans, visible/invisible, *logos/mythos*, intelligible/sensible, parole/silence). La « scène » est de la matière brute faisant irruption dans la représentation et niant toutes ces dichotomies : ce mode d'apparition et d'existence de la « scène » se rapproche des définitions de « khôra » commentées par Jacques Derrida et citées en début de partie. La boucle est bouclée : à notre sens la « scène » se manifeste dans le lieu non-lieu qu'est « khôra », ce « troisième genre », écart ou espacement « entre », en tant qu'il s'agit d'un lieu-réceptacle remontant à un instant pré-originaire caractérisé par la virginité de « quelque chose » qui précède le système de pensée binaire de la philosophie (dominée par le couple d'opposés intelligible/sensible), tout en lui donnant forme.

Il s'agit à présent de s'interroger sur la manière dont la « scène » habite et quitte « khôra » pour venir faire irruption dans l'« espace restreint », sur le plateau au théâtre, tout en gardant son rapport élémentaire avec l'indéterminé, l'originaire, le Réel caché.

2.2. Le dispositif scénique dans *Hamelin*

⁶⁰ LOJKINE, Stéphane, *La Scène de roman*, op.cit., p. 10.

⁶¹ RYKNER, Arnaud, *Paroles perdues. Faillite du langage et représentation*, op.cit., p. 266.

La « scène », c'est ce « quelque chose qui ne va pas », ce qui fait irruption dans la représentation pour y ouvrir des « failles », des « zones d'ombre » et de non-dit. Ce faisant, elle crée un « dispositif » intervenant à trois niveaux qui convergent : technique, pragmatique et symbolique.

Nous allons proposer dans cette partie quelques définitions du dispositif scénique en nous appuyant sur les outils méthodologiques de la « critique des dispositifs », pour ensuite proposer un nouvel éclairage sur l'œuvre *Hamelin* de Juan Mayorga.

2.2.1. L'interaction entre les trois niveaux du dispositif scénique

Stéphane Lojkine affirme que la « scène » s'érige sur les ruines du discours, sur un « conflit des signes » dont elle « exhibe le dysfonctionnement⁶² ». Nous l'avons montré dans les précédents chapitres, *Hamelin* nous semble l'une des œuvres les plus représentatives de la volonté du dramaturge de mettre en avant l'échec de la logique discursive. Il s'agira de voir comment le dispositif scénique retourne à son avantage les « failles » avérées du langage, du symbolique, afin d'y introduire la possibilité de signifier autrement, toujours dans le langage, tout en mettant en jeu ses propres limites. La « scène » échappe à la culture du signifié et se révolte contre elle : « le dispositif de la scène est l'organisation spatiale, iconique, de ce conflit qui la précipite de la représentation vers le réel⁶³ ». Dans quelle mesure l'organisation spatiale et iconique de *Hamelin* permet-elle de mettre en scène les « failles » du symbolique, celles-ci ouvrant sur le Réel et sur la matière ? Par ailleurs, la mise en scène des limites poreuses et hétérogènes du langage implique une participation active du récepteur, qui, s'engouffrant dans les failles, renouvelle à tout instant son regard sur l'œuvre et les questionnements qu'elle induit.

Dans *Hamelin* le dispositif scénique est présenté d'emblée comme une « faille » de la représentation dans le sens où il s'agit d'une zone de non-dit, de non-montré qu'il revient au spectateur de remplir. La « scène » est une transgression de l'« espace restreint » (codifié) et elle fait converger le discursif et l'iconique : comme « khôra », elle ne relève pas du discursif (du *logos*), mais pas non plus du sensible ni du visible pleins, puisqu'elle n'appartient pas à l'ordre de la représentation (du symbolique). Elle fonctionne à partir de zones d'ombre, comme le dispositif, qui « articule de l'ordre à du désordre⁶⁴ » selon Lojkine.

⁶² LOJKINE, Stéphane, *La Scène de roman, op.cit.*, p. 10.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ LOJKINE, Stéphane, « Le dispositif : une réalité et un enjeu contemporains », *ut.pictura18* (site consulté le 2/12/2012).

Dans le passage ci-dessous de *Hamelin*, le non-dit porte sur le ressenti du personnage, qui est inexprimable et vient trouer et subvertir la logique de la représentation.

Encore une fois⁶⁵, les « failles » de la représentation sont inscrites dans le texte même, ici à travers le personnage du narrateur épique qui rappelle régulièrement que le dispositif scénique est un artifice, et qu'il revient au spectateur de combler ses « failles » :

Quizá usted, espectador, se haya sentido de ese modo alguna vez. *De usted depende crear esa sensación.* "Hamelin" es una obra sin iluminación, sin escenografía, sin vestuario. **Una obra en que la iluminación, la escenografía, el vestuario, los pone el espectador.**⁶⁶ (p. 28)

L'adresse directe au spectateur rompt toute possibilité d'illusion référentielle et fait fi de la double énonciation propre au théâtre, et en même temps, le spectateur est identifié d'emblée au personnage mis en scène (on lui demande d'éprouver ce que le personnage doit être en train de ressentir). La mise en avant de la « faille » du dispositif scénique (c'est « du théâtre ») engendre donc un double mouvement : identification du spectateur interpellé comme co-créateur, et à la fois distanciation en ce sens que les propos méta-textuels du narrateur épique introduisent une distance critique par rapport à ce qui se passe sur le plateau, et nous rappellent que nous nous trouvons dans le cadre d'une fiction.

Comme le souligne Bernard Vouilloux dans « Du dispositif », seuls des « procédés comme la mise en abyme baroque (le théâtre dans le théâtre) ou la distanciation brechtienne qui, en attirant l'attention sur la procédure de fabrication des apparences, montrent le dispositif théâtral⁶⁷ » rompent avec l'effet d'empathie ou d'absorption qui s'exerce sur le spectateur. C'est ce qui se passe à travers le personnage du narrateur épique dans *Hamelin* ; mais aussi dans *Himmelweg* ou *El chico de la última fila*, deux pièces qui mettent en scène le processus d'élaboration d'une représentation (une mascarade dans le premier cas, et une fiction dans le second), indissociable de ses « failles », de ces moments où l'écran de la représentation est troué et où surgit la « scène » (le Réel indicible).

Représentation et transgression de l'illusion théâtrale dans un même mouvement⁶⁸ : c'est le propre de la « scène », qui « ne se déploie [...] que sur les ruines du discours qu'elle déconstruit⁶⁹ » puisqu'elle « est le moment de ce retournement de la narration en tableau⁷⁰ ».

⁶⁵ Nous l'avons vu dans notre second acte, à travers la mise en abyme des « failles » de la représentation dans la mascarade de *Himmelweg*.

⁶⁶ C'est nous qui soulignons.

⁶⁷ VOUILLOUX, Bernard, « Du dispositif », in ORTEL, Philippe (éd), *Discours, image, dispositif, op.cit.*, p. 22.

⁶⁸ De ce mouvement dialectique se dégage une esthétique de la réception particulière. Cf. chapitre 4 : 3.3. La « zone grise » de la réception.

⁶⁹ LOJKINE, Stéphane, *La scène de roman, op.cit.*, p. 5.

⁷⁰ *Ibidem*.

Par la « scène », la dimension visuelle du texte surgit au cœur de la représentation, et subvertit l'ordre du discours.

Lorsqu'iconique et discursif convergent dans la « scène », dans ce Réel qui fait irruption au cœur de la représentation, il se dégage un « dispositif » qui « donne une signification symbolique au plan [de la scène] ; [...] superpose la dimension matérielle des personnages et des lieux aux relations symboliques entre les personnages, aux rituels et aux interdits qui les séparent ou les relie »⁷¹. Ceci nous conduit vers la définition fonctionnelle du dispositif : il s'agit d'un *agencement technique* autorisant une *relation pragmatique* (fondée sur un échange entre actants, de sujet à sujet, celui-ci pouvant relever de la communication ou plus largement des affaires humaines) régie par l'*ordre symbolique* des significations et valeurs sémantiques et axiologiques sur lesquelles fonctionne une société, et qu'il valorise en retour.

Bernard Vouilloux précise dans « Du dispositif » le fonctionnement de chacun de ces trois niveaux : le technique est défini comme « tout agencement d'éléments à l'intérieur d'un ensemble, quel qu'il soit » ; le second niveau est à la fois technique et pratique/pragmatique : il concerne la réciprocité entre les sujets, l'« agencement actualisant et intégrant des éléments en vue d'un objectif⁷² » ; et finalement le niveau symbolique renvoie à l'univers des significations et valeurs sur lesquels fonctionne une société quelle qu'elle soit.

« Ce modèle à trois termes est plus lourd à utiliser qu'une simple structure (A versus B) mais rend mieux compte de la complexité du réel⁷³ », affirme Philippe Ortel. Nous reviendrons sur la capacité du dispositif à permettre une pensée du complexe et de l'hétérogène à partir de la notion de rhizome, et nous interrogerons ses possibles échos dans une étude de la dramaturgie de Juan Mayorga. Selon Lojkine, le dispositif « articule de l'ordre à du désordre » :

La notion de dispositif joue un rôle essentiel dans l'élaboration d'une théorie de la représentation car le dispositif articule de l'ordre à du désordre, l'efficacité mécanique d'une structure symbolique forte à la souplesse d'une mise en œuvre pragmatique, concrète, adaptable.⁷⁴

Le dispositif est le résultat de l'articulation entre les trois niveaux qui le définissent. Il comprend des « failles », des espaces d'« entre-deux » qui constituent ce que Philippe Ortel

⁷¹ *Ibid.*, p. 6.

⁷² VOUILLOUX, Bernard, « Du dispositif », in ORTEL, Philippe, *Discours, image, dispositif*, *op.cit.*, p. 24.

⁷³ ORTEL, Philippe, « Vers une poétique des dispositifs », in ORTEL, Philippe (éd.), *Discours, image dispositif*, *op.cit.*, p. 40.

⁷⁴ LOJKINE, Stéphane, « Le dispositif : une réalité et un enjeu contemporains », *ut.pictura18* (site consulté le 2/12/2012).

appelle une « matrice d'interactions potentielles⁷⁵ ». Dans ces interactions, le dispositif met en évidence la capacité de la pensée et du langage à produire des images, à devenir visible. En effet dans le dispositif, c'est l'espace qui produit et donne les enjeux de l'action : ses trois niveaux interagissent avant tout dans l'espace qu'ils font exister et modifient constamment, organisant ainsi un champ des possibles.

L'espace fait sens dans le dispositif avant même qu'un discours n'en rende compte. En effet le dispositif, c'est l'espace *dis-posé, agencé*⁷⁶, pour la fiction : au théâtre, la mise en scène en est bien sûr une manifestation ; arrêtons-nous un instant dessus. Le dispositif scénique comprend un niveau technique, lié à la salle de spectacle et au plateau, deux espaces occupés par des sujets qui entrent en relation (acteurs/spectateurs). Cette relation est médiatisée par la rampe de la scène : en ce sens, l'univers matériel (niveau technique) conditionne la relation pragmatique (relation entre actants). Finalement, le tout crée un sens, un ordre symbolique mis en scène, ou remis en question.

Dans le passage de *Hamelin* cité plus haut, le niveau pragmatique du dispositif est évident puisque le spectateur est sollicité par un des personnages (le narrateur épique) pour compléter la fiction : l'interaction entre actants est immédiate. On peut citer à titre d'exemple la mise en scène de *Hamelin* à Bucarest en 2011 (cf. image ci-dessous), où l'aspect technique du dispositif est mis en avant, et renforce le niveau pragmatique du dispositif.

⁷⁵ ORTEL, Philippe, « Avant-propos », in ORTEL, Philippe (éd), *Discours image dispositif, op.cit.*, p. 6.

⁷⁶ Cf. plus bas : Chapitre 2. L'œuvre de Juan Mayorga : un « rhizome ».



Photo d'Alois Chirita. Mise en scène de Claudiu Goga en avril 2008 au Teatrul Mic à Bucarest (Roumanie)

Dans cette mise en scène, le niveau technique (lié au choix de mise en scène) rend lui aussi impossible l'illusion référentielle, même pendant le court instant de la représentation. Tout d'abord, parce que, comme on le voit sur la photographie, tous les personnages sont visibles sur le plateau même quand ils ne sont pas censés être présents sur scène.

Le plateau comprend plusieurs espaces : à l'avant-scène côté jardin, il y a le bureau du Juge, symbolisé par sa table, côté cour, c'est sa maison, symbolisée par deux chaises d' « intérieur » (sur une des deux sa femme Julia est assise, elle observe la scène du bureau). Dans ce tableau, le bureau du Juge constitue « l'espace restreint », et à l'arrière-scène se trouve la maison de Josemari, l'« espace vague » : on y aperçoit soit de dos soit de profil Josemari, son frère, et la fille qui erre dans la cage d'escalier (sur le radiateur dans la mise en scène). D'autre part, les personnages de Raquel (la psychopédagogue) et de Rivas (l'accusé) sont tous deux assis sur une chaise située à peu près entre l' « espace vague » et l' « espace restreint », et observent ce qui s'y passe. Sur le tableau, la « scène » est formée par le regard et l'attitude timide des parents qui pénètrent l' « espace restreint » du bureau. Sur le *proskènium*, le narrateur épique, vêtu de noir (rappelant sa filiation avec le narrateur brechtien), observe lui aussi cette irruption de Réel dans le monde codifié du bureau du Juge et la commente. Il est le personnage le plus proche des spectateurs : c'est avec eux qu'il

entretient le rapport de sujet à sujet et fait fonctionner la relation pragmatique du dispositif. Dans *Hamelin*, « espace restreint » et « espace vague » sont constamment en interaction sur le plateau.

Deuxièmement, en ce qui concerne le décor, les tubes, câbles et fils qui sont visibles mettent en avant l'échafaudage de l'œuvre et rompent encore une fois l'illusion théâtrale. Le niveau technique met en avant l'artifice théâtral et conditionne la relation pragmatique du dispositif : le spectateur est invité à participer à la (re)construction de la représentation, à participer et à modifier la « scène » à travers son propre regard. Dans *Hamelin*, c'est principalement autour de la question du dysfonctionnement du langage que l'on sollicite l'intervention et la réflexion du spectateur.

2.2.2. Les « failles » du dispositif du langage ou le dysfonctionnement des signes

L'analyse du dispositif du langage par les médiologues (c'est-à-dire ceux qui s'intéressent au premier niveau du dispositif, à son aspect technique) est une sorte d'adaptation de *Langage et pouvoir symbolique* de Pierre Bourdieu, en ce sens qu'ils s'attachent à montrer que le langage n'a pas la même puissance selon le média (l'environnement matériel) par lequel il est prononcé. Nous allons nous intéresser à cette problématique, non plus au niveau technique du dispositif, mais dans son aspect pragmatique et symbolique.

En effet dans *Hamelin*, Juan Mayorga met en avant le dysfonctionnement du langage et montre ainsi dans quelle mesure le langage est un dispositif de pouvoir :

Montero- Es él quien lo solicita. ¿Qué plazo te parecería razonable?

Raquel- El tiempo que el paciente necesite para reconstruir su proyecto de vida.

Acotador- "Proyecto". Está hablando de un niño de diez años. "Proyecto". La palabra debería retumbar en el teatro. Palabras: "Escuela Hogar", "Dirección General de Protección de la Infancia", "Derechos Humanos". Ésta es una obra sobre el lenguaje. Sobre cómo se forma y cómo enferma el lenguaje. Al otro lado de la mesa, Raquel **sigue hablando**. No dice "familia", dice "unidad familiar". No dice "Josemari", dice "paciente". Raquel **sigue hablando** y Montero mira por la ventana. En la acera, unos niños juegan al fútbol. Montero se fija en uno que no participa en el juego. Montero desearía romper la ventana para ver mejor o para respirar⁷⁷. (p. 57-58)

Nous l'avons vu dans la première partie, dans *Hamelin* le personnage de Raquel (la psychopédagogue) a la parole ("*Raquel sigue hablando*") et donc le pouvoir. Le narrateur interrompt le discours de Raquel, ce dernier devenant alors une forme de brouhaha en fond sonore : le discours de Raquel est dans l' « espace restreint », mais c'est l' « espace vague »

⁷⁷ C'est nous qui soulignons.

suggéré par le regard de Montero qui prend le dessus et fait irruption, trouant la logique discursive qu’incarne Raquel.

Montero regarde par la fenêtre (vers l’ « espace vague »), il souhaite la casser “*para ver mejor o para respirar*”. Ici, le dispositif de la fenêtre introduit une ouverture vers le hors-scène : “*unos niños juegan al fútbol*”, et vers un Réel éloigné du discours abstrait de Raquel que Montero souhaite faire voler en éclats en même temps que la fenêtre. Celle-ci constitue une percée sur le Réel et fait exister le grouillement du monde. En effet, elle introduit un va-et-vient entre l’ « espace du dedans » et celui du dehors, elle est l’interface qui vient trouer la représentation, le lieu de l’action et du symbolique (Raquel parle) pour faire surgir l’ « espace vague » vers lequel le regard de Montero et du spectateur tendent : tous deux partagent sans doute le désir de briser la fenêtre pour « mieux voir ou pour respirer ». Nous nous arrêterons plus longuement sur le motif de la fenêtre et son rôle dans la « critique du dispositif » à travers l’exemple de *Penumbra*⁷⁸, une œuvre encore inédite et co-écrite par Juan Mayorga et Joan Cavestany.

Quoiqu’il en soit, à travers le fragment ci-dessus, nous avons montré comment le dispositif scénique dans *Hamelin* déjoue les pièges du symbolique et introduit la possibilité de le faire voler en éclats. Le discours critique du narrateur épique, l’interruption de la logorrhée de Raquel, le regard de Montero tourné vers l’ « espace vague » : autant d’éléments du dispositif spatial scénique mettant en avant les « failles » du langage, celui-ci étant devenu un instrument de pouvoir et de reproduction des inégalités sociales et culturelles.

Pour accentuer le décalage entre les mots et la réalité, entre le langage et « ce qui est tapi derrière », selon l’expression guattaro-deleuzienne⁷⁹, on peut imaginer une mise en scène qui redouble la tension entre le discours et l’action visible. C’est-à-dire que la description du narrateur (un personnage qui active le niveau pragmatique, c’est-à-dire à l’échange entre le personnage et le public) à propos ce qui se passe sur le plateau (niveau technique) ne correspond pas à ce que le spectateur voit. Ce décalage entre les différents niveaux du dispositif, et entre les mots et la réalité perçue (vue), notre dramaturge lui-même l’envisage comme possible, sinon souhaitable, pour la mise en scène de *Hamelin* :

Ni interpretación ni puesta en escena tienen por qué ser redundantes con lo que el Acotador dice, sino que podría ocurrir lo contrario, que estuviesen en tensión. Es decir, si el Acotador dice “Están tomando un café”, pues

⁷⁸ Cf. plus bas : 4.1. Théâtre et inconscient. Le motif de la fenêtre dans *Penumbra* ou l’irruption de l’ « Autre scène ».

⁷⁹ DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *Critique et clinique*, op.cit., p. 9.

probablemente lo más interesante es que hagan cualquier otro tipo de cosa, o sea que hagan incluso cosas que estén en tensión con eso, visualmente.⁸⁰

Lorsque de telles « failles » viennent fissurer l'énoncé ou s'immiscent entre les différents niveaux du dispositif, c'est au spectateur de remplir les blancs. Alors il propose un réagencement du dispositif du langage, et donc une réinvention des valeurs : il va de soi que révéler les dispositifs de pouvoir liés au langage, c'est déjà les désamorcer.

3. Regarder l'invisible... par la « scène »

Les contours de la « scène » sont vagues, et surtout poreux et extensibles, puisqu'elle se manifeste précisément dans la limite, dans des « failles » du texte et de la représentation, ces brèches qui s'ouvrent entre le dit/le non-dit, le visible/l'invisible, mais aussi le visible/le dicible. Ainsi, elle se définit par rapport à la scène physique, dont elle constitue en quelque sorte l'« envers ». Ne pouvant être écrite, lue, ni montrée, elle existe sur le mode de l'évanescence, et c'est précisément de là qu'elle tire sa force et sa prégnance : « C'est parce qu'on ne la voit pas qu'on ne peut s'en défaire. Expulsée du plateau, elle peut faire souche dans l'imaginaire public⁸¹ », écrit Arnaud Rykner.

Ainsi, la « scène » ne peut être envisagée que dans son lien étroit avec l'invisible et l'imaginaire. Dans la représentation de la mascarade dans *Himmelweg*, à plusieurs reprises l'irreprésentable « fait scène » et, pour reprendre l'expression de Rykner, c'est ainsi qu'il « fait souche dans l'imaginaire public ». Nous l'avons vu dans la seconde partie de notre travail, cette pièce de Juan Mayorga met en scène « l'invisibilité de l'horreur » : aussi, la vérité ne peut y être exprimée autrement que dans l'« envers » du décor, dans les « failles » de la représentation, car elle est incompatible avec l'ordre du langage, du symbolique, de la raison. Dit autrement, le Réel, en tant que résidu incompréhensible, non maîtrisable, non représentable, ne peut qu'apparaître au travers des « failles » de la représentation.

La « scène » apparaît en tant que « coupure sémiotique » : elle est ce qui « dans le texte fait sens comme coupure⁸² », c'est le sens du non-sens, elle « met en échec la logique discursive et coupe le discours⁸³ ». La « faille » de la représentation (le « quelque chose qui ne va pas ») constitue en réalité le point de fuite vers lequel tous les regards convergent, c'est

⁸⁰ Entretien avec Juan Mayorga: Annexe 2. Ce passage a été cité in notre *premier acte*, lorsque nous analysons le rôle du personnage du narrateur épique : il nous a semblé nécessaire de l'évoquer à nouveau pour attirer l'attention moins sur le personnage cette fois que sur la mise en scène « décalée » envisagée par Mayorga lui-même, et rendue possible par l'introduction d'un personnage comme l'"Acotador".

⁸¹ RYKNER, Arnaud, *Paroles perdues*, op.cit., p. 266.

⁸² LOJKINE, Stéphane, *La scène de roman*, op.cit., p. 244.

⁸³ *Ibidem*.

une brèche qui fissure la représentation en même temps qu'elle la refonde. Cette coupure est liée à un interdit (l'interdit du regard par exemple), à un indicible (car irréductible à l'ordre du symbolique, du rationnel), ou à un irrecevable (l'Holocauste dans *Himmelweg*) ; or il s'agit de « cet interdit même que la scène transgresse ou contourne⁸⁴ ». Comment dire autrement que dans la « scène » invisible l'abject et le non-sens des camps de concentration ?

Nous allons à présent aborder les stratégies de la « scène » pour déjouer la représentation tout en « [faisant] souche dans l'imaginaire public » (Rykner), ce qui nous conduira à soulever et interroger le paradoxe suivant : c'est le regard qui crée la « scène » invisible.

3.1. Regards en scène, scènes de regards

Selon Stéphane Lojkine, le dispositif de la « scène » abandonne l'organisation théâtrale fondée sur la mise en espace et génère une « organisation indicielle, fondée sur la cristallisation autour d'un « quelque chose », détail, supplément, sentiment indéfini, objet scénique⁸⁵ ». Ainsi, « la dimension scopique du dispositif », ajoute-t-il, « abolit, ou suspend, la distance de l'œil à l'objet scénique. [...] Elle est effet de la scène pour l'œil, en dehors de toute mise en espace, de toute rationalisation d'un sens⁸⁶ ». Alors la logique discursive et la mise en espace traditionnelle n'opèrent plus, et l'œil devient « vivant », pour reprendre l'expression du critique littéraire Starobinski⁸⁷.

L'« œil vivant » n'est pas seulement celui du personnage, mais aussi celui du récepteur. Nous l'avons déjà montré, dans *Hamelin*, l'intervention du spectateur est sollicitée explicitement : « Quizá usted, espectador, se haya sentido de ese modo alguna vez. De usted depende crear esa sensación⁸⁸ » (p. 28). Le spectateur, loin d'être un passif observateur d'ombres et de mensonges qu'il prendrait pour la réalité, se frotte au Réel, c'est-à-dire

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 248.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *L'œil vivant* est le titre d'un ouvrage de Jean Starobinski.

⁸⁸ Cette manière d'interpeller le lecteur et de l'intégrer à la réflexion est classique chez Sören KIERKEGAARD : nous citons pour l'illustrer un même passage de *La répétition* en espagnol, puis en français, car les deux traductions nous semblent apporter des éléments de compréhension complémentaires : « Te diré, entre paréntesis, que si te llamo "querido" lector es porque juzgo que estas lo suficientemente capacitado para entender estos estados y movimientos interiores del alma humana », (KIERKEGAARD, Sören, *La repetición*, Alianza Editorial, Madrid, 2009, p. 217). Quant à la traduction française : « Bien que je prenne souvent la parole, mon cher lecteur ! (tu t'entends à ces états et mouvements intérieurs de l'âme, et c'est pourquoi je t'appelle "cher"), tu voudras bien partout te substituer à moi » (KIERKEGAARD, Sören, *La répétition, Œuvres Complètes*, Paris, Éditions de l'Orante, t.V, p. 96).

justement à la facette inexprimable et incompréhensible de la réalité, à tout ce qui nous échappe.

C'est en ce sens que dans *Le spectateur émancipé*, le philosophe Jacques Rancière remet en question l'opposition traditionnelle entre regarder et agir :

Pourquoi assimiler regard et passivité, sinon par la présupposition que regarder veut dire se complaire à l'image et à l'apparence en ignorant la vérité qui est derrière l'image et la réalité à l'extérieur du théâtre ? Pourquoi assimiler écoute et passivité sinon par le préjugé que la parole est le contraire de l'action ? [...]. L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions. Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux.⁸⁹

Pour le philosophe français, les couples d'opposés regarder/savoir, apparence/réalité, activité/passivité ne sont pas des oppositions logiques entre des termes dont le sens serait bien marqué, mais ils « définissent proprement un partage du sensible⁹⁰ ». Lorsque le Réel fait irruption dans le dispositif scénique, les frontières entre regardant/regardé, spectateur/acteur se brouillent et se redéfinissent, de nouveaux points de de tension apparaissent, sur lesquels se cristallise la « scène ».

Ce qui est fondamental, c'est que la « scène » oscille entre les deux éléments qui la constituent : le regard à distance qu'elle suppose et son isolement dans un lieu circonscrit par ce même regard. Dans la scène, le regard constitue d'une part une coupure par rapport au dialogue, au fil de l'action, ou à la narration dans le roman (la « scène » est le moment du retournement de la narration en tableau), et d'autre part il est attiré par un point précis, « un « quelque chose », détail, supplément, sentiment indéfini, objet scénique⁹¹ » – le *punctum* barthien, en d'autres mots. Dans la « scène », la « distance de l'œil à l'objet scénique » dont parlait Lojkin⁹² est introduite et abolie en un même mouvement.

En tout cas celle-ci obéit à une logique fondamentalement iconique, et en ce sens il s'agit bien d'un dispositif :

Elle juxtapose les éléments dans l'espace et les donne à voir d'un coup tous ensemble, en une image globale. [...] Le texte n'est plus gouverné par une structure, mais par un dispositif : il ne s'ordonne pas en « parties » théoriques, mais par rapport à la disposition de la scène dans l'espace⁹³.

Le dispositif scénique est fondé sur la cristallisation : la « chose », cet indéterminé qui attire l'œil ; Stéphane Lojkin suggère de la mettre en relation avec la « chose »

⁸⁹ RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. p. 18-19.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ LOJKINE, Stéphane, *La Scène de roman*, *op.cit.*, p. 248.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*, p. 246.

psychanalytique⁹⁴. C'est une chose qu'on ne distingue pas bien, qu'on ne peut déchiffrer, et « dans son indétermination même [elle] désigne dans le texte quelque chose de non codé, de non culturel, quelque chose qui a à voir avec le caractère brut ou brutal du réel, la chose est dans la scène ce qui cristallise le sens⁹⁵ ». Cet objet fascine et à la fois horrifie précisément car il est indéterminé, et lié à l'interdit du regard de l'Ancien Testament (qui a fondé le monothéisme sur l'interdiction du culte des idoles, et donc de toute représentation figurée). Cet interdit et sa propre transgression pèsent sur la « scène », qu'ils définissent :

L'essentiel de la scène demeure donc voilé et le regard qui est porté sur elle est un regard par effraction. [...] Nous voyons [...] ce que le public ne doit pas voir ; mais nous sommes le public. La scène, dans son dispositif même, porte à la fois la mémoire d'un très ancien interdit culturel et le principe de la transgression de cet interdit.⁹⁶

Par conséquent, la « scène » ne peut se percevoir directement, elle ne peut être évoquée qu'à travers ce qu'Arnaud Rykner appelle des « processus de médiation » : « Seules les formes théâtrales qui se sont attachées à multiplier les processus de médiation parviennent à préserver cette fragilité de la scène⁹⁷ ». Nous avons mentionné plus haut la scène où le Juge Montero souhaite briser la fenêtre à travers laquelle il regarde ; revenons à présent sur celle où les parents de Josemari font irruption dans le bureau du Juge.

Le plan de cette « scène » est plutôt simple : deux personnages font irruption dans un espace qui leur est inconnu, le bureau du Juge. Leur regard étonné et intimidé introduit des brèches dans l'ordre d'un discours auquel ils n'ont pas accès et d'un espace qui leur est inconnu. Dans leur regard se crée le lien entre l'« espace restreint » du bureau du Juge, que nous voyons sur le plateau, et « l'espace vague » qui est suggéré à travers le regard des parents et ce que l'on comprend de leur histoire. Ainsi le regard fait écran entre l'« espace restreint » et « l'espace vague », le Réel, le non-dit. « Pour voir la scène il suffit de s'en remettre aux yeux des personnages⁹⁸ », écrit Arnaud Rykner : on ne pouvait pas mieux exprimer le propos de Juan Mayorga dans ce tableau de *Hamelin*.

Le regard des parents de Josemari est celui de personnages étrangers au lieu qu'ils pénètrent – et le narrateur épique ne manque pas de le souligner : “De reajo, Montero observa a Paco y a Feli. Paco mira las cosas como si estuviera en un museo. Feli todavía parece

⁹⁴ « La chose du conte est un objet scénique avant la lettre. Elle tire son origine des objets merveilleux hérités de la culture orale du Moyen Âge [...] frappés d'indétermination, jusqu'à devenir incompréhensibles (comme le Graal). Ils subsistent à l'état de traces d'un monde merveilleux qui s'éloigne de l'espace romanesque. La chose, dans un dispositif scénique fondé sur la cristallisation [...] est ce qui, dans la scène, attire l'œil, fixe, concentre l'attention, le désir. [...] On peut mettre en relation la chose, comme degré zéro de l'objet scénique, avec la Chose psychanalytique (*Das Ding*) », *Ibid.*, p. 243-244.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 244.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁹⁷ RYKNER, Arnaud, *op.cit.* p. 267.

⁹⁸ RYKNER, Arnaud, *Paroles perdues, op.cit.*, p. 269.

intimidada. Nunca ha estado en un sitio así” (p. 28). Le regard curieux de Paco (il observe ce qui l’entoure « comme s’il était dans un musée »), le regard intimidé de sa femme Feli, sont ceux de deux étrangers, *outsiders* dans la scène dans laquelle ils ont été appelés, dont ils restent en marge et qu’ils observent étonnés. Leur sentiment d’étrangéité et de découverte qui définit leur relation avec le Juge, est aussi le nôtre, en tant que spectateurs. Ne pas reconnaître les scènes qui se présentent face à nous, mais s’en étonner ; sortir des habitudes et des préjugés, voir au-delà de ce que l’on nous montre, percer l’écran de la représentation : autant d’effets produits par les regards qui introduisent la « scène ».

Ainsi le regard est la médiation par excellence entre le plateau et l’ « espace vague ». Le regard du personnage en scène installe et organise la scène imaginaire. Par ailleurs, la représentation du regard entraîne une mise en abyme du phénomène théâtral, celui-ci étant essentiellement rencontre visuelle entre spectateurs et acteurs/personnages, mais aussi entre les personnages et donc inscrite dans le texte (dialogué ou didascalique).

Le regard des personnages introduit un effet de profondeur sur la scène, et une prise de distance critique. En particulier, le regard d’un étranger à la scène permet de « découvrir des situations », le propre du théâtre épique brechtien d’après Walter Benjamin :

Selon Brecht, le théâtre épique doit moins développer des intrigues que présenter des situations. Mais présenter ne signifie pas ici restituer au sens des théoriciens naturalistes. Il s’agit plutôt de commencer par découvrir des situations. (On pourrait aussi bien dire : de créer un effet de distanciation).⁹⁹

3.2. Cristallisation du regard sur la « scène » abjecte

Nous allons à présent nous arrêter sur deux pièces de Mayorga où le regard s’avère être le « processus de médiation » privilégié pour donner à voir la « scène » de l’abject, l’horreur. Il s’agit de *El jardín quemado* et *Himmelweg*, toutes deux ayant pour arrière-fond historique une période de guerre (respectivement, la Guerre Civile espagnole et la Deuxième Guerre Mondiale).

Nous analyserons la manière dont le regard cristallise la « scène » autour de cette « chose » indéterminée, de ce Réel insaisissable que sont l’Holocauste dans *Himmelweg*, ou la violence de la guerre dans *El jardín quemado*. Les problématiques sous-jacentes sont, entre autres, la question de l’oubli, de la responsabilité des survivants, et leur sentiment de culpabilité lié à la mort des innocents (thème récurrent chez Juan Mayorga, présent notamment dans les théories que Blumentberg expose dans *El traductor de Blumentberg*).

⁹⁹ BENJAMIN, Walter, *Œuvres III, op.cit.*, p. 322.

Commençons par *El jardín quemado* : cette pièce a lieu au début de la Transition Démocratique : “(En España, a finales de los años setenta)”, comme annoncent les didascalies initiales. Le jeune étudiant en psychiatrie Benet débarque dans l’île de San Miguel, où se trouve l’hôpital psychiatrique dirigé par le docteur Garay. Il souhaite comprendre le fonctionnement du centre, et lever le voile sur les étranges circonstances de la mort du poète Blas Ferrater, et de douze autres républicains, dont on sait qu’ils ont échoué sur l’île en 1939, alors qu’ils fuyaient les fascistes. Benet accuse Garay de les avoir dénoncés aux autorités, et de les avoir fait fusiller.

Le « jardin de cendres » de l’hôpital devient le théâtre de l’enquête de Benet : là, il se rend compte que la confrontation des patients à leur propre passé est plus douloureuse et difficile qu’il ne le pensait, que le chemin est plus tortueux que prévu, et il n’aboutit pas aux conclusions escomptées. Benet est partisan d’une transition démocratique rapide, il lui paraît indispensable de faire remonter à la surface les démons du passé, afin de juger et de condamner les actes commis, pour s’empresse de reconstruire sur les cendres du passé. Dans la version des faits que Benet s’est construite, les républicains sont les victimes et Garay a été le complice des bourreaux car il les a lâchement dénoncés aux fascistes au lieu de les cacher. Mais la réalité s’avère être tout autre, et l’enquête pointe du doigt la complexité de la réalité, nous alertant sur le danger lié à la construction d’une vision hâtive et manichéenne du passé.

Garay s’intéresse particulièrement aux patients du « pavillon numéro 6 » du fait de leur tranche d’âge (ils ont dû connaître les républicains arrivés en 1939 avant leur fusillade) et aussi parce qu’ils ne reçoivent jamais aucune visite. Il les soupçonne d’avoir été témoins de la fusillade des treize républicains. Ainsi, ils auraient choisi la folie pour se protéger de leur passé et se seraient réfugiés dans une autre identité afin de l’oublier ou de le sublimer. Mais on comprend plus tard qu’ils n’ont pas seulement fui l’horreur autour d’eux, mais aussi celle qui était en eux : non seulement ils ont été témoins de la fusillade, mais encore responsables directs de la mort de treize innocents, avec la complicité de Garay qui a livré aux fascistes ses patients à la place des républicains qu’il a cachés.

On reconnaît dans ce dénouement inattendu la griffe de Juan Mayorga, qui résiste toujours à tout prix au manichéisme, en particulier lorsqu’il s’agit d’une pièce ancrée dans une période de guerre qui met en scène la division de la population en deux groupes qui s’affrontent. Il ne s’agit pas de sublimer les héros et les victimes et de vouer aux gémonies les bourreaux, mais bien de mettre en évidence qu’il y eut de part et d’autre des victimes et des bourreaux et surtout, qu’aucun être humain n’est à l’abri de devenir lui-même un bourreau,

pas même pas le spectateur¹⁰⁰ ! Avoir une lecture « confortable » de cette pièce, pour reprendre l'expression de Roland Barthes¹⁰¹, est absolument impossible : à tout moment la réalité (l'autre de la fiction) et le Réel (l'incompréhensible) viennent perturber les apparences, et remettre en question notre mémoire – historique et individuelle – et notre conscience.

Le Réel fait irruption dans la surface du jardin brûlé lorsque Garay demande à ses employés de creuser dans les fosses où se trouvent les corps des fusillés, de remuer et soulever les cendres. Le regard une médiation entre la scène visible et la scène invisible – il fait écran entre « l'espace restreint » et « l'espace vague » :

(Los hombres de bata blanca descansan al pie de la fosa: han encontrado lo que buscaban. Benet mira alternativamente el fondo de la fosa y al hombre a quien Pepe atacó. Este hombre se vuelve de vez en cuando hacia el muro, que su mirada parece traspasar)¹⁰². (p. 93)

Cette note didascalique met l'accent sur le regard des hommes qui ont creusé au pied du mur : il s'agit d'un regard indéterminé et fixe qui cristallise l'objet scénique de l'abject. Il se dirige successivement vers le mur contre lequel a eu lieu la fusillade, vers le fond de la fosse où se trouvent les corps, et vers l'homme à l'identité mystérieuse que Pepe a agressé précédemment au cours de la partie d'échecs. Ce regard, sans rien montrer, n'en dévoile pas moins un terrible secret, un passé honteux.

Récapitulons les manières de regarder l'horreur dans le dispositif du jardin de cendres : il y a d'abord, celle de Benet, qui en reste aux hypothèses les plus plausibles et à la version « officielle » de l'histoire, selon laquelle les treize républicains ont été fusillés. Ce dernier s'obstine à rechercher dans ce jardin une vérité qu'il a construite à partir des archives, afin de bâtir du nouveau sur les cendres froides. Ensuite, celle des internes qui ont choisi de se réfugier dans la folie, dans un espace hors du temps où ce qui se trouve sous les cendres du jardin reste caché, mais perceptible à travers des cicatrices, toujours visibles¹⁰³.

Quant au docteur Garay, il est convaincu que pour voir, il faut fermer les yeux – et c'est là sans aucun doute la proposition qui fait davantage écho à la notion de « scène » :

Garay.- ¿Todavía no ha comprendido? ¿Cuánto tiempo más tendrá que caminar por el jardín?

(Benet lo mira con ojos vacíos.)

¹⁰⁰ Nous développons largement ce point à la fin de ce chapitre, en « 4.3. Mise en scène de dialectiques sans synthèse ».

¹⁰¹ Expression tirée du *Le plaisir du texte* (Paris, Seuil, 1973, p. 23), et citée dans le Chapitre 1 du *deuxième acte* : 3.1.2. Interruptions et espacements.

¹⁰² C'est nous qui soulignons.

¹⁰³ Nous pensons à la scène d'ouverture, le dialogue entre Benet et l'Homme Statue, sur laquelle nous reviendrons plus bas, cf. plus bas : 3.3. Interfaces entre la scène et la « scène invisible » dans *El jardín quemado*.

¿Por qué no cierra los ojos? Le ayudaría, ciérrelos. ¿Puede imaginar San Miguel ocupado por militares victoriosos, de uniforme limpio y galones relucientes?

(*Hace que Benet mire hacia el ventanal de su despacho.*)

Cierre los ojos y mire hacia allí.¹⁰⁴ (p. 93)

Fermer les yeux pour voir « de l'intérieur » un dehors, un passé impossible à regarder (à affronter), une « scène » invisible : c'est la seule manière de voir l'abject sans le transformer en objet. En réalité, rien ne sert de creuser dans ce jardin, c'est dans l'imagination et la mémoire qu'il faut se plonger, car ce qui se trouve sous les cendres ne peut se voir que « de l'intérieur ». La « scène » est bien ce « dedans » en voie de devenir un « dehors », suivant l'étymologie grecque du terme mentionnée au début de cette partie. Comme le suggère Arnaud Rykner :

Dans cet espace autrefois censé être « le lieu d'où l'on voit » [l'espace du dedans], chacun ferme ses yeux à tour de rôle. Tous les regards se tournent en dedans. L'Holocauste n'est plus dehors, mensongèrement objectivé ; la parole, insupportable et nue, nous oblige à le faire nôtre.¹⁰⁵

En effet, il en va de même dans *Himmelweg* qui met en scène la période de l'Holocauste. Dans cette pièce se confrontent plusieurs « processus de médiation » entre la scène visible et l'horreur : il y a d'une part ceux que le Commandant s'efforce de créer afin de construire et d'offrir à la vue du visiteur du camp une réalité acceptable, et d'autre part, ceux que les Juifs, malgré eux, suscitent dans les « failles » de la représentation.

Le Commandant du camp s'efforce de rendre le plus « objectif » possible le regard du Délégué, multipliant ses moyens d'entrer en contact avec l'apparente réalité du camp :

Pueden tocar las flores, si quieren. Son de verdad. Fotografien las flores, si quieren. Hagan fotografías. Nosotros queremos que hagan fotografías. Y, sobre todo, abran bien los ojos y cuenten al mundo lo que han visto. El mundo necesita saber. Ustedes son los ojos del mundo. (p.43)

Il insiste sur le toucher, et sur le regard, médiatisé par les photographies. Il sait très bien que le regard du Délégué est la seule interface entre le camp et le monde extérieur, et constitue donc la seule ouverture possible de « l'espace du dedans » des camps vers « l'espace du dehors ». Par conséquent, la vision que le Commandant parviendra à construire deviendra celle de l'humanité, si le Délégué y croit. Ce dernier est le témoin par excellence de l'histoire, il a été envoyé pour voir et regarder, il incarne les « yeux du monde¹⁰⁶ ». Or, il a cru à la vision créée par le Commandant, car dans son rapport sur « ce qu'il a vu », il affirme paradoxalement, preuves matérielles (photographies) à l'appui, qu'il n'a « rien vu ».

¹⁰⁴ C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁵ RYKNER, Arnaud, *Paroles perdues, op.cit.*, p. 285.

¹⁰⁶ Il s'agit d'un des leitmotifs de la pièce: "Yo debía ver, era los ojos del mundo", p. 33, 34, 35.

On perçoit pourtant le camp à travers le regard du Délégué : “Al otro lado de las vías, mi mirada cae sobre una corta rampa de cemento, dispuesta como para hacer bajar ganado de los vagones” (p. 8) : ce que l’on voit, c’est son regard, non l’objet regardé (le chemin menant à la chambre à gaz). La comparaison naïvement proposée par le Délégué (“como para hacer bajar ganado de los vagones”) est d’autant plus terrifiante que nous savons aujourd’hui comme le Délégué ce à quoi servait en réalité cette rampe. Mais le propos du Délégué est bien de nous convaincre qu’au moment de la visite, il ne pouvait pas le deviner : quels indices auraient pu le lui indiquer ? Et à nous, si nous avions été à sa place ? N’aurait-il pas fallu vouloir voir, pousser la froide porte du hangar sur laquelle le Délégué ne fait qu’appuyer la main, pour savoir ?

En effet dans *Himmelweg*, on n’entend pas la vérité sur les camps, pas plus qu’on ne la voit : c’est seulement dans les « trous » du langage que s’engouffre un non-dit assez puissant et habilement créé pour qu’on puisse sentir que la vérité est ailleurs que dans le langage de ce qui est montré ou dit sur scène. Le Délégué de la Croix Rouge, comme nous (spectateurs), n’a rien voulu voir, alors qu’il était « les yeux du monde » : “Yo he venido a mirar. Yo soy los ojos del mundo” (p. 7), “Mi misión era abrir los ojos y mirar” (p. 11). Le champ lexical du regard est prépondérant, et semble proportionnel à la volonté du Délégué de se déresponsabiliser de ce qu’il a vu. Le monologue est au présent, mais il y a deux temporalités : le temps de la visite (passé, raconté au présent), et celui de la pseudo-confession, devant le public de la salle de théâtre. Le récit de la visite est au présent dans le passé : “La gente me mira con extrañeza. Lo achaco al hecho de llevar yo uniforme” (p. 6) : de cette manière ses interrogations et ses observations s’introduisent plus facilement dans le présent des spectateurs. Lors de la confession au spectateur actuel, les indices spatio-temporels insistent sur l’ancrage du locuteur dans le présent de l’énonciation (« hoy », « ahora », « aquí ») qu’il partage avec les spectateurs : “La mirada de Gottfried es muy intensa. Hoy sé por qué me miraba así. Me miraba como pensando: "Ahí va un hombre vivo”” (p. 10). Le Délégué remarque à plusieurs reprises le regard de Gottfried: “Y los ojos de Gottfried, que se vuelve para mirarme” (p. 9).

Le regard des Juifs suffit à percer les apparences et transgresser la mascarade : il « fait scène » « en creux » de la représentation que le Commandant a élaborée. Ce regard, qui pèse sur le Délégué (comme sa faute) vient supplanter une parole brouillée, hésitante, non audible : logique iconique et discursive se retrouvent alors, et la « scène invisible » se manifeste :

A veces pienso que podría haber preguntado a Gottfried **mirándole a los ojos**. O que podría haber preguntado a la niña que jugaba en el río con un muñeco. Ella debía saber. Las cenizas eran arrojadas al río. Ninguno de ellos fue enterrado¹⁰⁷. (p. 10)

Le Délégué lui-même avoue avec le recul, dans le présent du récit (monologue de l'acte un) que le regard des « comédiens » Juifs auraient pu répondre à ses questions. Encore une fois le silence s'avère être une stratégie elliptique. Entre les deux phrases "ella debía saber" et "las cenizas eran arrojados al río", une ellipse : l'horreur des camps, qui fait irruption dans le discours. Ce dernier s'avère alors bancal, insuffisant, et impuissant, et les signifiants sont évoqués moins dans les mots que dans leur rapport avec le silence qui les entoure. L'ellipse, le non-dit, font écho au regard des Juifs qui interrompt et fissure le discours du Commandant qui lutte pour garder les apparences sauvées, mais aussi celui du Délégué tentant de se donner bonne conscience. Ainsi, dans cette œuvre, entre chaque phrase, entre chaque scène représentée, il y a la « scène » de l'irreprésentable, de l'ineffable.

Dans *Himmelweg*, le regard des Juifs est la médiation par excellence vers l'irreprésentable qu'Emmanuel Levinas appelle le « visage de l'Autre », en un mot, la « scène ». Ce regard est en dehors du langage, du sens, du symbolique, mais il n'en a pas moins une signifiante, que le philosophe français appelle la « signifiante de la trace ». Celui-ci écrit à ce propos dans *Éthique et infini* : « Visage et discours sont liés. Le visage parle. Il parle en ceci que c'est lui qui rend possible et commence tout discours. [...] L'au-delà dont vient le visage signifie comme trace¹⁰⁸ ». Dans *Himmelweg*, ce visage qui « signifie comme trace », cet « Autre » absolu, c'est précisément ce que le Délégué n'a pas vu, c'est la « chose » irreprésentable, l'abject : "La gente me pregunta: "¿No viste los hornos?". "¿No viste los trenes?". No, yo no vi nada de eso. "¿El humo?". "¿La ceniza?". No. Todo aquello que dicen que había aquí, yo no pude verlo" (p.10). Ainsi, la terminologie de Levinas nous permet de proposer une nouvelle lecture de la notion de « scène » comme un « au-delà » qui signifie par l'absence et le silence, à travers les traces (il s'agit bien d'un « espace vague », dont on ne perçoit que des empreintes floues) qu'il laisse sur l'« espace restreint » de la scène.

Le Délégué – « les yeux du monde » –, ses photographies (« Puede tomar las fotos que quiera », p.5), les portes qu'il n'ouvre pas (« Nuestro invitado tiene permiso para abrir cualquier puerta », p.5) sont les éléments qui font écran à l'horreur dans *Himmelweg*. Interfaces vers l'inconcevable, les portes ne sont pas ouvertes par le Délégué, mais par le spectateur : elles ouvrent son imaginaire, ce Réel qu'il ne peut percevoir qu'en fermant les

¹⁰⁷ C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁸ LEVINAS, Emmanuel, *Éthique et infini*, Paris, Le livre de poche, 1982, p. 80-81.

yeux. En effet, selon la célèbre définition d'Arnaud Rykner : « La scène (celle qui nous intéresse ici) est ce qui se dérobe le plus à la scène (le plateau où évoluent les acteurs)¹⁰⁹ ». Percant « l'espace restreint » codifié (les scènes de répétition et de jeu des Juifs, le monologue du Commandant, le rapport du Délégué, et les photographies de la mascarade), la « scène » (à travers le regard des Juifs) interroge la responsabilité du Délégué et celle du spectateur.

Nous allons à présent nous interroger sur le fonctionnement des interfaces entre l'« espace restreint » et la « scène » dans la dramaturgie de Juan Mayorga, et en particulier dans *El jardín quemado*.

3.3. Interfaces entre la scène et la « scène invisible » dans *El jardín quemado*

L'analyse du dispositif scénique dans *El jardín quemado* cristallise la problématique centrale de la pièce, à savoir la manière dont le passé refait surface, quels que soient les efforts que l'on fait pour l'oublier. La disposition des éléments dans l'espace délimite un « dedans » (le bureau de Garay) et un « dehors » (le jardin brûlé), tous deux visibles sur le plateau. Dans ce « dehors », il y a un « dessus » visible qui cache en même temps qu'il dévoile un « dessous » invisible (les corps fusillés, et le passé qui refait surface).

Portons à présent notre attention sur les interfaces entre ces différents espaces. Dès le début, les didascalies notent que la baie vitrée du bureau de Garay, le directeur du centre, ouvre sur un « jardin brûlé », recouvert de cendres :

(Mediodía en el despacho de Garay. Éste recibe a Benet, le invita a sentarse. El gran ventanal da a un jardín quemado.) (p.45)

[...]

*(Pausa. Benet y Garay enfrentan sus miradas. Benet va hacia la puerta que da al jardín. La abre. Los internos lo miran con asombro. Pausa. Benet se vuelve hacia Garay.)*¹¹⁰ (p. 55)

La baie vitrée et la porte sont des interfaces fondamentales, car elles ouvrent sur la scène de l'enquête menée par Benet. Celui-ci s'érige en porte-parole de la démocratie, et s'investit de la mission de révéler la vérité sur le passé, de soulever les cendres d'un jardin où règnent la folie et l'oubli : « La democracia va a levantar muchas máscaras. También en ese patio » (p. 56), affirme-t-il avec aplomb.

Paradoxalement, au moment de rentrer dans le jardin, il reste sur le seuil de la porte :

(Garay entra en el jardín quemado. Benet no traspasa el umbral.)

¹⁰⁹ RYKNER, Arnaud, *Paroles perdues*, op.cit., p. 253.

¹¹⁰ C'est nous qui soulignons.

Garay.- ¿Le da miedo pisar **el vacío**?

(Benet no entra en el jardín en seguida ni sin emoción.)

Ya está dentro. ¿Es tan terrible?

(Benet toca la ceniza.)

Benet.- ¿Quién lo quemó?

Garay.- La guerra.

Benet.- La ceniza está fría. ¿Por qué no han vuelto a plantarlo?

Garay.- La guerra lo quemó para siempre.

(Silencio. Benet camina inseguro detrás de Garay. Observa en el suelo sombras de pájaros que nunca se posan en el jardín.)

Benet.- Un jardín sin pájaros¹¹¹. (p. 57)

Garay désigne le jardin comme « le vide », ce dernier étant façonné par le manque : il est couvert de cendres (traces de l'absence, de la mort), et Benet y souligne l'absence d'oiseaux. Le « trop-vidé » du jardin recouvre un « trop-plein » de Réel qui fait peur à Benet : “¿Le da miedo pisar el vacío?”, lui demande Garay. En effet l'étudiant, pourtant si sûr de lui et de sa volonté de reconstruire par-dessus les cendres froides, hésite à franchir le seuil de la porte du bureau de Garay, à pénétrer l' « espace vague » (suivant la terminologie de la « critique des dispositifs ») et vide du jardin, qui constitue l'une des lignes de démarcation entre la « scène » visible et la « scène » invisible.

Regarder à travers la baie vitrée, franchir le seuil de la porte, en d'autres mots, pénétrer l' « espace vague » du jardin de cendres, c'est accepter l'imprévisible du dispositif. À tout moment le chaos peut surgir dans le nouvel ordre que Benet s'obstine à établir, et celui que Garay cherche à conserver. Pour l'étudiant, qui incarne les partisans de la « réconciliation nationale » en Espagne pendant la transition démocratique, il s'agit de prouver la responsabilité du docteur, de faire reflourir le jardin, d'effacer les cicatrices de la guerre. Ce n'est pas un hasard s'il affirme ne pas voir – ou *presque* pas... – les cicatrices qui pourtant obsèdent l'Homme Statue, le seul interne qui a réussi à vivre en dehors de l'hôpital :

(Con ademanes de anciano, el Hombre Estatua baja del pedestal.)

No tenga miedo de mi cicatriz.

Benet.- No veo ninguna cicatriz.

Estatua.- ¿Bromea?

¹¹¹ C'est nous qui soulignons.

(Señala su propia cara, cerca del labio. Benet niega ver cicatriz alguna. El hombre se acerca al agua y señala en ella el reflejo de su propio rostro.)

¿La ve ahora?

Benet.- Apenas se percibe, es muy pequeña.

[...]

Estatua.- (Mira el reflejo de su cicatriz en el agua.) Pensé que, con los años, perdería profundidad, que se escondería entre las arrugas. Pero no hay otra verdad que la de las aguas del puerto. Estas aguas no engañan: la cicatriz es más fuerte cada día. (p. 41-42)

Ce n'est pas dans le regard de l'Autre que l'Homme-Statue perçoit sa vérité, mais dans le sien : tel Narcisse, il observe son propre reflet dans l'eau, et y désigne la cicatrice que Benet dit ne pas voir. C'est dans le reflet et non dans la réalité que celle-ci devient visible : le dispositif du miroir fait surgir le Réel invisible. En un mouvement de miroir inversé, il s'avère que la cicatrice du reflet, loin de s'estomper, devient de plus en plus profonde, au lieu de s'estomper comme elle le ferait dans la réalité.

La rencontre de Benet avec l'Homme-statue symbolise la « faille » (tout aussi profonde que la cicatrice de l'Homme-statue) dans le processus de reconstruction rapide du pays après la Guerre Civile et la dictature, dont Benet est partisan. Ensuite, on constate que les lignes qui séparent dans l'espace « dessus » d'un « dessous » (le reflet de l'image sur l'eau, les cendres du jardin) ont pour fonction de rendre visible un invisible. C'est bien là le propos de notre dramaturge, et sa ferme déclaration selon laquelle « el teatro es un arte político¹¹² ».

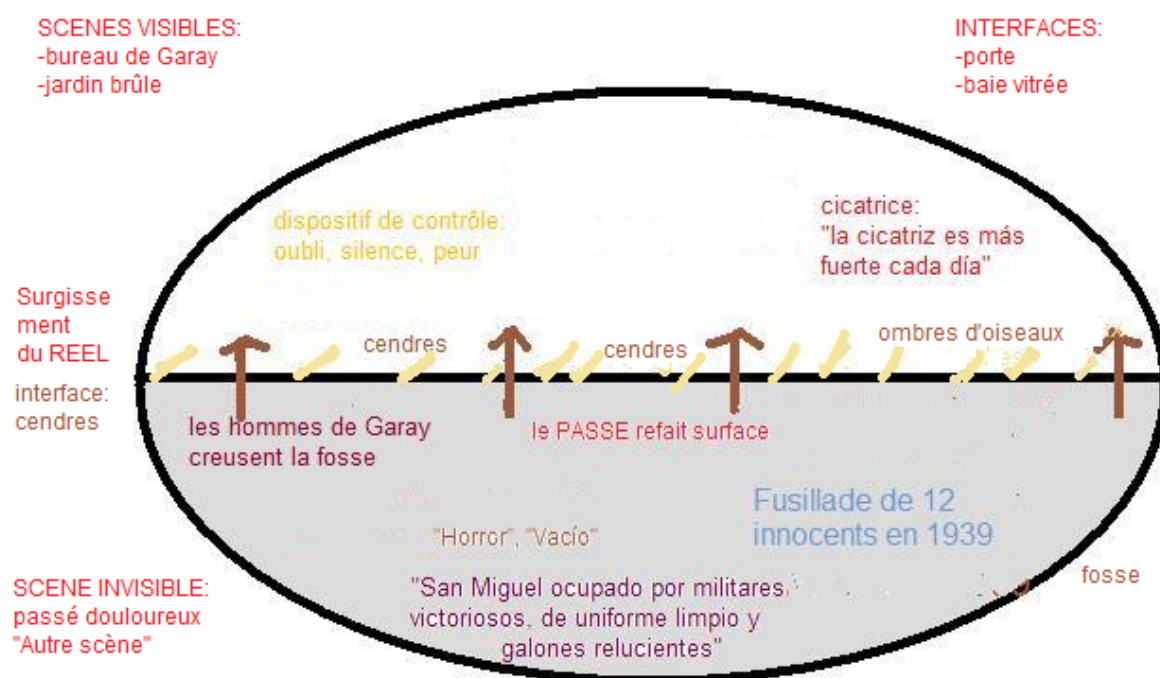
Au fur et à mesure que l'action se déroule, des éléments perturbateurs viennent contredire le raisonnement de Benet, et invitent le spectateur à élaborer sa propre vérité sur le passé de ce « jardin de cendres ». Les « dispositifs de contrôle » et de pouvoir de Garay et de Benet, tous deux convaincus de détenir la « vérité », sont fissurés et remis en question par de nouvelles « failles », des points de tension qui font resurgir le passé. C'est en ce sens qu'on peut comprendre la thèse de Walter Benjamin (selon qui le passé est imprévisible) dont s'inspire l'œuvre de Juan Mayorga¹¹³.

La disposition spatiale dans *El Jardín quemado* établit une tension permanente entre un présent immobile et gelé (symbolisé par la surface du jardin de cendres froides, l'ombre des oiseaux, la froideur et l'immobilité de l'Homme-statue) et l'irruption d'un passé refoulé qui actualise le passé, réchauffe les cendres et fait revivre dans les regards les atrocités de la Guerre Civile. Le schéma ci-dessous montre que les éléments spatiaux dans *El jardín*

¹¹² MAYORGA, Juan, "El teatro es un arte político", *art.cit.*

¹¹³ Le dispositif scénique dans *El jardín quemado*, ou dans *Himmelweg* nous apparaît comme une cristallisation de la philosophie de l'histoire de Walter Benjamin qui souhaite rendre actuelles et futures les luttes passées. Cf. Chapitre 3. Le théâtre de Juan Mayorga : une cartographie benjaminienne du monde.

quemado sont agencés dans le but de créer de nouveaux points de tensions passé/présent/futur, et espace visible/espace invisible.



Pour percevoir l' « en-deçà » du visible, Garay incite Benet à fermer les yeux, puis à se tourner vers la fenêtre de son bureau, qui donne sur le jardin.

¿Por qué no **cierra los ojos**? Le ayudaría, ciérrelos. ¿Puede imaginar San Miguel ocupado por militares victoriosos, de uniforme limpio y galones relucientes?

(Hace que Benet mire hacia el ventanal de su despacho.)

Cierre los ojos y mire hacia allí. (p. 93)

C'est ainsi que peut se manifester le Réel incompréhensible, le passé abject (« San Miguel ocupado por militares victoriosos ») : en fermant les yeux ou en regardant à travers la fenêtre. Nous l'avons souligné plus haut¹¹⁴, dans *El jardín quemado* on ferme les yeux pour voir : la vérité pousse « par en-dessous », elle surgit de l'extérieur de la scène, ou de l'intérieur (du personnage ou du spectateur). L'interface de la fenêtre (« el ventanal ») se trouve au cœur de la critique des dispositifs, car elle permet de voir à travers, mais surtout de mettre en scène l' « espace vague », d'évoquer le Réel. Sa fonction est de vider le dispositif

¹¹⁴ Cf. plus haut : 3.1. Regards en scène, scènes de regards.

scénique (l' « espace restreint ») : véritable point de fuite des regards, elle dirige le regard du spectateur vers la « scène »¹¹⁵.

Le surgissement du Réel au cœur du dispositif – à travers la « scène » – renvoie bien sûr à ce que la psychanalyse appelle le « retour du refoulé » : c'est pourquoi le rapprochement entre la « scène » et l'« Autre scène » de Lacan (celle de l'inconscient) nous paraît intéressant. Comment et quand l'« Autre scène » fait-elle irruption dans la dramaturgie de Juan Mayorga ?

4. De la « scène » à l'« Autre scène »

Bernard Vouilloux note dans « Du dispositif » que le théâtre a souvent été désigné comme le « paradigme des totalités closes et hiérarchisées, jusque dans la métaphore freudienne de l'« autre scène »¹¹⁶ ». Dans les lignes qui suivent, nous citons un fragment de l'article où il file cette métaphore :

Le dispositif instauré par le théâtre à l'italienne, avec la partition entre la scène et la salle et avec le « refoulement » dans les coulisses, les cintres et le sous-sol de toute l'infrastructure technique, laquelle fait fonctionner le spectacle scénique, mais ne doit jamais être vue de la salle pour que puisse s'instaurer l'illusion mimétique. Cette double disposition dont les deux axes se recoupent à angle droit dans les trois dimensions du volume théâtral (jardin/cour et sous-sol/cintres vs scène/salle), l'efficace mimétique du drame, en tant que combinaison d'une histoire (le *muthos* d'Aristote : intrigue et caractères) et d'un spectacle (l'*opsis* du même Aristote : décors et costumes), a tout ensemble pour condition et effet de l'occulter en substituant à la vérité de la fabrication la vraisemblance des apparences.¹¹⁷

Vouilloux signale que le modèle théâtral est particulièrement intéressant pour la « critique des dispositifs » car il rend aisément visibles deux des traits constitutifs de la notion de dispositif, l'agencement et la technique, celle-ci mettant en mouvement la *forme* de l'agencement. Mais il pousse plus loin la réflexion et s'interroge sur l'étendue de la dimension technique du dispositif : « commence-t-elle vraiment, au théâtre, avec la disposition architecturale des lieux, avec les portants, les rails, les poulies qui servent à dresser et à mouvoir les décors ? [...] N'est-elle pas déjà opératoire dans le travail que [le comédien] effectue sur le geste et la voix ?¹¹⁸ ». En effet la technique n'est pas la seule force qui met en mouvement la forme de l'agencement, et il s'agit justement ici de montrer comment ces autres forces, moins visibles, sont cependant actives dans le dispositif scénique, et dans l'œuvre de Juan Mayorga.

¹¹⁵ Nous y revenons dans la sous-partie suivante, cf. 4.1. Théâtre et inconscient. Le motif de la fenêtre dans *Penumbra* ou l'irruption de l'« Autre scène ».

¹¹⁶ VOUILLOUX, Bernard, « Du dispositif », in ORTEL, Philippe (éd), *Discours, image, dispositif, op.cit.*, p. 22.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 22-23.

4.1. Théâtre et inconscient. Le motif de la fenêtre dans *Penumbra* ou l'irruption de l'« autre scène »

Nous avons évoqué à propos de l'influence de Franz Kafka et de Sanchis Sinsiterra chez notre dramaturge, la notion d'« inquiétante étrangeté » freudienne¹¹⁹ ; ensuite nous avons proposé un détour par la philosophie heideggérienne à propos de la notion de « chose » : il est temps d'en venir à présent à la « chose » en psychanalyse, au « *das Ding* » freudien : l'« autre scène », c'est-à-dire ce Réel effrayant, et pourtant étrangement familier qui refait surface au cœur de la « scène ».

Avant d'en étudier les manifestations dans l'œuvre de Juan Mayorga, il serait souhaitable d'en donner quelques définitions. Selon Lacan, « le monde freudien, c'est-à-dire celui de notre expérience, comporte que c'est cet objet, *das Ding*, en tant qu'Autre absolu du sujet, qu'il s'agit de retrouver. On le retrouve tout au plus comme regret¹²⁰ ». La « chose » est l'Autre du sujet, mais aussi l'Autre du langage. En effet, « *das Ding* est originellement ce que nous appellerons le hors signifié. C'est en fonction de cet hors-signifié, et d'un rapport pathétique à lui, que le sujet conserve sa distance, et se constitue dans un mode de rapport, d'affect primaire, antérieur à tout refoulement¹²¹ ». Le rapport à ce *das Ding* originel ne manque pas de faire écho, nous semble-t-il, à ce lieu non-lieu pré-originaire et réceptacle que Platon et Derrida appellent « khôra », à la « chose » de Heidegger qui existe en rassemblant¹²². En tout cas *das Ding* est hors signifié, affirme Lacan : elle ne relève pas du symbolique mais plutôt de ce que nous appelons depuis le début de ce travail le « Réel ». Comment *das Ding*, cet Autre absolu du signifié, fait-il irruption dans *Penumbra* de Juan Mayorga, et quel est le rapport des personnages à cette « chose » perdue et objet de désir ?

Comme l'indique le titre de cette pièce co-écrite par Mayorga et Cavestany, nous allons avoir affaire à des rêves et des cauchemars, c'est-à-dire sans doute à des manifestations de « l'autre scène », précisément celle sur laquelle Freud situe l'inconscient, la scène du rêve, du lapsus et des actes manqués.

Dans cette pièce, un couple se trouve « enfermé » avec son fils dans leur maison au bord de la mer, dont ils ne sortent même pas pour aller à la plage, précisément. Cet espace dramatique en *huis-clos*, comporte une ouverture fondamentale vers l'extérieur : la fameuse

¹¹⁹ Cf. *Deuxième acte*, chapitre 1 : 1.2.3. Mettre en scène l'« inquiétante étrangeté » (Freud).

¹²⁰ LACAN, Jacques, *Le Séminaire Livre VII. L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, p. 65.

¹²¹ *Ibid.*, p. 67-68.

¹²² Deux notions qui ont été définies au début de cette partie, cf. 1. La notion d'« entre » dans la philosophie contemporaine.

« troisième fenêtre ». Sa spécificité par rapport aux deux autres, c'est qu'on ne la voit pas de l'extérieur. Le père en déduit que la maison a une fenêtre « de trop », à travers laquelle il est par conséquent interdit de regarder.

Padre: Dentro de la casa hay una ventana de más.

Madre: ¿?

Padre: Si miras la casa desde fuera, en la pared que da a la playa se ven dos ventanas. Sin embargo, dentro hay tres.

Padre: ¿Cuál es la tercera?

Madre: Si miras por esa ventana, ¿qué ves?

Padre: ¿Cómo saber cuál es la que está de más?

Niño: ¿No es así en todas las casas?

Madre: Me viene a la memoria aquella conversación que tuve hace años con un hombre sobre lo que es una casa, sobre la naturaleza de una casa. Una casa es un escondite, dijo aquel hombre que tanto significaba entonces para mí.¹²³

L'interdit du regard qui pèse sur cette « troisième fenêtre », c'est celui que la « scène » contourne ou transgresse : à travers la fenêtre, c'est justement la « scène » qu'on aperçoit, celle-ci venant perturber l'ordre que le couple tente désespérément de (re)construire. Ce « quelque chose » qu'il y a de l'autre côté de la fenêtre attire le regard et trouble les personnages : la force d'attraction/répulsion de la « troisième fenêtre » ébranle leur réalité faite de frustrations, de faux espoirs et mensonges, jusqu'à faire s'écrouler la maison toute entière, dont la tempête s'empare à la fin de l'œuvre. Ainsi, dans cette pièce, la fenêtre vide littéralement le dispositif scénique, au point de faire couler la maison-bateau dont les habitants/passagers restent immobiles, sauf le fils, qui saute précisément à travers la « troisième fenêtre » pour nager vers le rivage.

Ruido de gran barco que chocase contra una roca. Empieza a salir agua bajo la puerta.

La Madre mira por la ventana.

Madre: Hemos encallado.

Padre: Paciencia. Esperemos las instrucciones del capitán, si no luego no podremos reclamar.

Madre: Los otros pasajeros están saltando. Los que no se ahogan intentan alcanzar a nado la playa.

Padre: Paciencia, os digo.

El Niño salta por la ventana. El Padre, la Madre y Penumbra miran por la ventana.

Padre: ¿Crees que lo conseguirá? ¿Llegará a la orilla?

¹²³ Texte inédit. La version numérique du texte nous a été fournie par le dramaturge.

Madre: Estoy segura. Es un chico muy fuerte.

Silencio.

Padre: ¿Te has fijado en esa casa en la playa? Mira ese hombre y esa mujer que nos miran desde aquella ventana. Miran cómo nos hundimos sin hacer nada. ¿De verdad no van a hacer nada por salvarnos?

*El agua rompe la puerta de los abuelos e invade la casa, que se llena de penumbra.*¹²⁴

L'eau et la pénombre inondent la maison sans que personne ne puisse rien faire ; la seule « issue¹²⁵ » possible est la fenêtre, à travers laquelle le couple et le personnage de Pénombre osent finalement regarder, sans pour autant la franchir à leur tour. Outre une critique acerbe de l'immobilisme et de la passivité de la société de consommation, cette fin – faisant écho d'ailleurs à l'*incipit* – plonge (littéralement et métaphoriquement) le spectateur dans une pénombre dont la seule issue se trouve dans le hors-scène, dans l' « autre scène », celle qui fascine, terrorise, engloutit ou attire les personnages, et par la même occasion, le récepteur.

Le véritable moteur de l'action se trouve à l'extérieur de la maison, au-delà de la scène visible. Le motif de la fenêtre remplit une fonction similaire dans le passage de *Hamelin* que nous citons plus haut : « Raquel sigue hablando y Montero mira por la ventana. En la acera, unos niños juegan al fútbol. Montero se fija en uno que no participa en el juego. Montero desearía romper la ventana para ver mejor o para respirar » (p. 58). Le Juge souhaite briser la fenêtre qui le sépare du monde des enfants, afin que des éclats de Réel pénètrent dans le bureau, interrompant la logorrhée de Raquel : c'est le propre du dispositif, qui comprend ses propres « failles », où réside l'essentiel de l'action.

Comme la scène (le plateau), la fenêtre est le lieu d'où et à travers lequel on voit, au-delà de ce qui est montré sur le plateau. Elle présente aussi les trois axes du dispositif : technique, pragmatique et symbolique à partir desquels s'effectue le passage du *visible* au *visuel* (du plateau au possible), selon la terminologie de Didi-Huberman¹²⁶. Ainsi dans *Penumbra* la « troisième fenêtre » défie le quatrième mur naturaliste et constitue un seuil vers le Réel, le chaotique, l'interdit : c'est bien la raison pour laquelle elle attire les regards tout en les repoussant. Dans le fragment ci-dessous, on constate cette dualité constitutive de la « troisième fenêtre » :

¹²⁴ *Ibidem.*

¹²⁵ Nous aborderons plus loin la problématique de l' « issue » qui traverse certaines œuvres de Mayorga, étroitement liée à la notion de « devenir-animal » gattaro-deleuzien ; nous ne manquerons pas alors de mettre en relief la notable influence des thématiques de Franz Kafka chez notre dramaturge.

¹²⁶ Nous l'avons étudiée à la lumière de deux œuvres brèves de Mayorga dans notre *premier acte*, chapitre 2 : 2.2. Voir au-delà des mots : du *visible* au *visuel*.

Niño: “La felicidad es posible”.

Padre: ¿Por qué lo has dicho?

Niño: ¿Es verdad?

Padre: No es tan sencillo como parece. ¿Te has asomado por la tercera ventana?

Niño: No.

Padre: Reconócelo: te has asomado. Venga, a mí puedes decírmelo. Tu madre no está escuchando.

Niño: No, de verdad.

Padre: ¿Qué has visto? Dímelo.¹²⁷

La fenêtre donne sur la mer, l’inconnu, elle ouvre sur un possible (le bonheur) qui ébranle le monde de certitudes que s’est construit le couple. De cette fenêtre ouverte sur la mer, sur l’horizon, l’inconnu, on aperçoit la « scène », celle du bonheur et des rêves – mot lui aussi interdit (sans doute un clin d’œil au film *La vida es silbar*¹²⁸).

Padre: ¿Tuvimos tú y yo esa conversación? No recuerdo haber hablado de esto con nadie, y menos contigo.

Niño: Lo habrás soñ...

Padre: Sssshhh...

*Silencio.*¹²⁹

La didascalie “*silencio*” vient interrompre le mot interdit, et c’est dans cette « coupure sémantique » que se manifeste l’ « autre scène », liée à l’interdit du regard et au désir, à l’inconscient. À travers cette « troisième fenêtre », fait irruption l’ « Autre scène » de Freud, liée au rêve, au « trop-plein » de réalité (le Réel), à l’incompréhensible. En quelque sorte, par le rêve, nous nous approprions la réalité traumatique d’un « trop-plein » de vérité, qui devient alors concrète : malgré toutes les précautions du couple dans *Penumbra*, leurs cauchemars qui reviennent les bouleversent jusqu’à engloutir la maison dans laquelle ils se sont évertués à faire régner un prétendu bonheur entre leurs quatre murs. Leur refus obstiné d’avoir tout lien avec l’extérieur, de sortir de la maison, de regarder à travers la « troisième fenêtre », est lié à l’interdit qu’ils font peser sur certains mots, mais malgré ce silence imposé, le Réel revient toujours, sous forme de cauchemars ou de tempête.

¹²⁷ Texte inédit. La version numérique du texte nous a été fournie par le dramaturge.

¹²⁸ Dans le film cubain *La vida es silbar* (réalisé par Fernando Pérez en 1998), lorsque les personnages prononcent certains mots (non anodins), tels que « amour », « rêve », ou « liberté », ils tombent raide morts. Il en résulte des scènes visuellement très éloquentes.

¹²⁹ Texte inédit.

De sorte que dans *Penumbra*, la fenêtre « de trop » crée un espace hors du langage, ouvre des « failles » dans l' « espace restreint » et ordonné, et y introduit un « espace vague », imprononçable, inappréhensible, irréprésentable. L'art construit des scènes codifiées (le plateau au théâtre) où émerge un hors-scène qui parvient à s'approprier la réalité traumatique, l' « Autre scène » de Freud. La « troisième fenêtre » ici fissure le dispositif de l' « ordre » et de l'enfermement qui règne dans la maison, elle vient « trouser » le « quatrième mur » de la maison – et crée ainsi un nouveau dispositif, celui de la possibilité du bonheur, du rêve, le règne de l'inconscient et du Réel.

Les « failles » du langage et de la représentation, comprises dans le dispositif, sont comme les rêves, productrices d'images et de Réel. Ce langage « hors des mots¹³⁰ » (rappelons que *das Ding* est hors-signifié), évoque le « théâtre du corps » d'Artaud, où davantage que le « support d'un concept », les mots sont des corps, d'après Juan Mayorga dans l'article intitulé « De Nietzsche à Artaud¹³¹ ». Avec une œuvre comme *Penumbra*, Mayorga se situe dans le sillage de la « nouvelle poésie » d'Antonin Artaud, à mi-chemin entre les mots et les corps, les gestes et les silences. En effet, cette œuvre renouvelle notre sensibilité, et, nous offrant la tension permanente entre la scène visible et l' « autre scène », se présente à nous comme un rêve. D'après Mayorga, « Artaud intuye que el lenguaje de esa nueva poesía estará en algún lugar entre el gesto y el pensamiento, donde las palabras tendrán – ni más ni menos – la importancia que tienen en los sueños¹³² » : c'est vers cette poésie-là que tend la dramaturgie du verbe de Mayorga. Il ne nous reste plus qu'à conclure avec Gaston Bachelard que « oui, vraiment, les mots rêvent¹³³ » : ces derniers s'adressent autant aux sens et à l'imaginaire qu'à l'intellect. L'image poétique et la rêverie permettent de mettre en scène un langage parallèle à celui du « vocabulaire raisonnable¹³⁴ », selon Bachelard.

Le dispositif est un modèle particulièrement adapté à la mise en scène de ce langage imageant, où le discontinu et l'hétérogène sont partie prenante du langage scénique. En effet, dans le dispositif comme dans le rêve (processus primaire, kaléidoscopique), la membrane entre le sujet et l'objet est poreuse ; il y a quelque chose de moins articulé que dans le langage. D'ailleurs, comme la « scène », le rêve est de l'ordre de ce que Didi-Huberman appelle le *visuel*, le personnage de *nPenumbra* dans l'œuvre co-écrite par Mayorga et Cavestany en témoigne :

¹³⁰ RYKNER, Arnaud, *Paroles perdues*, op.cit., p. 35.

¹³¹ MAYORGA, Juan, « De Nietzsche à Artaud », *El Cultural*, 2001, p. 43.

¹³² *Ibid.*

¹³³ BACHELARD, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, PUF, 1960, Introduction, p. 16.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 15.

La Madre intenta cerrar las ventanas, pero llega tarde: por una entra Penumbra.

Penumbra: A menudo, en un sueño, una persona es otra persona. Aparece alguien a quien conocemos, pero sabemos que no es él, sino otro. Esto "se sabe" en el sueño. En el sueño "se sabe" más allá del sueño. Tampoco mi rostro corresponde al de la persona que tú sabes que soy. Mi cara es borrosa, es una cara manchada, no tengo cara. Pero eso ahora no te resulta extraño. Sólo pensarás en ello mañana, cuando abras los ojos. Cuando abras los ojos pensarás en ello. Cuando abras los ojos. (*A la Madre.*) Hola.¹³⁵

Malgré les efforts de la mère pour fermer les fenêtres, la pénombre et le rêve entrent dans la maison, incarnés par un personnage, Penumbra, qui vient expliquer à l'enfant comment on voit dans le rêve. On y voit sans voir, à partir d'un ressenti et d'images floues, dit-il : c'est bien là une définition du terme hubermanien de *visuel*, dans lequel le Réel refait surface. Celui-ci désigne une réalité impossible à symboliser ; d'ailleurs, c'est précisément cette résistance au *logos* et son altérité radicale qui le rendent incompréhensible. L'« absolument autre¹³⁶ » se donne tout en se déroband¹³⁷, comme manque, jouissance, ou mort ; c'est un indice de l'étrangeté de l'autre, de ce que l'on ne peut ni connaître, ni dire, ni représenter : l'« absolument autre » se manifeste sur l'« autre scène ».

Dans *Paroles perdues*, Arnaud Rykner affirme que la « scène invisible », « c'est le retour du refoulé dans l'espace symbolique » en ce sens que :

Lorsque la scène est montrée (en scène), elle s'expose directement aux défenses de la dénégation (ce que je vois c'est du théâtre, ça n'est pas « vrai »), et devient bien plutôt une limite du Moi, une sorte de degré zéro de la scène. A l'inverse, une scène qui n'est jamais montrée ne peut que se soustraire à ces défenses, et du coup faire tout son effet.¹³⁸

Ainsi la « scène », nécessairement mentale, est intégrée de fait au Moi qui l'imagine, sans pouvoir faire l'objet de la mise à distance que suppose la représentation matérielle. Nous avons déjà cité la formule de Rykner : « C'est parce qu'on ne la voit pas qu'on ne peut s'en défaire. Expulsée du plateau, elle peut faire souche dans l'imaginaire public¹³⁹ ». Alors, la « scène invisible » devient la scène du refoulé, de ce qui apparaît dans son état brut, sans possibilité de le maîtriser, de le contrôler, de l'ordonner. Pour donner à voir l'« autre scène » (la scène prégnante) qu'est la scène hors la scène, il s'agit de « l'installer à la marge du plateau¹⁴⁰ », où elle deviendra la « chose » étrange qui attire et repousse le regard, ce « degré

¹³⁵ Texte inédit.

¹³⁶ C'est une expression consacrée par Emmanuel LEVINAS, qui pense le rapport à l'Autre comme infini et indéfinissable (le « visage », dans sa nudité, en est la « trace ») : c'est en ce sens qu'il est « absolument autre ». « L'absolument Autre, c'est autrui », écrit-il dès le début de *Totalité et Infini* (Martinus Nijhoff, La Haye, 1961, p. 9).

¹³⁷ Nous nous arrêterons dans la sous-partie suivante (4.2. Théâtre et métaphysique : de l'Être heideggérien à la « scène ») sur les liens entre la métaphysique heideggérienne et ce mode d'existence et de manifestation du Réel.

¹³⁸ RYKNER, Arnaud, *Paroles perdues*, *op.cit.*, p. 265.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 266.

¹⁴⁰ LOJKINE, Stéphane, *La scène de roman*, *op.cit.*, p. 244.

zéro de l'objet scénique¹⁴¹ » que Lojkin met en relation avec la Chose psychanalytique. La « scène » qui accomplit le destin des personnages est hors-scène et hors-discours, elle est monstration qui éblouit, obligeant à détourner le regard. « Le monstre ne se montre qu'autant qu'on le cachait » dit Delacroix à propos du théâtre de Racine¹⁴² ; de même la scène se révèle dans le mouvement dans lequel elle se dérobe à nous. Ce mode d'existence par l'apparition/disparition propre à la « scène » et plus largement aux personnages de théâtre justifie, nous semble-t-il, un petit détour par la philosophie heideggérienne, afin d'ajouter un coup de pinceau à dans notre tableau de la notion de « scène ».

4.2. Théâtre et métaphysique : l'Être heideggérien et la « scène »

Cette sous-partie consacrée à la notion de « scène » s'est ouverte sur certains des éléments de la métaphysique heideggérienne qui nous permettaient d'introduire la notion d'« entre ». Nous proposons à présent de boucler la boucle, et de regarder les manifestations d'existence et de Réel au théâtre à la lumière de l'ontologie heideggérienne. Le mode d'existence spécifique à la « scène » – dont nous avons plus haut dessiné les contours dans le contexte de la dramaturgie – ne fait-il pas écho en métaphysique à la manière dont l'Être apparaît (dispensant des *étants*) tout en se dissimulant ?

Rappelons avant d'aller plus loin que la question centrale de la pensée de Heidegger est celle de l'être, celle-ci reposant sur une « distinction entre le plan ontique [relatif aux êtres concrets, déterminés] de l'étant et le plan ontologique de l'être¹⁴³ », selon Jean-Marie Vaysse. Il ajoute que « la métaphysique interroge l'étant en direction de son être » mais omet de « penser l'Être en tant que tel pour le concevoir comme ce qui est le plus *étant* », ainsi elle « finit par rabattre l'Être sur un étant transcendant, procédant ainsi d'un oubli de l'Être ». Il en conclut que « la métaphysique est le lieu en lequel l'Être se dispense en s'oubliant. L'oubli est donc un trait essentiel de la manifestation de l'Être¹⁴⁴ ».

D'ailleurs selon Maurice Corvez, chez Heidegger l'Être se manifeste dans l'angoisse, étroitement liée au Néant : « Le Néant est comme le voile de l'Être : il le cache tout en le

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² DELACROIX, Eugène, *cit. in* RYKNER, Arnaud, « La scène dans la scène », in MATHET, Marie-Thérèse, *La Scène. Littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 206.

¹⁴³ VAYSSE, Jean-Marie, *Le vocabulaire de Heidegger*, Paris, Ellipses, 2000, p. 19.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 20.

laissant apparaître », écrit-t-il dans un article intitulé « L'Être et l'étant dans la philosophie de Martin Heidegger »¹⁴⁵. Et il ajoute :

À la faveur de l'angoisse, l'Être se dévoile dans un domaine de lumière, une éclaircie, ou plutôt, selon un processus d'illumination (*Lichtung*), une fulguration. Mais en même temps qu'il découvre les *étants*, et dans la mesure où il le fait, il se dérobe lui-même, dans son Être, comme néant des *étants*. Interrogé dans sa lumière propre (*aus ihm selbst*), à partir de lui-même, l'Être, par quoi « sont » les *étants*, se manifeste comme vérité. La vérité est le non-caché. Elle fait apparaître l'Être comme il est [...]. Mais l'Être, en même temps qu'il illumine les *étants* et les fonde dans leur vérité propre, se retire, s'enfonce et demeure dans le mystère. Cependant, en manifestant les *étants*, en leur donnant un sens, l'Être-Vérité les a fait surgir des ténèbres, les a libérés, et le *Dasein* avec eux, livré dans la lumière transcendante.¹⁴⁶

Dit autrement, dans la métaphysique heideggérienne l'Être se manifeste comme vérité le temps d'une éclaircie, le temps d'illuminer les *étants* et de leur donner une existence et un sens, pour ensuite retourner dans le Néant et redevenir à jamais mystérieux et caché. La vérité de l'Être et des *étants* se révèle lorsqu'elle est sur le point de disparaître. C'est en ce sens qu'il nous semble que le théâtre comme mise en scène d'apparitions/disparitions est un espace privilégié pour flirter avec la vérité sur un mode heideggérien. L'énigme de l'Être est présent à travers le jeu monstration/dissimulation propre au théâtre et à la « scène », où l'on retrouve la relation Être/*étants* à l'origine de la métaphysique heideggérienne.

Ainsi, le fonctionnement du langage théâtral, et le processus de représentation et de mise en scène, viennent redoubler les couples être (vérité)/paraître (mensonge) qui constituent l'essence du théâtre, et qui se décline en plusieurs oppositions dialectiques : entrées/sorties des personnages, scène/hors scène, ombre/lumière, secrets cachés/révélés, masques/visages nus, et tant d'autres. « Le caché fascine. « *Pourquoy inventa Popaea de masquer les beautez de son visage, que pour les renchérir à ses amans ?* » (Montaigne)¹⁴⁷ », s'interroge Jean Starobinski dans *L'Oeil vivant*, où il analyse la « poétique du regard » racinienne (dans le cérémonial de vue dans *Phèdre*). Nous avons établi plus haut que les regards constituent les « processus de médiation » (Rykner) par excellence entre la scène/plateau (*visible*) et la « scène » invisible (*visuelle*)¹⁴⁸.

Par ailleurs, si le caché fascine, c'est sans doute parce qu'il abrite une transcendance, un au-delà du visible/dicible. Ceci est particulièrement perceptible au théâtre, et selon Henri Gouhier, dans la forme tragique. Comme l'Être, l'« essence spirituelle » du langage et de la vérité ne peut être représentée, matérialisée, car « le transcendant échappe aux formes »,

¹⁴⁵ CORVEZ Maurice, « L'Être et l'étant dans la philosophie de Martin Heidegger », in *Revue Philosophique de Louvain*, Tome 63, n°78, 1965, p. 264, in : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/phlou_0035-3841_1965_num_63_78_5305 (consulté le 10/12/2012).

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ STAROBINSKI, Jean, *L'œil vivant*, Paris, *op.cit.*, p. 9.

¹⁴⁸ Distinction propre au critique littéraire et philosophe Didi-Huberman, déjà exposée dans notre travail.

comme écrit Henri Gouhier dans *Le théâtre et l'existence*¹⁴⁹. Or la tragédie, comme la poésie, évoque des transcendances : « La tragédie doit donc assurer la présence de réalités qui ne peuvent être directement présentées ni même représentées. [...] La tragédie doit évoquer ce qui ne peut être simplement signifié¹⁵⁰ ». Dans l'œuvre tragique, outre l'expression et la communication, les mots acquièrent une nouvelle fonction : celle de l'apparition, ajoute Gouhier. C'est en ce sens qu'il affirme que sur scène « tout est présence » : les signes créent des présences à partir de la transcendance, comme les *étants* adviennent à l'existence dans l'éclair où l'Être se manifeste dans le mouvement précédant sa disparition (il se dérobe et redevient un « quelque chose » mystérieux, une transcendance).

Nous l'avons évoqué plus haut, en métaphysique, l'Être ne peut se penser en lui-même, il ne peut qu'être compris négativement, en tant que négation de l'étant ; l'Être « fait être » alors même qu'il se retire. C'est pourquoi selon Heidegger, l'œuvre d'art est le seul *étant* (*Seiendheit*) qui peut nous faire comprendre le mystère même de l'Être (*Sein*) : elle est cet instrument énigmatique qui fait apparaître quelque chose comme la négation de la fonctionnalité, de l'*étant*. En ce sens, c'est la seule illustration possible de la différence entre Être et *étant*, puisqu'elle nous montre la présence de l'Être en négatif, à partir de ce qu'il n'est pas. Heidegger montre que l'Être apparaît à travers des concepts successifs (chaque époque donne un sens exclusif à l'être : idée, monade, objectivité, esprit, volonté de puissance), jamais en lui-même. De même, la beauté d'une œuvre d'art représente l'énigme de la présence non fonctionnelle, même si elle aussi est inséparable des courants (artistiques) dans lesquels elle s'inscrit : elle apparaît donc comme l'Être, qui s'auto-révèle à travers ses contraires (les *étants*).

C'est une métaphysique similaire qui se joue dans le rapport de la « scène » au visible et au visuel : la « scène » est ce hors-scène qu'on ne voit pas et qui apparaît en négatif, à partir de ce qu'elle n'est pas (la scène/plateau, les *étants*), mais dont on ne peut se défaire (elle est caractérisée par sa *prégnance*¹⁵¹ : elle dure mais elle est atemporelle car elle est fixe, donc hors du temps).

Pour Heidegger, c'est la poésie qui incarne le double mystère de l'art : celui de la non-fonctionnalité et celui du mot, cet abri que la parole humaine offre au secret de l'immensité – à l'Être. Le poème, seul asile sûr de la surabondance, protège et révèle l'Être en même temps.

¹⁴⁹ GOUHIER, Henri, *Le théâtre et l'existence*, Paris, Vrin, 1997, p. 61-62.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ LOJKINE définit l'expression « instant prégnant » dans son lexique : il s'agit du « le temps que dure la scène dans l'esthétique classique », *La scène de roman, op.cit.*, p. 246.

Dès lors, si l'art arrache à la terre qui se tient en réserve un être-au-monde *ek-sistant*, il est en son essence *Dichtung*, Poème, au sens d'une *poiésis*, d'une production irréductible à la simple fabrication. Est alors poème ce produire qui fait vaciller l'*étant* habituel dans le non-*étant*, [...] est poème le projet jeté qui déploie l'ouvert, et tout art peut se ramener à la *Dichtung*, dont la poésie n'est qu'un mode parmi d'autres au même titre que la peinture ou l'architecture. Cela ne veut pas dire que tous les arts sont des variantes du langage, mais que tout art a un rapport essentiel à la parole, en tant qu'elle fait venir l'*étant* dans l'ouvert.¹⁵²

Le mode d'existence de la « scène » présente lui aussi ce « rapport essentiel à la parole » : les mots y protègent l'Être/la « scène » (celle-ci n'étant jamais dite ni montrée), et en même temps la révèlent. La « scène » se manifeste tout en disparaissant, elle n'est jamais directement sur le plateau, elle n'apparaît qu'« en négatif », en creux, entre les *étants* que sont les comédiens, les objets, les lumières, les mots.

Dans la métaphysique heideggérienne, l'Être apparaît comme Vérité, comme le non-caché, avant de se dérober ; c'est sur ce mode-là que le Réel fait irruption, en ce sens qu'il ne relève pas de l'ordre du symbolique, il n'est pas révélé dans le langage, mais *entre* les mots, en tant qu'incompréhensible, chaotique, « faille » indicible. Le Réel lui-même est irrationnel, hors du langage et hors scène, il se manifeste dans la « scène invisible », qui attire le regard précisément parce qu'elle est « expulsée du plateau¹⁵³ » et sur le plateau, en apparaissant dans et entre ses contraires, les *étants* (selon la terminologie heideggérienne) dont il perturbe la réalité quotidienne tout en les révélant à l'existence. Selon Lojkine, l'irruption du chaotique dans l'ordre a pour effet de le re-symboliser : c'est pourquoi « l'accès à la dimension symbolique du dispositif n'est bien souvent rendu possible qu'au terme (ou au prix) d'un renversement de situation », affirme Lojkine¹⁵⁴.

L'apparition-disparition de la « scène invisible » au cœur de la dramaturgie de Juan Mayorga, dont nous avons montré les occurrences dans son œuvre, et dégagé les grands traits de fonctionnement, en nous appuyant sur la théorie de la « critique des dispositifs », nous permet à présent d'avancer l'idée que le système de représentation mayorguien admet – et même privilégie – l'hétérogène, la « faille », le non-symbolique. Afin de mieux comprendre ce modèle de représentation, ses tenants et ses aboutissants, ainsi que ses possibles applications dans le domaine théâtral, et en particulier dans l'aventure interprétative de l'œuvre de Mayorga, nous proposons à présent un bref parcours à travers l'évolution de la notion de « dispositif », de son acception foucauldienne, jusqu'à celle de la « critique des dispositifs », en passant bien sûr par l'image du « rhizome » proposée par Deleuze et Guattari, qui servira de fil conducteur au chapitre suivant.

¹⁵² VAYSSE, Jean-Marie, *Le vocabulaire de Heidegger*, op.cit., p. 45.

¹⁵³ RYKNER, Arnaud, *Paroles perdues*, op.cit., p. 266.

¹⁵⁴ LOJKINE, Stéphane, *La scène de roman*, op.cit., p. 248.

CHAPITRE 2. L'œuvre de Mayorga : un rhizome

Comment entrer dans l'œuvre de Kafka?
C'est un rhizome, un terrier.

Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI

Selon Bernard Vouilloux, « l'image qui rend le mieux compte de ce montage en réseaux » qu'est le dispositif, « on la doit à Deleuze et Guattari : c'est celle du rhizome¹ ». Ainsi, nous proposons d'analyser la dramaturgie de Juan Mayorga à la lumière de cette image-là, et du dispositif, défini par Vouilloux comme :

[...] un espace de rapports entre hétérogénéités, eux-mêmes [dessinant] une cartographie extrêmement complexe, irréductible à un schéma d'enclassements hiérarchisés et défiant l'échelle topologique des contiguïtés pour faire voisiner les choses les plus éloignées et ouvrir des distances abyssales entre les plus proches.²

Cette cartographie d'éléments hétérogènes fait écho à la figure géométrique de l'ellipse, proposée par Juan Mayorga lui-même pour illustrer les tensions inhérentes à l'œuvre théâtrale, nous y reviendrons. Pour l'instant, nous proposons de tracer la genèse de la notion de dispositif, de son acception foucauldienne à celle de la « critique des dispositifs », et dans un second temps, de la mettre en lumière à partir de la notion de rhizome. Comment passe-t-on du « dispositif panoptique » comme « mécanisme de contrôle » (Foucault) au dispositif comme modèle transgressif comprenant ses propres failles ?

1. Une approche théorique : du dispositif foucauldien à la « critique des dispositifs »

1.1. Le dispositif panoptique comme mécanisme de pouvoir et de contrôle

1.1.1. Du « Panopticon » de Bentham au dispositif panoptique de Foucault

Le modèle panoptique inventé par Jeremy Bentham en 1787 est l'aboutissement le mieux formalisé de la société disciplinaire dont parle Michel Foucault. Dans *Surveiller et punir*, le philosophe français consacre un chapitre au « panoptisme » à partir de la figure architecturale du « Panopticon » de Bentham.

¹ VOUILLOUX, Bernard, « Du dispositif », in ORTEL, Philippe (éd.), *Discours, image, dispositif, op.cit.*, p. 28.

² *Ibidem.*

On en connaît le principe : à la périphérie un bâtiment en anneau ; au centre, une tour ; celle-ci est percée de larges fenêtres qui ouvrent sur la face intérieure de l'anneau ; le bâtiment périphérique est divisé en cellules, dont chacune traverse toute l'épaisseur du bâtiment ; elles ont deux fenêtres, l'une vers l'intérieur, correspondant aux fenêtres de la tour ; l'autre donnant sur l'extérieur, permet à la lumière de traverser la cellule de part en part. Il suffit alors de placer un surveillant dans la tour centrale, et dans chaque cellule d'enfermer un fou, un malade, un condamné, un ouvrier ou un écolier. Par l'effet du contre-jour, on peut saisir de la tour, se découpant exactement sur la lumière, les petites silhouettes captives dans les cellules de la périphérie. Autant de cages, autant de petits théâtres, où chaque acteur est seul, parfaitement individualisé et constamment visible. Le dispositif panoptique aménage des unités spatiales qui permettent de voir sans arrêt et de reconnaître aussitôt.³

Le « Panopticon » tel quel ne fut jamais réalisé ; le panoptisme, en revanche, en tant que principe de surveillance centrale va peu à peu modifier le système carcéral, l'architecture pénitentiaire et asilaire. Pour Foucault, la société moderne est dominée par des schémas de pouvoir disciplinaire (dont le panoptique est l'illustration la plus visible et la plus parlante), tout comme le Moyen Âge était dominé par le modèle de pouvoir souverain. C'est dans le fonctionnement de l'asile que Foucault va repérer la mise en œuvre du pouvoir disciplinaire gagnant une toute nouvelle prééminence sur le pouvoir de souveraineté.

Considéré la plupart du temps comme un projet de prison modèle pour la réformation des détenus, réintégrés dans le circuit de la production ou dans les rangs de l'armée, le « Panopticon » est aussi un plan type qui s'applique à d'autres institutions parmi lesquelles l'école, mais aussi et surtout l'hôpital et l'asile. Le but du dispositif panoptique est d'optimiser, de maximiser le pouvoir et ses effets, comme le montre Michel Foucault. La surveillance se fera sur chaque individu, sur chaque corps ; chacun doit se sentir observé, jugé, par un regard qui sera le plus discret possible, voire invisible et anonyme : « Le vrai effet du "Panopticon" c'est d'être tel que, même lorsqu'il n'y a personne, l'individu dans sa cellule non seulement se croie mais se sache observé, qu'il ait l'expérience constante d'être dans un état de visibilité pour le regard⁴ ». Il s'agit de se savoir observé en permanence : cette situation n'est pas sans rappeler celle des comédiens au théâtre, qui jouent forcément devant un public, se savent observés. En effet ils sont placés en position d'observation, surélevés sur une scène. Nous avons montré dans notre *premier acte* que la scène – en général, et particulièrement chez notre dramaturge – est, selon l'expression d'Anne Ubersfeld, un « laboratoire d'observation » du langage, mais aussi des êtres humains, cela va de soi.

Ainsi, de par l'architecture et les rapports regardant/regardé qu'il suppose, il nous a semblé pertinent de transférer le dispositif panoptique au domaine du théâtre. En ce sens le théâtre est un Panoptique : les spectateurs sont conscients non seulement de la présence des autres spectateurs, mais ils peuvent aussi être vus des acteurs. On ne sait jamais qui regarde qui au théâtre (les spectateurs regardent les comédiens, mais impossible de porter leur regard

³ FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, Paris, 2012, p. 233.

⁴ FOUCAULT, Michel, *Le Pouvoir Psychiatrique*, Paris, Gallimard, 2003, p. 78.

sur tous en même temps, inversement, ces derniers peuvent regarder les spectateurs, et finalement, les spectateurs se voient entre eux) : cet état de « visibilité permanente » propre au dispositif panoptique influence les réactions (par exemple les rires) des spectateurs.

1.1.2. Juan Mayorga ou la dramatisation du « dispositif de contrôle » foucauldien

Ainsi, bien des pièces de Mayorga peuvent être lues comme la dramatisation de concepts tels que le dispositif panoptique de Michel Foucault, la société de surveillance, la paranoïa ou encore le pouvoir en tant qu'élément constitutif des institutions de la vie de tous les jours et des rapports entre êtres humains. Les thèses de Foucault sur les liens entre pouvoir et savoir font écho aux réflexions de Pierre Bourdieu sur ce qu'il appelle le « pouvoir symbolique » ou la « violence symbolique » du langage, que Mayorga transfère au langage de la scène dans *Hamelin*, comme nous l'avons vu dans notre *premier acte*. Dans *Últimas palabras de Copito de Nieve*, Mayorga met en avant le lien entre savoir et contrôle/pouvoir : en bon disciple de Montaigne, Copito parvient par la philosophie à maîtriser la mort et apprend à ne plus la craindre.

Michel Foucault avance l'hypothèse suivant :

[...] dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité.⁵

Il s'agit par exemple des procédures d'exclusion, des règles tacites de conduite ou autres, et la régulation de l'accès au savoir. Les premières fonctionnent comme rejet de la parole, de l'expression ; aussi dans la folie le langage est-il mis à l'écart. Quatre pièces de Juan Mayorga mettent en scène un interdit qui frappe le discours : il s'agit de la censure subie par Boulgakov dans *Cartas de amor a Stalin*, de l'oubli forcé des violences de la Guerre Civile ou de l'amnésie collective dans l'asile de *El jardín quemado*, de l'inégalité des conditions d'expression qui soumet la famille de Josemari au bon vouloir du Juge et de la psychopédagogue dans *Hamelin*. Finalement, l'interdit qui pèse sur le discours des Juifs dans *Himmelweg* se manifeste bien sûr à travers leur silence, dont on entend en permanence le cri et l'écho dans la pièce, et sous lequel on lit l'impossibilité pour les victimes – les oubliés de l'histoire – d'avoir une voix et de se faire entendre.

Ainsi Juan Mayorga met en scène la guerre réelle, comme nous l'avons vu dans *El jardín quemado*, *Himmelweg*, ou *Siete hombres buenos*, mais aussi et surtout la guerre qui se

⁵ FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours* : leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970, Paris, Gallimard, 1971, p. 10-11.

manifeste au sein des jeux de pouvoir – traduits par les échanges linguistiques – entre individus. Foucault montre que le pouvoir est une forme de guerre.

[L]e pouvoir, ce n'est pas une institution, et ce n'est pas une structure, ce n'est pas une certaine puissance dont certains seraient dotés : c'est le nom qu'on prête à une situation stratégique complexe dans une société donnée. Faut-il alors retourner la formule, et dire que la politique, c'est la guerre poursuivie par d'autres moyens ? Peut-être, si on veut toujours maintenir un écart entre guerre et politique, devrait-on avancer plutôt que cette multiplicité des rapports de force peut être codée – en partie et jamais totalement – soit dans la forme de la « guerre », soit dans la forme de la « politique » ; ce seraient là deux stratégies différentes (mais promptes à basculer l'une dans l'autre) pour intégrer ces rapports de force déséquilibrés, hétérogènes, instables, tendus.⁶

Michel Foucault inverse la formule de Clausewitz selon laquelle « la guerre c'est la politique continuée par d'autres moyens » dans son cours du Collège de France prononcé entre le 7 janvier et le 17 mars 1976, édité chez Gallimard sous le titre *Il faut défendre la société*⁷. Il y fait la généalogie du discours ou du savoir et montre que la politique n'est toujours au fond que la suite d'une conquête, d'où l'inversion de la formule clausewitzienne : « la politique, c'est la guerre continuée par d'autres moyens ».

D'après lui, des « rapports de force codés » caractérisent la politique et la guerre : ceux-ci se traduisent chez notre dramaturge dans la mise en scène de rapports de domination et d'aliénation d'un individu par un autre. C'est le sujet d'*Animales Nocturnos*, abordé à travers le motif de l'animalisation de l'homme ; c'est également le cas dans des pièces mettant en scène la guerre, comme *Himmelweg*, où les hommes sont considérés comme des pantins, des marionnettes maniées par le Commandant du camp qui dispose comme bon lui semble de leurs vies ; il en va finalement de même dans *El jardín quemado*, où les habitants de San Miguel, après avoir été soumis au dispositif militaire déployé pendant la Guerre Civile, sont à la merci de Garay et de Benet au sein de l'hôpital psychiatrique dans lequel ils subissent enfermement et exclusion, du fait de leur statut social de « fous ». Dans ces trois exemples, le dispositif panoptique apparaît comme un dispositif de surveillance qui permet le contrôle de l'ensemble par un seul, et qui est utilisé pour réifier l'autre, l'assujettir.

Dans bien des pièces de Mayorga, il y a une mise en abyme du dispositif panoptique : en effet, le dramaturge met en scène des individus – ou des animaux – pris dans des dispositifs de contrôle. Dans *Últimas Palabras de Copito de Nieve*, Copito et le singe noir se trouvent dans une cage du zoo et sont observés depuis derrière les barreaux par le public (citoyens de la ville de Barcelone) et surveillés par le gardien ; *Himmelweg* met en scène le Panoptique du camp de concentration à partir des répétitions de la mascarade présentée au Délégué de la croix Rouge ; *El jardín quemado* se déroule du début à la fin dans l'asile

⁶ FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris Gallimard, 1976, p. 123.

⁷ FOUCAULT, Michel, « Il faut défendre la société », *Cours du collège de France*, Paris, Gallimard, 1976.

psychiatrique de San Miguel, où Garay et Benet se disputent le « soin » des patients ; dans *Hamelin* et *El chico de la última fila* c'est l'école comme dispositif de contrôle et de normativité qui est mis en scène.

Dans *Hamelin*, deux enfants sont au cœur du dispositif. D'une part Josemari, tombé sous l'influence de Rivas tandis qu'il est sous la responsabilité de ses parents : c'est pourquoi le Juge Montero et la psychopédagogue Raquel le prennent en charge et l'envoient à un centre spécialisé pour enfants (son « noyau familial » n'a pas été jugé assez « solide »). D'autre part, il y a le fils de Montero, qui déclenche une bagarre à l'école et devient violent avec sa mère. Ce dernier transgresse les normes du dispositif de contrôle, il devient « hors-norme ». L'une des premières conséquences de ce fait est que ses parents ne parviennent plus à communiquer avec lui. En effet le langage est l'un des premiers éléments atteints dans les dispositifs de contrôle, comme on le voit aussi dans *Himmelweg*, où le lien entre langage et vérité est remis en cause, car les mots ne correspondent pas à la réalité visible.

L'œuvre de Mayorga dans laquelle l'allusion à la société de contrôle est sans doute la plus évidente est *La paz perpetua*, où les trois chiens, candidats au poste de Cassius au sein de la brigade anti-terroriste, sont sous surveillance et sous évaluation permanentes à travers l'œil du « spectateur-caméra ».

Nombreux sont les personnages mayorguiens dont la paranoïa leur fait croire qu'ils sont observés. Il s'agit là de l'effet majeur du Panoptique selon Foucault :

[...] induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir. Faire que la surveillance soit permanente dans ses effets, même si elle est discontinuée dans son action ; que la perfection du pouvoir tende à rendre inutile l'actualité de son exercice [...] ; bref que les détenus soient pris dans une situation de pouvoir dont ils sont eux-mêmes les porteurs.⁸

Dans *La paz perpetua*, les trois chiens qui entrent en compétition pour obtenir le collier K7 ressentent toujours la crainte d'être observés par Cassius, chargé de juger de leurs capacités et de les soumettre à différentes épreuves, sans être toujours présent sur scène. Les entrées et sorties de Cassius et de l'être humain rythment les épreuves et contribuent à faire penser aux trois candidats qu'ils sont constamment sous surveillance. D'où l'adresse d'Enmanuel au « spectateur-caméra », à propos de laquelle Odín ironise :

Enmanuel- Que gane el mejor. Si John-John es el mejor, debe ganar él.

Odín- "Que gane el mejor". ¿A quién quieres engañar? Ah, estabas hablando a cámara. (*Al espectador-cámara, parodiando a Enmanuel:*) "Que gane el mejor. Si John-John es el mejor, debe ganar él. Y si hay que chupársela a alguien, aquí está mi boquita". (*A Enmanuel.*) ¿Los tomas por tontos? (*Al espectador-cámara.*) Señor Casius, o quien cojones nos esté mirando: yo sé que usted aprecia la sinceridad. Si usted y yo llegamos a un acuerdo respecto de las condiciones, puede estar seguro de que... (p. 44)

⁸ FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir, op.cit.*, p. 234.

Dans cette didascalie, Juan Mayorga associe, sans que l'on puisse rechigner, le spectateur à la caméra, à l'œil qui observe tout et qui juge. Tout à coup, nous nous trouvons complices des dispositifs de pouvoir d'une société qui ressemble dangereusement à celle d'Orwell dans *1984*. Il y a dans *El traductor de Blumemberg* un clin d'œil à Orwell, avec la présence symbolique de l'œil énorme qui regarde Blumemberg et son traducteur à travers la fenêtre du train. "Me pareció ver un ojo", dit Calderón, "[u]n ojo enorme. Como si nos mirase gente. Niños. Como si fuésemos pasajeros de un tren de juguete". Les regards des enfants font peur aux deux passagers: "El miedo de Blumemberg (y luego de Calderón) es doble: por un lado, los niños ven más, y pueden descubrirlo. Por otro lado, le horroriza saber que su mensaje -su libro- va a traer mucho dolor a los más inocentes", selon Mayorga dans notre entretien⁹. Ce regard extérieur qui se pose, menaçant, sur les deux personnages, rappelle que le regard n'est pas unilatéral, et que si eux deux regardent le paysage défiler, ils sont aussi regardés de l'extérieur. Comme nous l'avons souligné plus haut dans le domaine de la critique littéraire¹⁰, le regard mis en scène en lui-même comme « processus de médiation » crée le dispositif de la « scène », l'interaction entre observateur/observé, l'irruption du brutal, de l'incompréhensible, et la re-symbolisation de ce dernier dans une œuvre théâtrale. Il en va de même chez Foucault, qui montre que dans le dispositif panoptique, le regard régit les échanges et les interactions entre individus. D'ailleurs, en réalité, c'est la possibilité du regard qui est fonctionnelle dans le dispositif panoptique ("me pareció ver un ojo" : rien n'est moins sûr, mais cela suffit à générer la peur), d'un regard susceptible de surveiller tout et tout le monde, à tout instant.

De même, *Himmelweg* illustre très bien les effets du dispositif panoptique de pouvoir, car les Juifs détenus sont eux-mêmes les acteurs de la mascarade à travers laquelle ils prolongent l'exercice de la domination qui est exercée sur eux, et leur propre soumission. Bien évidemment, on ne leur a donné aucune information sur l'identité du mystérieux visiteur : ainsi, ne pouvant prendre le risque d'empirer leur situation, ils ne peuvent que se résigner à être les acteurs (littéralement) de la mascarade qui les condamne à jamais à rester enfermés dans le camp. Leur ignorance prolonge leur situation de captivité, dont ils deviennent eux-mêmes complices. « De sorte qu'il n'est pas nécessaire d'avoir recours à des moyens de force pour contraindre le condamné à la bonne conduite, le fou au calme, l'ouvrier au travail, l'écolier à l'application, le malade à l'observation des ordonnances¹¹ », comme

⁹ Entretien avec Juan Mayorga: Annexe 1.

¹⁰ Cf. Plus haut : 3.Regarder l'invisible... par la « scène »

¹¹ FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir, op.cit.*, p. 236.

l'affirme Foucault. Dans *Himmelweg*, la peur et le non dit (les non-réponses du Commandant aux questions de Gottfried, les euphémismes dont regorge le langage du camp) suffisent pour que les Juifs prolongent eux-mêmes les rapports de force auxquels ils sont soumis, et restent silencieux face au Délégué de la Croix Rouge.

En revanche dans *Últimas palabras de Copito de Nieve*, le singe Copito décide justement de cesser de se taire et d'obéir : il n'a rien à perdre, et profite des dernières heures avant sa mort pour prononcer un véritable discours de révolte qui exhorte les hommes – ses spectateurs – à sortir de l'inertie dans laquelle ils sont plongés :

Os conozco bien, y voy a daros un consejo [...]: cambiad de vida; vivid como si fueseis a morir hoy mismo. El que sabe morir, sabe vivir. El que aprende a vivir, aprende a no servir. La muerte es la auténtica libertad [...] No hay hombre más libre que el que desprecia su vida. (p. 41-42)

C'est le savoir, la philosophie, qui lui a donné le pouvoir et la force de ne plus craindre la mort et de mépriser sa propre vie pour enfin être libre. Au moment de sa mort, Copito fait tomber les masques du mensonge derrière lesquels il s'est caché pendant toute sa vie pour faire plaisir aux spectateurs du zoo. Bien qu'il se trouve derrière les barreaux de sa cage, il est bien plus libre que la masse de spectateurs qui ont accouru pour le voir agoniser, à tel point qu'on peut se demander encore une fois qui observe qui, et qui se trouve réellement en captivité : les hommes-spectateurs-de-masse ou le singe philosophe ? Ainsi, Copito déclenche par son discours une subversion du dispositif de contrôle dans lequel il est inscrit : il utilise le dispositif (la situation d'observation et de surveillance) pour en transgresser les fonctions. L'espace de captivité du zoo devient la scène d'une rébellion en faveur de la liberté et la réflexion, contre l'endormissement des sociétés du spectacle.

Dans cette pièce, Mayorga touche à une composante essentielle du dispositif de contrôle : il comprend ses propres failles. La réappropriation du concept foucauldien par l'École de Toulouse met l'accent sur la réversibilité du dispositif, qui peut aussi bien contraindre que libérer. En tant qu'agencement d'éléments hétérogènes, le dispositif inclut une marge de manœuvre, contrairement au un mécanisme d'une machine ou à une structure¹².

¹² La définition du terme « structure » selon le *Trésor de la Langue Française informatisé* est la suivante : « Agencement, entre eux, des éléments constitutifs d'un ensemble construit, qui fait de cet ensemble un tout cohérent et lui donne son aspect spécifique ». Tandis que la cohérence est constitutive de la structure, dans le « dispositif » les éléments de l'ensemble sont agencés dans un but : toujours dans le *Trésor*, on peut lire que le « dispositif » désigne la « [m]anière dont sont disposées, en vue d'un but précis, les pièces d'un appareil, les parties d'une machine » (in : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?51;s=869057340>, consulté le 30/04/2013). Ainsi la structure, tout comme le dispositif, sont bien des agencements disposés en fonction d'un objectif. Toutefois dans la première l'ensemble est cohérent, tandis que cette condition n'est pas nécessaire au dispositif, qui comprend au contraire la possibilité de l'incohérence – de la « faille ». Le dispositif foucauldien par exemple, est caractérisé par un objectif de contrôle, qui à tout moment peut être ébranlé.

Ainsi le dispositif tourne le dos à la structure comme quadrillage cohérent de la réalité, qui assigne à chacun de ses éléments constitutifs une place fixe (c'est le propos des du structuralisme ou de la linguistique traditionnelle) : la critique littéraire et artistique fondée sur la notion de dispositif valorise la possibilité même de la fuite, de la « faille », de ce qui n'est pas pensable par le système. Dit autrement : le dispositif pose les conditions de l'avènement du Réel (le cadre) en sachant qu'il échappera toujours (par la « faille »).

Ainsi, comme tout pouvoir, le dispositif suppose la possibilité de sa déchéance, et c'est précisément pourquoi il devient nécessaire pour tenter d'appréhender le Réel. L'École de Toulouse emprunte ce concept consacré par Foucault, qui l'utilise dans le domaine des sciences sociales et politiques, pour le transposer à celui de la critique littéraire. Aussi la part non dite/non montrée du discours artistique, la « faille », qui échappe à l'analyse, devient la « ligne de fuite » (Deleuze et Guattari) principale du dispositif¹³, car c'est elle qui nous projette vers le Réel, qui toutefois ne cesse de fuir.

1.2. Du dispositif panoptique au dispositif scénique : hétérogénéité et subversion

Michel Foucault analyse le fonctionnement des « dispositifs de contrôle » dont l'objet est d'assujettir la folie, la névrose présente dans nos sociétés. Dans *Dits et écrits*, le philosophe associe le terme de « dispositif » au pouvoir, au savoir, à la vérité, à la famille restreinte, à la sécurité, à des institutions comme l'école, l'armée, l'atelier, à la santé, à l'internement. Toutefois, si le dispositif décrit une régularité, ce qui a des chances d'advenir, il n'établit pas en soi ce qui arrive assurément, car il héberge toujours la possibilité de la « faille ». C'est ce que nous souhaitons montrer à travers la dramaturgie de Juan Mayorga, et ce que Bernard Vouilloux met en avant lorsqu'il explique pourquoi et comment le dispositif est porteur de « subversion » :

Les dispositifs innervent donc la totalité du champ social et participent aussi bien des logiques de pouvoir étatiques ou des stratégies de micropouvoirs (par canalisation des flux) que des pratiques ou des expériences sociales les plus librement inventives (par fluidification des canaux) : les dispositifs peuvent être aussi bien ceux de la prison, de la caserne, de l'usine et de l'école que ceux des « arts de faire » par lesquels les hommes ordinaires détournent les codes institués en se les appropriant.¹⁴

Interrogeons-nous maintenant sur le « dispositif de contrôle » dans le lieu normé de l'hôpital psychiatrique dans *El jardín quemado*. Cette pièce met en scène le souhait des hommes de mettre de l'ordre dans le chaos, soit en recouvrant de cendres un passé terrible et

¹³ D'ailleurs la « faille » n'est-elle pas, en ce qui concerne le dispositif artistique, ce « but précis » (cf. note de bas de page précédente) en fonction duquel sont agencées ses parties ?

¹⁴ VOUILLOUX, Bernard, « Du dispositif », *art.cit.*, p. 27.

honteux (Garay), soit en tentant à tout prix de mettre à la lumière du jour ce passé, afin d'en faire le procès et de l'oublier au plus vite (Benet). Malgré leurs efforts, le chaos refait surface comme tel, le Réel fait irruption dans les brèches du visible/dicible: c'est en tant que non-sens, dans la coupure sémantique, qu'un tel objet scénique peut se manifester. Nous l'avons déjà commenté, dans le dispositif scénique de cette pièce, l'espace est séparé en une surface visible et un « dessous » invisible : il s'agit du passé chaotique et incompréhensible, susceptible de refaire surface en permanence.

Lors de sa visite dans cet hôpital psychiatrique, Benet perçoit les effets des « dispositifs de contrôle » foucaaldiens : la peur, le silence et l'oubli font régner une folie contrôlée, normée. Or, s'il souhaite détruire ce dispositif de contrôle, il n'en incarne pas moins lui-même un autre étant donné qu'il souhaite à tout prix prouver « sa » vérité et réorganiser l'hôpital suivant ce qu'il estime être un meilleur fonctionnement. En quelque sorte, *El jardín quemado* est un théâtre de « dispositifs de contrôle » qui s'affrontent (celui de Garay/celui de Benet), mais qui, comme tout dispositif, contiennent leurs propres « failles ». Lorsque celles-ci surgissent, elles font « scène ».

Arrêtons-nous un instant justement sur la scène de la partie d'échecs, au cœur de la pièce. Le jeu d'échecs constitue une mise en abyme de la notion de dispositif, car dans le jeu, les pièces ont une fonction intrinsèque (niveau axiologique), et leur interaction (niveau pragmatique) est liée au support (niveau technique) – le jeu ne sera pas le même si l'échiquier est en bois ou s'il est en marbre. Dans *El jardín quemado*, le jeu, opposant les « blancs » aux « noirs », incarne le dispositif de la guerre pendant laquelle l'Espagne était divisée en deux fronts opposés.

Par ailleurs, c'est au cours de cette partie que l'horreur de la guerre surgit (répétition de « tanto horror » dans le discours de Néstor), et que la « vérité » de Benet est ébranlée, de même que l'« ordre » de l'hôpital (« *desorden, pánico de los internos* »). Néstor, un des internes, perd subitement le contrôle car il se trouve sur le point de perdre sa partie contre Benet. Ainsi, il se met à mimer par des mouvements de bras se battant dans le vide les ripostes à un jeu imaginaire et solitaire, tout en proférant les combinaisons de lettres et de chiffres désignant des positions de pièces du jeu.

Néstor.- ¿De dónde viene **tanto horror**? ¿De las torres de acero? ¿De los alfiles que vuelan en diagonales de sangre? ¿Del bufido rabioso de los corceles negros? No. De ese peón niño que, de frente en su columna, sonríe a nuestro rey, de él viene **tanto horror**. Él ya sabe que es el peón de la muerte.

(Habla a los internos. Su única mano se desplaza en el aire con los movimientos secos del ajedrecista solitario.)

Uno: P6R; dos: C4A; tres: P7R.

(*Conmoción de los internos.*)

¿Y si respondiésemos R3C?

(*La esperanza renace entre los internos.*)

Entonces negras A8R, R2C, C7R, ganando la torre y el juego.

(*Hondo desánimo de los internos.*)

Tampoco confiéis en P4T, ni en C5C, ni en T6A. ¿No veis que el enemigo domina el corazón del tablero y que sus caballos avanzan? Las negras ya preparan C7D. Nuestro rey perderá la razón y entre nuestra gente se extenderán el **desorden y el pánico**.

(*Desorden, pánico de los internos. Los hombres de bata blanca, no sabiendo si ha llegado la hora de intervenir, dirigen sus ojos a Garay. Éste, con un gesto, los manda permanecer al margen.*)

La situación es, en fin, desesperada. Sólo el mayor sacrificio puede salvarnos. ¿Qué nos queda, sino sacrificar la dama?

(*Mueve la dama blanca.*)

Son tablas.¹⁵ (p. 90-91)

À nouveau, il y a le thème du sacrifice, récurrent chez Juan Mayorga, lié à la mort des innocents, à la thématique de la violence et de la guerre : le dispositif du jeu d'échecs conduit à une irruption du Réel, d'incompréhensible, et d'absurde, manifestes dans le débordement de folie de Néstor. Ainsi dans un « dispositif de contrôle » (l'hôpital psychiatrique) où la folie est précisément contrôlée, normée (comme le signalent les didascalies, les aides-soignants interrogent Garay du regard pour savoir s'ils doivent intervenir), un second dispositif (le jeu d'échecs) déclenche un débordement de folie qui sème la panique et le désordre.

Dans *El jardín quemado*, d'emblée l'espace scénique met en relation le dispositif comme moyen de contrôle, mais aussi ses propres « failles », à travers les débordements de folie et les regards éloquentes des internes. Le rapport entre le dispositif et la « faille », lié dans cette pièce au rapport dialectique entre le présent, le futur et le passé, fait écho à la philosophie benjaminienne de l'histoire, et à la problématique de la mémoire historique de la Guerre Civile.

En tout cas, la scène du jeu d'échecs montre que le dispositif apparaît dans un moment de crise, lorsque les rapports de force et de pouvoirs sont chamboulés et qu'il faut les réinventer. Le passé refait surface, les fous reprennent la parole, et Garay et Benet n'ont qu'à bien se tenir.

Selon Bernard Vouilloux, l'irruption du Réel comme résidu incompréhensible, de l'hétérogène et du non-dit, implique une refondation du rapport au Réel et au langage :

¹⁵ C'est nous qui soulignons.

L'économie des dispositifs promeut un type de discours qui n'en passerait plus par le commentaire et une pratique de l'histoire qui, en débordant le cadre canonique de l'œuvre, défétichise ce que la bonne conscience historiciste du commentateur instancie sous le nom de « contexte » : c'est le sens même de la partition entre un dedans et un dehors, l'œuvre et le hors-d'œuvre, la structure et la conjoncture que le dispositif ne cesse de décevoir, déportant le regard non pas forcément toujours plus loin [...], mais toujours *à côté*. [...] Si la notion de dispositif a une nécessité, c'est non seulement de marquer les continuités et les ruptures entre ce que font les œuvres et leur contexte historique d'émergence, mais aussi de *défaire* une certaine idée de l'œuvre¹⁶.

Le dispositif engendre une vision non historiciste de l'histoire ; nous y reviendrons dans la partie que nous consacrerons à la philosophie benjaminienne¹⁷, dans laquelle s'inscrit la dramaturgie de Mayorga. Toujours est-il que le dispositif nous fait faire une expérience de l'hétérogénéité du Réel à travers l'œuvre ; c'est un modèle qui inclut l'hétérogène, le complexe, et se caractérise par sa mouvance et sa malléabilité. Il s'agit moins d'un contenu précis que d'un processus, dont la mobilité et l'instabilité sont permanentes ; c'est pourquoi ce concept est destiné à n'être jamais mûr, à toujours se transformer. La « critique des dispositifs » propose donc d'analyser la part de Réel en littérature, d'éviter de geler les œuvres, de les figer dans des structures linguistiques ou autres.

Ce que j'essaie de repérer sous ce nom, c'est, premièrement un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau que l'on peut établir entre ces éléments¹⁸.

Les objets de savoir et de pouvoir sont légitimés par un certain contexte, par des causes hétérogènes, par « du dit, aussi bien que du non-dit ». On passe ainsi de la notion d'*épistémè* (ensemble des connaissances scientifiques, du savoir d'une époque et de ses présupposés) à celle de *dispositif*, qui comprend la matière (espace) et le non-dit. Ainsi, il n'y a plus de vérité absolue : « Il n'est plus possible aujourd'hui d'envisager la représentation comme un objet dont le statut épistémologique serait stable et donné¹⁹ » : le dispositif remplace la tendance positiviste et la tendance structuraliste.

L'articulation de l'ordre au désordre (Lojkine), c'est ce que rend possible le dispositif, qui devient alors un concept en mesure de penser en littérature la complexité et l'hétérogène, le processus au lieu du système, et d'en faire un moteur de création.

Ensuite, dans le dispositif, c'est l'espace qui produit l'action et donne les enjeux de l'action : les trois niveaux du dispositif interagissent avant tout dans l'espace qu'ils font exister et modifient constamment. « Ce qui fait dispositif », selon Vouilloux :

¹⁶ VOUILLOUX, Bernard, « Du dispositif », *art.cit.*, p. 31.

¹⁷ Cf. Plus haut : Chapitre 3. Le théâtre de Juan Mayorga : une cartographie benjaminienne du monde.

¹⁸ FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, T.II, Paris, Gallimard, 1994, p. 299.

¹⁹ LOJKINE, Stéphane, « Dispositif », in:

<http://www.univ-montp3.fr/pictura/Dispositifs/GenerateurTexte.php?numero=15> (consulté le 3/02/13).

[...] c'est tout ce qui rentre dans un rapport », et donc pas uniquement des descriptions ou des dépicions d'espaces. C'est en partie à ce niveau que se placent certaines des possibilités dégagées par la critique des dispositifs : rapports interpersonnels (la scène), rapports à une personne (pose), à un lieu (site) ou à des objets (choses)²⁰.

D'ailleurs Vouilloux en vient à se demander comment ce qu'on appelle « œuvre » peut faire dispositif : « ce serait renoncer au bénéfique théorique de la notion », remarque-t-il justement, « que de refermer l'œuvre sur une description des dispositifs qu'elle agence ». C'est pourquoi il convient de manier ce terme avec précaution et de ne pas faire du dispositif une simple grille de lecture. L'œuvre n'est pas conçue comme « totalité close, machinique ou organique, auto-suffisante et auto-légitimante », le dispositif ne cherche pas à la faire entrer dans l'ordre du symbolique, à lui donner un sens, mais au contraire la considère comme « cet informe par où le Réel ou la Chose battent en brèche les structures du Symbolique²¹ ».

Ainsi le dispositif organise un champ des possibles : l'espace fait sens dans le dispositif avant même qu'un discours n'en rende compte. Ainsi l'espace est installé, disposé, agencé, pour la fiction. Au théâtre, la mise en scène en est une manifestation, comme le montre le dispositif scénique. La salle de spectacle/ scène (plateau : niveau technique) est occupée par des sujets qui entrent en relation (acteurs/spectateurs), et cette relation est médiatisée par la rampe de la scène : l'univers matériel (niveau technique) conditionne la relation pragmatique ; et le tout crée un sens, un ordre symbolique mis en scène, ou remis en question.

Dans « Vers une poétique des dispositifs », Philippe Ortel met en évidence le lien entre la notion de « scène », que nous avons travaillé en début de ce chapitre, et celle de « dispositif » que nous avançons à présent, ainsi que le rapport du langage (dimension symbolique) au Réel qui les caractérise :

Ce modèle à trois termes [technique, pragmatique, symbolique] est plus lourd à penser et à utiliser qu'une simple structure (A versus B) mais rend mieux compte de la complexité du réel, du processus mimétique dans son ensemble ainsi que des réalités mises en scène dans les œuvres. Il permet de déplier ce que des définitions plus synthétiques condensent, comme celle proposée récemment par le philosophe Giorgio Agamben [...]. Les débats viennent de ce qu'on privilégie souvent mentalement un des niveaux du dispositif, alors même que les trois sont souvent impliqués. Il y a un usage restreint du terme, qui met l'accent sur sa seule dimension technique, ou sur sa seule dimension pragmatique – une thérapie de groupe suppose un certain « dispositif » – et un usage plus large, impliquant toutes les composantes. On rencontre d'ailleurs les mêmes ambiguïtés s'agissant de la notion de « scène », puisque ce terme désigne tantôt la scénographie, c'est-à-dire le soubassement physique de la rencontre entre les personnages (I), tantôt la rencontre elle-même (II). Quant à la dimension symbolique, plus abstraite, généralement désignée comme « système », on l'oublie souvent, alors qu'elle peut être la matrice du dispositif tout entier : quand on « fait une scène », par exemple, c'est généralement au nom de principes. L'éclat, dans ce qu'il a d'imprévisible et par conséquent de non scénique, préexiste au chronotope de la scène et à l'interaction entre les protagonistes. Il joue un rôle instituant, en prenant la forme de ce que Stéphane Lojkin appelle le « continuum réel-symbolique²² » : le

²⁰ VOUILLOUX, Bernard, « Du dispositif », *art.cit.*, p. 29.

²¹ Vouilloux remarque que les catégories lacaniennes de Réel et de Symbolique sont davantage présentes chez Lojkin et Rykner que chez Ortel, dont le rapport à la psychanalyse est plus distant.

²² Notamment dans « La déchirure et le “faire surface” dynamique de la scène dans *Les confessions* de Jean-Jacques Rousseau », p. 223-239, *La Scène. Littérature et arts visuels*, textes réunis par Marie-Thérèse MATHET, Paris, l'Harmattan, 2001, p. 223 et suiv. [Note de P. Ortel]

scandale est à la fois un événement issu du réel – l’explosion de colère se manifeste physiquement – et l’expression de valeurs. Ce *continuum*, antérieur à toute configuration, est la matrice du dispositif scénique²³.

La notion de « scène » (« scène » de roman, « scène » de pièce de théâtre : ce moment où le Réel fait irruption dans le discours) constitue le premier dispositif. Ensuite, et c’est ce qui va à présent occuper notre attention, le théâtre, en tant que texte en situation, s’avère être un domaine privilégié du dispositif. En effet, c’est le lieu d’observation de ce que fait le discours, et de ce qu’il y a autour du discours, il contient la possibilité d’un texte en trois dimensions, rejoignant les trois niveaux du dispositif (technique, pragmatique, symbolique), comme nous l’avons vu plus haut à partir de la description du dispositif scénique. De plus, le poids du silence, du non-dit, est particulièrement fort au théâtre, où l’on voit les silences déconstruire le discours des personnages, comme dans le passage déjà cité de *Britannicus* où Néron se tait face à Agrippine, trouant et détruisant ainsi son discours. Cet exemple d’école se retrouve dans plusieurs œuvres de Mayorga, notamment sa reprise du grand Inquisiteur de Dostoïevski, dans la scène du silence du prisonnier, ou encore dans *Himmelweg*, lorsque Gottfried se tait face à la logorrhée du Commandant²⁴.

Au théâtre, on a toujours affaire à l’hétérogène, à la tension : entre les personnages, entre le corps des acteurs et celui des personnages, entre le Réel et le langage scénique ou verbal. Or, la tension entre ordre/désordre, liée à l’interaction entre dit/non-dit et au surgissement du Réel (qui fait « scandale »), est au cœur du dispositif.

Après l’âge de l’universalisme (l’âge du « pan », des disciplines qui flirtaient avec la possibilité théorique de tout embrasser), est venu l’âge de la spécialisation (XVIII^{ème}-XIX^{ème} siècles), lorsque les disciplines commencent à exister et à se construire les unes contre les autres ; et finalement, l’âge du dispositif : celui des liaisons rhizomatiques, fruit de la nécessité de mettre en relation des modèles existants, clos sur eux-mêmes. Comme le rhizome, « les dispositifs, loin de soutenir un processus d’épuration artistique et de classification esthétique, se démultiplient et prolifèrent à travers toutes sortes de strates²⁵ », comme le note Bernard Vouilloux qui nous alerte sur le danger de vouloir classer et classer les dispositifs en se demandant où ça « fait » dispositif dans les œuvres. En fait, il s’agit plutôt de s’interroger sur ce que le dispositif *défait* que sur ce qu’il fait.

Nous proposons à présent un détour théorique par la notion de « rhizome » sur laquelle Deleuze et Guattari s’appuient pour analyser l’œuvre de Kafka, car elle s’avèrera tout aussi pertinente pour pénétrer et interroger le labyrinthe des pièces de notre dramaturge.

²³ ORTEL, Philippe, « Vers une poétique des dispositifs », in *Discours, image, dispositif, op. cit.* p.40.

²⁴ Passages commentés dans le *second acte*, chapitre 3, 3.2.3. La force du silence chez Juan Mayorga.

²⁵ VOUILLOUX, Bernard, « Du dispositif », *art.cit.*, p. 28.

2. Le rhizome guattaro-deleuzien : de la botanique au théâtre, en passant par la philosophie...

2.1. Le rhizome de Deleuze et Guattari : quelques éléments de définition

La notion de « rhizome » apparaît pour la première fois dans l'ouvrage *KAFKA. Pour une littérature mineure* (1975) de Gilles Deleuze et Félix Guattari ; elle est ensuite définie dans l'essai intitulé « Rhizome », publié quelques années avant l'ouvrage dont il constitue la préface, *Mille plateaux*. Le « rhizome » introduit une nouvelle image de la pensée qui combat celle de l'arbre : Deleuze et Guattari déplorent que « beaucoup de gens ont un arbre planté dans la tête²⁶ ». Le modèle arborescent soumet la pensée, au moins idéalement, à une progression de principe à conséquence, tantôt la conduisant du général au particulier, tantôt cherchant à la fonder, à l'ancrer pour toujours sur un fond de vérité. Le rhizome guattaro-deleuzien constitue, en revanche, « une nouvelle image de la pensée destinée à combattre le privilège séculaire de l'arbre qui défigure l'acte de penser et nous en détourne²⁷ », affirme François Zourabichvili.

La définition du rhizome proposée par le *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* du Robert est la suivante : « Tige souterraine des plantes vivaces qui pousse des bourgeons au dehors et émet des racines adventives à sa partie inférieure ». Celui-ci diffère d'une racine par sa structure interne, et par le fait qu'il porte des feuilles réduites à des écailles, des nœuds et des bourgeons, qui produisent des tiges aériennes et des racines adventives. Il ne s'enracine pas, n'entre pas dans la profondeur de la terre, mais s'agrandit et évolue généralement à l'horizontale, et il peut dans certains cas se ramifier considérablement.

C'est pourquoi Deleuze et Guattari notent bien que dans le rhizome, pas de point d'origine ou de principe premier qui commande à toute la pensée, ni de principe d'ordre ou d'entrée privilégiée :

On entrera donc par n'importe quel bout, aucun ne vaut mieux que l'autre, aucune entrée n'a de privilège, même si c'est presque une impasse, un étroit boyau, un siphon, etc. On cherchera seulement avec quels autres points se connecte celui par lequel on entre, par quels carrefours et galeries on passe pour connecter deux points, quelle est la carte du rhizome, et comment elle se modifierait immédiatement si l'on entrait par un autre point. Le principe des entrées multiples empêche seul l'introduction de l'ennemi, le Signifiant, et les tentatives pour interpréter une œuvre qui ne se propose en fait qu'à l'expérimentation.²⁸

²⁶ DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie, t.2 : Mille plateaux*, Minuit, Paris, 1980, p. 24.

²⁷ ZOURABICHVILI, François, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003, p. 71.

²⁸ DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *KAFKA. Pour une littérature mineure, op.cit.*, p. 7. *Ibid.*

C'est en ce sens que Zourabichvili affirme que le rhizome est « la méthode de l'anti-méthode²⁹ » : il « a l'air de tout autoriser [...] Ne pas juger à l'avance quelle voie est bonne pour la pensée, s'en remettre à l'expérimentation³⁰ ». On n'a pas à disqualifier *a priori* certains chemins plutôt que d'autres, il faut consentir à une « aventure de l'involontaire³¹ », selon l'expression de Deleuze, ce qui est difficile car « nous souffrons de trop de conscience et de trop de maîtrise – nous ne consentons guère au rhizome³² ».

Malgré cette part nécessaire d'involontaire, une certaine vigilance de la pensée est requise, d'une part pour veiller à ce que l'arbre et l'Un ne s'y réintroduisent pas, et d'autre part, pour discerner le stérile (trous noirs, impasses) du fécond (lignes de fuite). Ces dernières constituent un « agencement » dont Deleuze et Guattari énumèrent les principales caractéristiques, en commençant par les principes de connexion et d'hétérogénéité : « n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être³³ ».

A la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple... Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités.³⁴

Au principe de connexion et d'hétérogénéité s'ajoutent le principe de multiplicité (le « multiple » se soustrait à l'emprise de l' « un », il est lié à l'expérience « réelle »), le principe de rupture assignifiante (contre les coupures trop assignifiantes qui séparent les structures), et le principe de cartographie (auquel nous consacrerons une partie plus loin).

Le multiple et l'hétérogène nous approchent du concept deleuzien de « déterritorialisation » que nous avons évoqué dans le premier chapitre de cette partie. Les liaisons rhizomatiques permettent de décloisonner les disciplines (faire de l'indiscipline), de croiser les supports (texte/image), d'introduire du non-dit et du chaos dans l'ordre du langage. Remarquons que le concept de « rhizome » a anticipé le réseau virtuel d'internet, où l'hétérogénéité régule un mode de communication cohérent.

Deleuze et Guattari proposent l'image du « rhizome » pour comprendre l'œuvre de Kafka : « Comment entrer dans l'œuvre de Kafka ? C'est un rhizome, un terrier³⁵ ». Y entrer,

²⁹ ZOURABICHVILI, François, *Le vocabulaire de Deleuze*, op.cit., p. 72.

³⁰ *Ibid.*

³¹ DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1970, p. 116-119.

³² ZOURABICHVILI, François, *Le vocabulaire de Deleuze*, op.cit., p. 72.

³³ DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, op.cit., p. 13.

³⁴ *Ibid.*, p. 31.

³⁵ DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op.cit., p. 7.

ce n'est pas chercher à l'interpréter, à y trouver une signifiante, mais y faire l'expérience du complexe.

2.2. « Pasadizos » et « ruptures asignifiantes » : du rhizome à l'ellipse

Après ces quelques éléments de définition de la notion de rhizome, force est de constater qu'il se trouve au cœur de la conception de la dramaturgie de Mayorga. Ce dernier encourage lui-même le lecteur/spectateur à créer des « passages » d'un texte à l'autre, à expérimenter ses propres liaisons rhizomatiques :

Cada una de estas piezas quiere ser leída como una obra completa. Ello no excluye que un lector o una puesta en escena descubran pasadizos que comuniquen unas piezas con otras. Quizá algunos de esos pasadizos entre textos sean menos secretos para el lector que para quien los ha escrito. Al fin y al cabo, un texto siempre sabe cosas que su autor desconoce.³⁶

Ces « couloirs » (pour Mayorga) ou « galeries souterraines » (pour Deleuze et Guattari) ne sont pas creusés une fois pour toutes, ils ne sont pas uniques, mais au contraire se multiplient au rythme des expériences de lectures et de spectacles, en fonction de ce qui nous y interpelle : à la manière du « punctum » de Roland Barthes, ils sont ce qui vient nous chercher dans l'œuvre, ce avec quoi nous entrons en interaction.

Avec l'esthétique de la réception prônée dans la préface de *Teatro para minutos*, Juan Mayorga s'inscrit dans la lignée de la philosophie de l'histoire de Walter Benjamin, fondée sur le discontinu, l'interruption. En effet la « carte du rhizome » qu'est l'œuvre de Mayorga est changeante en fonction du cheminement que nous y entreprenons, de ce qui attire ou repousse l'œil dans le creux du lisible et du visible. Elle est tracée par le lecteur, dans les béances du texte de l'auteur : comme le vrai historien, qui selon Walter Benjamin va « lire ce qui n'a encore jamais été écrit », le spectateur voit et lit ce que le dramaturge n'a pas écrit.

En creusant des « galeries souterraines », le récepteur « rassemble » (comme la « chose » de Heidegger, qui « rassemble le monde³⁷ »). Ainsi, il surgit des connexions entre des espaces, des mots, des blancs qui n'ont pas forcément de lien entre eux : c'est le propre du rhizome. C'est aussi un élément de définition de l'ellipse, figure géométrique à la lumière de laquelle d'ailleurs Walter Benjamin propose de lire l'œuvre de Franz Kafka. En effet, elle est formée par une ligne rejoignant des points dont la somme des distances à deux points fixes (dits foyers) est égale. Relier ces points entre eux pour créer l'ellipse ne revient pas à réduire l'espace entre deux foyers de l'ellipse, ou à en faire une synthèse. Dans son article, intitulé

³⁶ MAYORGA, Juan, *Teatro para minutos*, op.cit., p. 7.

³⁷ Cf. Chapitre 1, 1. La notion d' « entre » dans la philosophie contemporaine.

« Ellipse », que l'on trouve en annexe de notre travail, Juan Mayorga écrit que précisément la discontinuité entre ces deux points, qui *a priori* n'ont aucun lien, ouvre un « espace pour la méditation³⁸ ».

Jacques Derrida, dans *L'écriture et la différence*, consacre également un article à l'« Ellipse », nous l'avons vu³⁹. Le philosophe français y cite Edmond Jabès dans le troisième volume du *Livre des questions* (1965), intitulé *le Retour au livre* :

Et Yukel dit :
Trois questions ont
séduit le livre
et trois questions l'achèveront.
Ce qui finit,
trois fois commence.
Le livre est trois.
Le monde est trois
Et Dieu, pour l'homme,
les trois réponses.⁴⁰

Le discours de Yukel sert peut-être de toile de fond à celui de Copito de Nieve qui, lorsqu'il prononce ses « últimas palabras », se propose de répondre à trois questions qu'il énonce d'entrée de jeu⁴¹. Outre la présence – et la prégnance – du rythme ternaire dans le discours de Copito, il se trouve que la troisième question (“¿Existe Dios ?”) n'obtient jamais de réponse, puisque la mort de Copito survient, interrompant son discours. Ce n'est sans doute pas un hasard que la troisième question concerne Dieu, dans la mesure où, comme l'écrit Derrida, « l'infini n'est sans doute ni un, ni nul ni innombrable. Il est d'essence ternaire⁴² ». Dans l'interruption du discours de Copito surgit l'espacement, la brèche, le « trois ». Derrida voit dans le chiffre trois non la synthèse du « deux », de la dualité, mais bien un « troisième genre » : *khôra*, sans aucun doute. « Trois : non parce que l'équivoque, la duplicité du tout et

³⁸ MAYORGA, Juan “Elipse”, texte inédit: Annexe 4.

³⁹ Nous l'avons cité dans notre *premier acte*, lorsque nous abordions la question de la répétition dans l'œuvre de Mayorga : Chapitre 2 : 2.2.2. *Entre les répétitions, des diffé/ances : des « failles »*.

⁴⁰ JABÈS, Edmond, *le Retour au livre*, cit. in DERRIDA, Jacques, « Ellipse », in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 434-435.

⁴¹ “Copito de Nieve quiere hablar. Copito de Nieve quiere hacer tres declaraciones antes de morir. La primera se refiere al difunto Chu Lin. La segunda es un mensaje a los niños de Barcelona. La tercera es una respuesta definitiva a la pregunta ¿existe Dios ?” (*Últimas palabras de Copito de Nieve, op.cit.*, p. 16).

⁴² DERRIDA, Jacques, « Ellipse », *op.cit.*, p. 435.

rien, de la présence absente, du soleil noir, de la boucle ouverte, du centre dérobé, du retour elliptique, serait enfin résumée dans quelque dialectique, apaisée dans quelque terme conciliant⁴³ ». Ainsi le deux n'existe pas sans le trois, que ce dernier ne peut en aucun cas résumer, car « dès lors que le centre ou l'origine ont commencé par se répéter, par se redoubler, le double ne s'ajoutait pas seulement au simple. Il le divisait et le suppléait⁴⁴ ». Ces ramifications nées de la répétition, propres à l'ellipse et au rhizome, se retrouvent dans l'œuvre dramatique de Mayorga.

Dans le rhizome, il n'y a pas d'avancée significative qui ne se fasse par bifurcation, brisure, rencontre imprévisible, réévaluation de l'ensemble depuis un angle inédit – ce qui distingue d'ailleurs le rhizome d'une simple communication en réseau. On avance dans le rhizome suivant le « principe de la rupture assignifiante » (Deleuze et Guattari) : au sein de cet « espace pour la méditation » (Mayorga) créé par l'interruption, « la jointure est la brisure⁴⁵ ». La ramification propre au rhizome montre que la répétition ne procède pas par addition, et en cela elle rappelle la conception de l'histoire de Walter Benjamin, marquée par une esthétique et une éthique du discontinu : nous y reviendrons, précisément à partir de la notion d'interruption, d'espacement dialectique⁴⁶.

Finalement, le rhizome permet de penser le Réel en ce qu'il a de brut, de chaotique, mais aussi la contradiction et le complexe plutôt que le simple qui ne produit qu'une intelligence aveugle :

Qu'est-ce que la complexité ? Au premier abord la complexité est un tissu de constituant hétérogène inséparablement associés : elle pose le paradoxe de l'un et du multiple. Au second abord, la complexité est effectivement le tissu d'événements, actions, interactions, rétroactions, déterminations, aléas, qui constituent notre monde phénoménal. Mais alors la complexité se présente avec les traits inquiétants du fouillis, de l'inextricable, du désordre, de l'ambiguïté, de l'incertitude... D'où la nécessité, pour la connaissance, de mettre de l'ordre dans les phénomènes en refoulant le désordre, d'écarter l'incertain, c'est-à-dire de sélectionner les éléments d'ordre et de certitude, de désambiguïser, clarifier, distinguer, hiérarchiser⁴⁷.

Ce modèle de pensée de l'incohérent est précisément cohérent avec la dramaturgie de Mayorga, qui souhaite mettre en scène le complexe, l'ambiguïté, la tension entre les contraires, et non leur dépassement en une synthèse dialectique. Aussi, notre dramaturge met en scène la « zone grise » de Primo Levi, cette zone « limite » entre les coupables et les bourreaux, qui prend sans doute la forme d'une ellipse⁴⁸.

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ Cf. Chapitre 3 : 1.2. L' « image dialectique » (Benjamin): une carte actuelle du monde.

⁴⁷ MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, ESF, Paris, 2005, p. 21.

⁴⁸ La « zone grise » met en scène des espaces dialectiques (sans synthèse, comme dans l' « ellipse » de Derrida), dont nous étudierons la place dans l'œuvre de Mayorga cf. Chapitre 4. Liens rhizomatiques et dialectiques sans synthèse.

Le propos de Mayorga est alors de montrer le complexe, les différentes facettes de la réalité, afin de confronter plusieurs *points de vue* sur un même objet. Cette médiation de différents regards fait surgir la « scène », un éclat de Réel et de matière qui surprend le spectateur/lecteur et neutralise ses préjugés. Dans la pensée du complexe propre au rhizome et au dispositif, on interroge les valeurs, on se demande où est le « Bien » et où est le « Mal » : les valeurs ont un sens – nous ne sommes pas dans l'éclatement des valeurs postmoderne – mais cela n'a pas de sens de vouloir les fixer !

2.3. Liaisons rhizomatiques : « devenir-homme », « devenir-animal⁴⁹ » ou la métamorphose chez Juan Mayorga

On avance dans le rhizome comme dans un labyrinthe, par l'expérimentation de « galeries souterraines », de passages ou de tunnels : il n'y a pas une seule voie possible, pas de route tracée. Ainsi, écrire, voir, ou lire une œuvre, c'est nous frayer un chemin à travers le rhizome, expérimenter et créer des liaisons rhizomatiques, participer à un échange de flux, d'énergies.

Le rhizome, comme le dispositif, capte et redistribue une énergie, et implique un *devenir*, concept nietzschéen repris par Deleuze. Le dispositif « n'a pas la pureté des structures », affirme Bernard Vouilloux dans « Du dispositif » : « Sa forme n'est jamais que la disposition spatialement et temporellement déterminée au sein de laquelle s'équilibrent et se stabilisent les flux (les *forces*) qu'il traite⁵⁰ ».

Nous allons nous arrêter un instant sur la nature de ces flux, de cette énergie qui informe l'œuvre de Kafka, analysés par Deleuze et Guattari, car nous y avons décelé des liens avec la manière dont sont construites et *tendues*⁵¹ les œuvres de Mayorga. Quelle est la nature du *devenir* des personnages de Kafka ?

⁴⁹ La thématique du « devenir-animal » est essentielle dans la philosophie contemporaine ; nous l'abordons ici à partir des écrits de Gilles Deleuze et de Félix Guattari, sans toutefois oublier de rendre hommage aux importantes contributions de Jacques Derrida à ce sujet. Les nombreux textes qu'il écrit sur l'« animal » sont réunis dans un ouvrage postume intitulé *L'animal que donc je suis* (Paris, Galilée, 2006).

⁵⁰ VOUILLOUX, Bernard, « Du dispositif », in ORTEL, Philippe (dir.), *Discours, image, dispositif, op.cit.*, p. 20. Italiques de l'auteur.

⁵¹ Ce terme fait écho à la conception de la dramaturgie de Juan Mayorga qui, nous l'avons mentionné dans notre *premier acte*, exprimée ainsi dans le prologue de *Teatro para minutos*: «La importancia de un cuadro no se mide por la cantidad de pared que ocupa, sino por la fuerza con que *tensiona* esa pared» (MAYORGA, Juan, *Teatro para minutos, op.cit.*, p. 6).

« Les personnages de Kafka ou de Beckett n'arrêtent pas de parler et n'arrivent pas à mourir⁵² », écrit Camille Dumoulié. Ils n'arrivent ni à mourir ni à fuir, mais cherchent constamment manière de sortir de la « machine » dans laquelle ils sont pris, quelle qu'elle soit. « Trouver une issue », telle est leur obsession, et c'est ainsi qu'ils expérimentent le devenir : « devenir-animal », ou « devenir-homme ».

Une machine de Kafka est donc constituée par des contenus et des expressions formalisés à des degrés divers comme par des matières non formées qui y entrent, en sortent et passent par tous les états. Entrer, sortir de la machine, être dans la machine, la longer, s'en approcher, fait encore partie de la machine : ce sont les états du désir, indépendamment de toute interprétation. La ligne de fuite fait partie de la machine. A l'intérieur ou à l'extérieur, l'animal fait partie de la machine-terrier. Le problème : pas du tout être libre, mais trouver une issue, ou bien une entrée, ou bien un côté, un couloir, une adjacence, etc.⁵³

Les personnages de Kafka sont pris dans une « machine » dont ils souhaitent « trouver une issue, ou bien une entrée, ou bien un côté, un couloir, une adjacence ». Dans son *Rapport pour une Académie*, le singe de Kafka, ancêtre du Copito de Nieve mayorguien, mentionne à maintes reprises le besoin qu'il a éprouvé de trouver une *issue* lorsqu'il était sur le bateau : « Pour la première fois de ma vie, je me trouvais dans une situation sans issue⁵⁴ », et plus loin, « Je n'avais pas d'issue, et il m'en fallait une, je ne pouvais vivre sans issue⁵⁵ ». Cette issue, ce n'est ni la liberté, ni la fuite : le singe de Kafka, enfermé dans sa cage, savait pertinemment, même s'il ne raisonnait pas encore « aussi humainement » qu'au moment où il prononce le « rapport sur son passé simien⁵⁶ », que s'il s'échappait, deux situations sans issue s'ouvriraient à lui : soit on l'attraperait et on l'enfermerait à nouveau, soit, s'il sautait par-dessus bord, il se noierait dans l'océan.

Refusant de se livrer à ces « actes de désespoir », le singe de Kafka choisit l'« issue d'homme » : il devient à l'image de l'homme. Sans toutefois manquer d'insister sur le fait que ce n'est que dans le but de trouver une issue qu'il a choisi cette voie, l'idée d'imiter les hommes ne l'ayant jamais séduit. Et pour cause : que lui ont-t-il appris ? À serrer la main, à cracher, à boire du schnaps ! C'est ainsi qu'il acquiert finalement « la culture moyenne d'un Européen » : « Ce ne serait pas grand-chose en soi, c'était cependant un progrès en ce sens que cela m'aida à sortir de la cage et me procura cette issue-là, cette issue d'homme⁵⁷ ». Le singe de Kafka fait l'expérience du « devenir-homme », et en cela il rappelle le Copito barcelonais de Mayorga. Cependant Copito expérimente le « devenir-homme », non pas en

⁵² DUMOULIÉ, Camille, *Littérature et philosophie. Le gai savoir de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 143.

⁵³ DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure, op.cit.*, p. 15.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 512.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 513.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 510.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 518.

imitant les hommes, mais en revanche, en cessant de le faire, en arrêtant de renvoyer à la société le visage humain qu'elle veut voir en lui :

Mono Blanco- Que me mira una abuelita...

Guardián- Expresión para abuelita.

(*El Mono Blanco la hace.*)

Mono Blanco- Que me mira un gordo...

Guardián- Expresión para gordo.

(*El Mono Blanco la hace.*)

Guardián- A cada uno lo suyo, automáticamente.

Mono Blanco- Años y años de disciplina. Años y años vigilándome, midiendo cada gesto para evitar que la verdad saliese a la luz. La verdad es ésta: nunca os he querido.

(*Como si se quitase una máscara, expresa al público su hostilidad, reprimida durante años.*)

Mais « Devenir, ce n'est jamais imiter, ni faire comme, ni se conformer à un modèle, fût-il de justice ou de vérité. Il n'y a pas un terme dont on part, ni un auquel on arrive ou auquel on doit arriver », affirme Deleuze dans ses *Dialogues* avec Claire Parnet⁵⁸. C'est pourquoi le « devenir-homme » de Copito, ce n'est nullement ses séances d'imitation du public qui venait le regarder à travers les barreaux de sa cage, mais c'est le désir de jeter ses masques et ses chaînes, de rechercher la vérité dans les livres de philosophie, et de mépriser ouvertement la « société du spectacle » venue en masse le voir mourir.

Grâce à la philosophie, Copito ne craint ni la vérité, ni la mort. Ainsi, bien qu'il reste en captivité, comme il ne craint plus la mort, il acquiert une conscience intérieure de sa liberté (l'Esclave devient un homme libre par la pensée et pour sa pensée) : c'est la première étape vers la liberté concrète selon Hegel. En effet selon le philosophe allemand, l'épreuve de la dépendance à l'égard de la vie (la crainte de la mort), se détermine comme le rapport de servitude ; et inversement, l'expérience de l'indépendance à l'égard de la vie prend les contours du rapport de maîtrise.

L'attachement à la vie s'incarne de façon immédiate dans la figure du serviteur, qui met son être-pour-soi au service de l'être-pour-un-autre, et renonce ainsi à l'affirmation immédiate de sa certitude d'être une conscience de soi. [...] le serviteur est moins le serviteur du maître que le serviteur de la vie, l'objet immédiat de son service étant la chose naturelle. [...] C'est pas un double rapport négatif à l'existence immédiate (crainte de la mort, travail de la chose) que le serviteur surpassera sa servitude, et accèdera à la vérité de la conscience de soi, unité effective de l'être-pour-soi et de l'autosubsistance vitale⁵⁹.

⁵⁸ DELEUZE, Gilles, *Dialogues*, avec Claire Parnet, Flammarion, 1996, p. 8.

⁵⁹ TINLAND, Olivier, *Maîtrise et servitude. Phénoménologie de l'esprit B, IV, A, Hegel*, Paris, Ellipses, 2003, p. 64.

Copito ne craignant plus la mort, il n'est plus dans le rapport de servitude de l'esclave. Nous reviendrons plus largement sur la mise en scène de la dialectique maître/esclave chez Juan Mayorga⁶⁰. Par ailleurs et plus largement, chez Kafka les métamorphoses (« devenir-homme » ou « devenir-animal ») créent les lignes de fuite pour les individus en situation de servitude, des possibles « issues » à la situation de soumission, de captivité, ou de silence forcé dans laquelle les personnages se trouvent:

Devenir-animal, c'est précisément faire le mouvement, tracer la ligne de fuite dans la positivité, franchir un seuil [...] Les animaux de Kafka ne renvoient jamais à une mythologie, ou à des archétypes, mais correspondent seulement à des gradients franchis, à des zones d'intensités libérées où les contenus s'affranchissent de leurs formes⁶¹.

C'est le cas de Grégor, qui dans *La Métamorphose*, un beau jour se réveille dans la peau d'un coléoptère: à force d'avoir été maltraité et humilié par son entourage professionnel et familial, il est devenu un insecte. Pour lui, « devenir-animal » est moins une fuite qu'une « issue » aux triangles familial et bureaucratique entre lesquels il se trouve pris, un moyen de survie.

A l'inhumain des « puissances diaboliques » répond le subhumain d'un devenir-animal: devenir coléoptère, devenir chien, devenir singe, « filer la tête la première en culbutant » plutôt que de baisser la tête et rester bureaucrate, inspecteur, ou juge et jugé.⁶²

Cependant, Grégor, échoue en son « devenir-animal » et en la déterritorialisation qui doit en résulter, comme le signalent Deleuze et Guattari : « On dirait que le procès de déterritorialisation de Gregor, dans son devenir-animal, s'est trouvé bloqué à un moment. Par la faute de Gregor, qui n'ose pas aller jusqu'au bout ?⁶³ ». En effet, il ne parvient pas à se défaire du portrait de la dame à la fourrure, il refuse qu'on le lui retire : « Il se colle à ce portrait, comme à une dernière image territorialisée. Au fond, c'est ce que sa sœur ne tolère pas⁶⁴ ». Sa sœur, jalouse, cesse de le protéger et il meurt du coup de pomme lancé par son père : « À partir de là, la déterritorialisation de Gregor dans son devenir-animal échoue : il se fait re-œdipianiser par le jet de pomme, et n'a plus qu'à mourir, pomme incrustée dans le dos⁶⁵ ».

En revanche, la *déterritorialisation* et *reterritorialisation* de la tortue mayorguienne Harriet ont une toute autre portée : contrairement à Gregor, elle va jusqu'au bout dans la déterritorialisation. Le « devenir-homme » de la tortue de Darwin mayorguienne Harriet est

⁶⁰ Cf. Chapitre 4 : 3.1. Maîtres et Esclaves.

⁶¹ DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure, op.cit.*, p. 24.

⁶² *Ibid.*, p. 23.

⁶³ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁴ *Ibidem.*

⁶⁵ *Ibidem.*

cette fois un « devenir-femme », changement de sexe qui n'est pas anodin : chez Mayorga, il semble que les femmes réussissent plus facilement que les hommes à se *déterritorialiser*⁶⁶ ?

Dans *Cartas de amor a Stalin*, Boulgakova se « déterritorialise », au sens premier et au sens deleuzien du terme. Boulgakov et sa femme sont traqués et méprisés par un Staline prédateur, suffisant et arrogant qui les traite comme de véritables insectes : là où l'écrivain choisit de se tapir, de se terrer dans sa maison, renonçant progressivement à en sortir, sa femme cherche des issues, qu'elle lui propose (« Vayamos a la frontera, Mijail. Tú y yo, sin papeles, sólo con nuestra voluntad », p. 68), et qu'il refuse. À la fin de la pièce, elle vient sur scène avec ses valises, s'empare du dernier manuscrit de son mari, et quitte le pays seule. De même dans *Animales Nocturnos*, les personnages qui « fil[ent] la tête la première en culbutant plutôt que de baisser la tête et rester bureaucrate, inspecteur, ou Juge et jugé⁶⁷ » sont des femmes. La “Mujer Alta”, lasse de voir son mari se laisser soumettre par l' “Hombre Bajo”, décide aussi de partir : “No quiero que vuelvas a verme. [...] ¿Es eso lo que has elegido ser, su esclavo? Yo no voy a verme. Contigo o sin ti, mañana cogeré un tren” (p. 38), tout comme le personnage de Paula, qui quitte sa famille à la fin de *El arte de la entrevista*. Le rôle des personnages féminins constitue à notre sens un sujet propice à de futures recherches sur l'oeuvre de Mayorga⁶⁸.

Le professeur et critique théâtral Eduardo Pérez Rasilla⁶⁹ en propose une étude, à partir du rôle politique de la femme chez Mayorga ; Wilfried Floeck⁷⁰ souligne pour sa part la fonction de résistance féminine à partir de l'épisode de Rebecca dans *Himmelweg*. Au lieu d'exhorter sa poupée à saluer gentiment le Délégué de la Croix Rouge (“Sé amable, Walter, saluda a este señor”), Rebecca la jette à l'eau en criant : “Escapa, Rebecca, que viene el alemán” (p.22). Ainsi, “la niña es el único atisbo de esperanza en una obra marcada por una

⁶⁶ « La fonction de déterritorialisation : D est le mouvement par lequel « on » quitte le territoire », DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, *op.cit.*, p. 634.

⁶⁷ DELEUZE et GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, *op.cit.*, p. 23.

⁶⁸ Nous n'avons pas le temps de nous y attarder ici, mais à notre sens, le rôle de la femme dans l'oeuvre de Mayorga constitue une brèche, une porte d'entrée dans le rhizome de l'oeuvre de Juan Mayorga, que nous souhaiterions exploiter dans une recherche ultérieure. C'est en particulier les scènes de fin de trois oeuvres de Juan Mayorga, des scènes de départ de la femme, que nous souhaiterions interroger. Les personnages féminins suivants : Boulgakova dans *Cartas de amor a Stalin*, la “Mujer Alta” dans *Animales Nocturnos*, Paula dans l'une des dernières oeuvres de Juan Mayorga, *El arte de la entrevista*, sont des êtres “en partance”, pour reprendre une expression de Jean-Luc Nancy.

⁶⁹ PÉREZ RASILLA, Eduardo, “El lugar de la mujer en el teatro político de Juan Mayorga”, *Cuadernos de Dramaturgia*, 15, Alicante, 2010, p. 39-60.

⁷⁰ FLOECK, Wilfried, “La shoah en la era de la globalización. Juan Mayorga y el teatro de la memoria”, *Don Galán. Revista de investigación teatral*, 2, site : http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_3&pag=2 (consulté le 15/12/12).

desesperación sin salida⁷¹” écrit Floeck. Remarquons au passage le changement d’onomastique qui reflète le changement de sexe et la métamorphose de sa poupée garçon (Walter) en une poupée fille (Rebecca). Finalement, Juan Mayorga confesse lui-même que: “En el teatro y en la vida, tengo más esperanza en las mujeres que en los hombres”⁷². D’ailleurs, dans son article “Estatuas de ceniza”, le dramaturge établit un parallélisme entre les femmes et l’histoire invisible dont il souhaite dans son œuvre tracer la carte: “Poco a poco, las mujeres fueron haciéndose visibles entre los cuerpos de los hombres. *Más ceniza* empezó entonces a mostrar ese otro lado que la Historia desconoce⁷³”.

Revenons-en à présent au « devenir-femme de Harriet » : en deux-cent ans de vie, Harriet a acquis progressivement un corps d’être humain, celui d’une vieille femme. Contrairement à Copito qui dans son « devenir-homme », garde son corps de singe, Harriet est réellement métamorphosée : de son existence de tortue, elle ne garde que la carapace, que le professeur émérite chez qui elle se rend afin de lui faire part de son expérience de l’histoire, prend pour une bosse de vieillesse (“esa joroba podría hacer pensar en una concha”).

Harriet- Me toma por una vieja loca. No cree que yo sea la tortuga de Darwin.

Profesor- Usted no es una tortuga, señora, ni de Darwin ni de nadie. Cierto que su cara puede recordar a las tortugas, como otras recuerdan a los perros o a los monos. Y es cuellicorta, y esa joroba podría hacer pensar en una concha. Si a usted en su barrio la llaman “La tortuga”, hay que reconocer que es un mote bien puesto.

Harriet- No me cree. Entonces, ¿cómo se explica esto?

Harriet descubre su espalda al Profesor.

Puede tocar.

El Profesor va a tocar, pero finalmente no lo hace.

Profesor- Es muy extraño, sí, una rara enfermedad de la piel supongo, pero eso no la convierte en tortuga. Usted camina sobre dos pies. Usted habla. ¡Usted lee!

Harriet- Es que he evolucionado. (p. 15)

Une fois que l’identité de Harriet et son évolution sont reconnus par le professeur, les hommes qui l’entourent se mettent à la convoiter tels des vautours autour d’un futur cadavre : ils souhaitent l’utiliser comme objet d’étude (le professeur), d’analyses scientifiques (le docteur) ou en faire une bête de foire (la femme du professeur, Betti). Pour échapper à ces prédateurs, la seule issue de Harriet s’avère être de subir une involution, c’est-à-dire un « redevenir-animal ».

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² HENRÍQUEZ, José, “Entrevista con Juan Mayorga: El autor debe escribir textos para los que todavía no hay autores”, *Primer Acto*, n°305, 2004, p. 22.

⁷³ MAYORGA, Juan, “Estatuas de ceniza”, article inédit: Annexe 3.

Harriet- Me duele la garganta. Grrr. Me duele la cabeza. Grrr. Me duele hasta la concha. Grrr. Creo que estoy involucionando.

Profesor- ¿Qué?

Harriet- Grrr. Charly previó esa posibilidad. Grrr. Lo explica en grrr una nota al pie grrr grrr grrr.

Profesor- ¿Ahora con burlas? Harriet, no pruebes mi paciencia.

Harriet- Grrr grrr brrr drrr trrr...

Se marea, se desploma. Continúa emitiendo ininteligibles sonidos quelónidos. Beti entra alarmada.

Beti- ¿Qué le has hecho?

Profesor- Dice que está involucionando. Explícaselo, Harriet.

Harriet- Rrrrrrrrrrr...

Mordisquea el cuaderno del Profesor.

Beti- ¡Hay que llamar al médico!

[...]

Doctor- Si está involucionando, ¿para qué la quiero yo? Si está involucionando, por mí pueden quedársela enterita.

Profesor- Estará orgulloso. Ya ve a lo que ha conducido tanto electroshock y tanto escáner. Es lo justo, que usted se haga cargo.

Doctor- Usted atribuye a mis investigaciones la regresión de Harriet.

Profesor- Precisamente.

Doctor- El mal de Harriet es otro. La causa de su embrutecimiento son esas traumáticas sesiones de memoria histórica a que usted la somete.

Beti- ¡No discutamos delante de ella! No pensemos en lo que nos separa, sino en lo que nos une. Lo que nos une es que hemos gastado una fortuna en salchichas. En el mercado negro de exóticos todavía podemos sacarle unas perras.

Profesor- A mí verla así me da mucha pena, con lo que era. Para que no sufra, ¿y si le pegamos un tiro?

Beti- De tiros nada, que se chamusca. Aún podemos venderla a un taxidermista.

Doctor- Tiene razón, nada de disparos. Un final digno: un inyectable.

Profesor- Para cuatro duros que van a darnos... ¿Y si nos hacemos un arroz?

Voz de Harriet- Rrrrrr... (p.58-60)

Redevenue animal, Harriet ne suppose plus aucun intérêt, et les trois hommes-sangsues songent alors à la cuisiner avec du riz ! L'acte anthropophage n'aura pas lieu, l'involucion de Harriet s'avérant être une plaisanterie de la tortue bicentenaire, qui a plus d'un tour dans son sac, et qui profite de l'affolement général pour retourner le sort en sa faveur : elle offre à ses trois bourreaux un gâteau d'anniversaire empoisonné.

Es un “Rrrrrr” inquietante. El Profesor, Beti y el Doctor se abrazan asustados. El “Rrrrrr” se aproxima amenazador hasta que aparece Harriet con una tarta coronada por dos velitas. Es una tarta precaria, pero hecha con mucho cariño a base de lo que ha encontrado en la cocina.

Harriet- (Canta.) “Cumpleaños feliz, / cumpleaños feliz / te deseamos todos, / cumpleaños feliz”. (*Cierra los ojos, piensa un deseo, sopla. Canta:*) “Porque es una chica excelente, / porque es una chica excelente...”. ¡28 de marzo! Como sabía que se os iba a pasar, me he preparado yo misma la fiesta sorpresa. Os lo habéis tragado, ¿eh?, os habéis creído que estaba involucionando. (*Se parodia a sí misma*). Rrrrr los Tomaszegrrrski rrr.... (*Se troncha.*) Pero qué va, si lo mío no tiene marcha atrás. (*Reparte la tarta.*) Tú dirás si se me ha ido la mano con la canela, Beti. Vamos, Profesor, no me haga un desprecio. ¿Verdad que está rica, Doctor? Venga, otro pedacito. ¿Está a tu gusto el bizcocho, Beti? La guinda para el profe. Qué barbaridad, doscientos tacos. Mis abuelas llegaron a los trescientos. (p. 60)

Pour Harriet, « redevenir-animal » était la seule issue qui lui permettait de survivre, suivie de l’empoisonnement de ses bourreaux, dont elle s’assure qu’ils goûtent tous à son gâteau d’anniversaire.

Dans *Palabra de perro*, Juan Mayorga met en scène des hommes qui sont « devenus-chiens » car ils ont été traités comme tels durant leur existence d’hommes, dont ils gardent le « don de la parole ». Comme Harriet avec son évolution suivie de sa pseudo-involution, les chiens héritiers des Berganza et Cipion cervantins expérimentent une double métamorphose ; mais si la première est subie, la seconde est choisie : à la fin de la pièce, alors qu’on est sur le point de leur administrer une piqûre d’anesthésie, ils décident de « redevenir-hommes » :

Preparan las inyecciones.

Berganza- No te dejes, Cipión. Defiéndete.

Cipión- ¿Cómo perro o como hombre, Berganza?

Berganza- Como hombre, Cipión. Como hombre rabioso. Pelea y sígueme.

Cipión- ¿Adónde, amigo?

Berganza- A un lugar mejor. A un lugar donde ser hombres.

Cipión y Berganza se disponen a luchar. (p. 56-57)

Mais cette fois, ils seront des « hommes enragés », prêts à lutter, à « fuir en avant », pour reprendre l’expression deleuzienne. Cipión et Berganza, comme la tortue Harriet et Copito de Nieve sont des animaux qui ont trouvé une issue à la « machine » dans laquelle ils étaient pris, quelle qu’elle soit. Les chiens tracent leur issue utopiste vers « un lugar mejor », « un lugar donde ser hombres », le singe a trouvé une manière de ne plus craindre la mort et atteint donc la liberté spirituelle, et Harriet a échappé aux tortures de ses prédateurs dont elle a réussi à se défaire, contrairement au Gregor de Kafka qui se re-œdipianise.

Chez Gregor, plusieurs triangles se superposent, et l’un des termes du triangle familial est remplacé par un autre, ce qui suffit à défamiliariser l’ensemble. Il en résulte un triangle professionnel/administratif qui correspond au magasin familial : père-mère-employés-enfant

(ce dernier se trouvant du côté des employés). Alors, le triangle change de forme en fonction des personnages qui se succèdent dans la boutique familiale, et se révèle être judiciaire, économique, bureaucratique, ou politique. Dans *Le procès*, K. est pris dans le triangle juge-avocat-accusé ; mais finalement, Deleuze et Guattari remarquent que : « Les juges, commissaires, bureaucrates, etc., ne sont pas des substituts du père, c'est plutôt le père qui est un condensé de toutes ces forces auxquelles il se soumet lui-même et convie son fils à se soumettre⁷⁴ ». Tous ces triangles oppresseurs sont vus comme au microscope dans *Lettre au père*, *Le procès*, *La métamorphose*.

« Ce qui angoisse ou jouit dans Kafka, ce n'est pas le père, un surmoi ni un signifiant quelconque, c'est déjà la machine technocratique américaine, ou bureaucratique russe, ou la machine fasciste⁷⁵ ». Cette remarque est particulièrement intéressante et éloquente si nous examinons la portée dans l'univers de la dramaturgie mayorguienne. Nous avons déjà étudié le poids des triangles familiaux dans la construction/déconstruction des identités morcelées de *Más ceniza* ; mais il s'agit à présent d'en faire une lecture plus large, qui atteint non seulement les identités individuelles mais aussi collectives, et qui recouvre ainsi des périodes historiques. Dans *Cartas de amor a Stalin*, la machine bureaucratique russe est mise en scène, tout comme dans *Himmelweg* et *El jardín quemado*, c'est la « machine fasciste » qui fait des ravages.

La thématique kafkaïenne de l'individu pris dans un système administratif et législatif susceptible de le réduire à néant est présente aussi dans *Animales Nocturnos* (ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'« Homme Grand » cite Kafka à plusieurs reprises). Cette pièce montre comment une loi (la « ley de extranjería », la loi concernant les étrangers) a rendu les individus « tragiquement vulnérables⁷⁶ ». Mayorga y met en scène une société où les hommes sont divisés en deux catégories : ceux qui ont des papiers et ceux qui n'en ont pas, les hommes « dans la loi » et les hommes « hors la loi ». C'est la réponse à la question suivante qui nous projette d'un côté ou de l'autre : « Tes papiers sont-ils en règle ? ». Si elle est négative, on a tout intérêt à veiller à ce que notre voisin ne le découvre pas. Car il se peut que, comme dans *Animales Nocturnos*, il utilise l'information pour faire de nous son esclave inconditionnel. Le personnage de l'« Homme Petit » profite du fait qu'il sait que l'« Homme Grand » est un « immigrant illégal » pour exercer sur lui un *pouvoir* directement lié à son

⁷⁴ *Ibid.*, p. 21-22.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁷⁶ RUGGERI MARCHETTI, Magda, « Tres autores frente a la violencia: Guillermo Heras, Jerónimo López Mozo y Juan Mayorga », in *Cuadernos de Dramaturgia contemporánea*, n°9, Alicante, XII Muestra de Teatro Español de autores contemporáneos, 2004, p. 115-127.

savoir : “Entonces tenemos un secreto. Tú y yo. Compartimos un secreto” (p. 24). Ainsi, la communication entre les deux hommes s’établit sous le signe d’une violence latente : petit à petit, l’« Homme Petit » s’approprie la vie de sa victime.

Dans *Cartas de amor a Stalin*, la violence exercée par Staline et par la machine bureaucratique réduit à néant Boulgakov et sa femme. En effet les récits de Boulgakova mettent en scène ses « descentes en enfer » dans la machine administrative russe. Tout d’abord, il y a ses aller-retour dans les bureaux de poste pour envoyer les lettres de Boulgakov à Staline (“Una cola espantosa. [...] Pero ya está, certificada, como querías. Enseguida estará en manos de Stalin”, p.25), puis elle prend la décision de se rendre au Théâtre de Stalislavsky, afin de demander à ce qu’elle et son mari soient rajoutés sur la liste d’acteurs voyageant à l’étranger. Finalement, face au mépris et à la réponse négative des « amis » théâtraux de Boulgakov, elle entreprend de faire une demande au Comité des Affaires Étrangères en vue de l’obtention d’une autorisation pour voyager et d’un passeport. Au beau milieu du septième tableau, alors que Staline et Boulgakov sont en pleine rédaction, elle entre et entame le récit de son épopée pour obtenir des passeports :

Entra la mujer. Viene de la calle, muy cansada.

BULGÁKOVA. –Dijiste que no era el camino correcto. Que se reirían de mí, eso dijiste. Ni una sonrisa. ¿me oyes? Un funcionario recogió la solicitud, le puso un sello encima y dijo muy en serio: “Vuelva usted el día catorce”. No media sonrisa. Aunque es verdad que el día catorce, después de recorrer todas las ventanillas sin encontrar a aquel funcionario... [...] Pensé que me habían gastado una broma y que más valía volverse a casa, pero el funcionario de la quinta ventanilla hizo una seña al de la cuarta para que me atendiese. [...] Ni media sonrisa. Desapareció por una puertecita y a los veinte minutos volvió con unos formularios para que los rellenase. [...] “Vuelva el dieciocho por la mañana”. Yo le dije: “Pero el dieciocho es fiesta”. Él respondió: “Entonces, el diecinueve”. [...] un funcionario se ha interesado por mi caso, ha hecho cuatro llamadas y me ha indicado que volviera el veinticinco o el veintisiete. [...] Dijiste que se reirían de mí y ya ves. Ni media sonrisa. Sólo tenemos que esperar unos días más.

Pausa.

¿O es que lo he entendido todo mal desde el principio? (p.46-49)

Ce récit kafkaïen rappelle le célèbre « Vuelva usted mañana » de Mariano José Larra qui dépeint la paresse de l’Administration espagnole de son époque (début du XIX^{ème} siècle), et les déboires du narrateur à qui l’on demande toujours de revenir le lendemain pour obtenir le document qu’il sollicite. De guichet en guichet, de formulaire en formulaire, Boulgakova ne perd pas espoir. Le leitmotiv « ni media sonrisa » ponctue son récit, et montre à quel point elle essaie de se convaincre que cette fois, personne ne se moque d’elle, d’eux, que personne ne les méprise, car leur demande est tout à fait légitime et réalisable.

Cependant, la question qu’elle se pose à la fin montre que la machine bureaucratique a atteint son objectif : elle a perdu son assurance, elle remet en question tout le discours qu’elle vient de faire. Aurait-elle tout mal compris depuis le début ? Son regard rappelle celui du

Délégué de la Croix Rouge dans *Himmelweg*, qui est là pour « dire la vérité au monde » mais finalement se laisse leurrer par la mascarade qui est représentée devant ses yeux.

Les machines bureaucratiques, administratives, étatiques qui étouffent les personnages entrent en tension avec leur volonté de « trouver une issue », et suscitent l'apparition de forces, d'énergies telles que le « devenir-animal » ou le « devenir-homme » de Deleuze et Guattari. Juan Mayorga est profondément marqué par le thème kafkaïen de la métamorphose. Certains animaux ont gardé leur corps animal (du moins en partie) mais parlent et agissent comme des hommes : Copito de Nieve, la tortue de Darwin, les chiens de *La paz perpetua* ; d'autres sont des hommes « devenus-animaux » à force d'avoir été traités comme tels (*Animales Nocturnos*, *El coloquio de los perros*).

La question des limites, ténues et poreuses, entre l'homme et l'animal, est très significative dans l'œuvre de Mayorga, et rejoint sa volonté de mettre en scène l' « Autre » comme une partie de « soi-même » dans laquelle on ne peut que se reconnaître. Quelles sont les stratégies de mise en scène de l'Autre dans la dramaturgie de Mayorga ? Et ne nous conduisent-elles pas à nous reconnaître dans cet « Autre » qui est mis en scène, aussi monstrueux ou animal soit-il⁷⁷ ?

Le concept du devenir est une pierre angulaire de la dramaturgie de Mayorga, dans laquelle outre les personnages, le spectateur lui-même expérimente le *devenir-autre*. Mais attention, il ne s'agit pas de quitter son identité pour en adopter une autre :

Devenir est le contenu propre au désir (aux machines désirantes ou agencements) : désirer, c'est passer par des devenirs [...] tout devenir forme un « bloc », autrement dit la rencontre ou la relation de deux termes hétérogènes qui se « déterritorialisent » mutuellement. On n'abandonne pas ce qu'on est pour devenir autre chose (imitation, identification), mais une autre façon de vivre et de sentir hante ou s'enveloppe dans la nôtre et la « fait fuir ».⁷⁸

Ces devenirs, rencontres entre deux termes hétérogènes, constituent ce que Deleuze appelle un *agencement*, qui est la composition de la « machine », du rhizome, dans laquelle :

La chose comme les images ne forment plus qu'une séquence d'états intensifs, une échelle ou un circuit d'intensités pures qu'on peut parcourir dans un sens ou dans l'autre, de haut en bas ou de bas en haut. L'image est ce parcours même, elle est devenue devenir : devenir-chien de l'homme et devenir-homme du chien ; devenir-singe ou coléoptère de l'homme, et inversement.⁷⁹

Nous avons vu que « devenir est le contenu propre au désir (machines désirantes ou agencements) : désirer, c'est passer par des devenirs⁸⁰ ». L'analyse proposée dans *Kafka et Mille plateaux* illustre que le désir tend à investir plus que tout autre domaine l'animalité, l'enfance et la féminité : autant d'altérités par rapport au *modèle* d'identification masculin

⁷⁷ Cf. Chapitre 4, 3.3 : La « zone grise » de la réception.

⁷⁸ ZOURABICHVILI, François, *Le vocabulaire de Deleuze*, op.cit., p. 29-30.

⁷⁹ DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une dramaturgie mineure*, op.cit., p. 39-40.

⁸⁰ ZOURABICHVILI, François, *Le vocabulaire de Deleuze*, op.cit., p. 29.

(homme-adulte-mâle). Il ne s'agit nullement de formes de substitution, puisque devenir ce n'est pour Deleuze et Guattari ni imiter ni s'identifier, nous l'avons dit.

Animalité, enfance, féminité valent par leur coefficient d'altérité ou de déterritorialisation absolue, ouvrant à un au-delà de la forme qui n'est pas le chaos mais une consistance dite « moléculaire » : alors la perception capte des variations intensives (compositions de vitesse entre éléments informels) plutôt qu'un découpage de formes (ensembles « moléculaires »).⁸¹

Les devenirs créent des agencements, des dispositifs où on ne renonce pas au sens, mais on le produit : les questions « qu'est-ce qui se passe ? », « comment ça marche ? » deviennent prioritaires par rapport à « qu'est-ce que ça veut dire ? ».

Un nouveau rapport du mot au sens, du mot à l'image et à l'espace est généré dans l'agencement propre au rhizome.

2.4. Du mot à l'image

Au stade où nous en sommes de notre analyse de la dramaturgie de Juan Mayorga, nous avons largement établi que la dramaturgie verbale de Juan Mayorga se fonde sur la capacité des mots à rendre visible, et sollicite la puissance imageante du langage et de la pensée⁸².

En effet, pour notre dramaturge, le « théâtre d'idées⁸³ » doit être viscéralement lié à la scène, au plateau, c'est-à-dire au « règne du concret, du visible⁸⁴ », et le principal défi du théâtre philosophique de « rendre visible l'idée ».

Precisamente ahí está el desafío, en hacer visible la idea y además el espacio teatral es un espacio en que precisamente se puede dar a ver aquello que no es precisamente dado y dable a ver a través de la palabra ensayística, si se quiere. El espacio teatral puede ser un ámbito de contradicción y de contraposición de posiciones donde desafiar a la reflexión desde el patio de butacas.⁸⁵

Il faut rapidement clarifier ces propos : Juan Mayorga ne fait pas allusion à l'Idée platonicienne, conçue comme une essence dont la scène serait le réceptacle. Le théâtre est le lieu de la mise en image de la pensée donc de sa spatialisation, certes, mais aussi de sa remise en question. Il n'y a pas une Idée, mais *des* idées, visibles à travers des situations concrètes entre personnages ; et elles ne risquent pas d'être figées car la scène est un terrain générateur d'interactions, créateur de points de tension et de liaisons continuellement faites et défaites.

⁸¹ *Ibid.*, p. 31-32.

⁸² Dès notre *premier acte*, cf. Chapitre 2 : 2. Reflux d'un certain Verbe : le théâtre comme « métaphore visible » (Ortega y Gasset).

⁸³ MAYORGA, Juan, dans LEONARD CANDYCE et GABRIELE JOHN P., *Panorámica del teatro español actual*, Madrid: Editorial Fundamentos, 1996, p. 29-35. Mayorga y distingue le théâtre d'idées du théâtre à thèse.

⁸⁴ Entretien avec Juan Mayorga : Annexe 1.

⁸⁵ *Ibidem*.

La mise en scène d'idées contradictoires, de tensions qui au théâtre deviennent soudainement concrètes, terrestres ou encore sous-terraines⁸⁶, permet de faire entrer le Réel dans l'ordre du discours et du représenté.

Une fois de plus, l'image du rhizome nous permet de penser l'écriture dramaturgique de Juan Mayorga et de mieux en percevoir les enjeux et les lignes de fuite, la manière dont s'imbriquent dit et non-dit, vu et non-vu, ordre et chaos, bref, dont l'hétérogène surgit au cœur de la représentation.

Dans l'œuvre-rhizome, l'agencement des mots, des idées, des séquences, des corps en scène prime sur les mots eux-mêmes. Le langage ne s'en trouve pas moins éclipsé ; c'est le sens qui est « activement neutralisé⁸⁷ », selon l'expression de Wagenbach. Défait de sa signification, de son sens propre, le mot est libéré, il « règne en maître, il donne directement naissance à l'image⁸⁸ ». Ainsi, « le langage cesse d'être représentatif pour tendre vers ses extrêmes ou ses limites⁸⁹ » : ce procédé créateur branche directement le mot sur l'image. Le mot n'est plus représentatif d'une idée ou d'une image, il cesse d'être mot signifiant, évoquant, et devient image.

Ainsi, « du sens, il ne reste que de quoi diriger les lignes de fuite⁹⁰ », ajoutent Deleuze et Guattari. Ces lignes de fuite sont les intensités du *devenir* deleuzien :

L'animal ne parle pas « comme » un homme, mais extrait du langage des tonalités sans signification ; les mots eux-mêmes ne sont pas « comme » des animaux, mais grimpent pour leur compte, aboient et pullulent, étant des chiens proprement linguistiques, des insectes ou des souris.⁹¹

Selon Deleuze et Guattari, les mots dans l'œuvre de Kafka acquièrent leur indépendance, ils deviennent des intensités pures :

Kafka tue délibérément toute métaphore, tout symbolisme, toute signification, non moins que toute désignation. La métamorphose est le contraire de la métaphore. Il n'y a plus sens propre ni sens figuré, mais distribution d'états dans l'éventail du mot. La chose et les autres choses ne sont plus que des intensités parcourues par les sons ou les mots déterritorialisés suivant leur ligne de fuite.⁹²

Cet usage « intensif » de la langue que nous évoquions dans la première partie en le reliant à la notion de « littérature mineure » de Deleuze et Guattari et de « dramaturgie mineure » de Sinisterra, fait écho, nous semble-t-il, à la théorie du langage proposée par

⁸⁶ Clin d'œil aux « galeries souterraines » qui relient un point du rhizome à l'autre selon Deleuze et Guattari, mais aussi au dispositif de la « scène », qui permet l'irruption d'un « en-deçà » de la réalité (le Réel lacanien), figuré dans *El jardín quemado* par « la chose » qui se trouve « sous » les cendres.

⁸⁷ WAGENBACH, cité par DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, *op.cit.*, p. 39

⁸⁸ *Ibidem.*

⁸⁹ DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Ibid.*, p. 42.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁹¹ *Ibid.*, p. 40-41.

⁹² *Ibidem.*

Roland Barthes. En effet, entre les « galeries souterraines » du rhizome qui conduisent d'un mot, d'une idée, d'un espace, d'un corps à un autre, on entend le fameux « bruissement de la langue » dont parle le critique français. Ce rapprochement théorique entre la conception barthienne de la langue et l'ère des liaisons rhizomatiques ouverte avec Foucault et développée par Deleuze et Guattari nous permet de proposer un nouvel éclairage sur les propos de Barthes qui définit « le bruissement de la langue » comme une utopie, « celle d'une musique du sens » :

Dans son état utopique la langue serait élargie, je dirais même *dénaturée*, jusqu'à former un immense tissu sonore dans lequel l'appareil sémantique se trouverait irréalisé ; le signifiant phonique, métrique, vocal, se déploierait dans toute sa somptuosité, sans que jamais un signe ne s'en détache, (viennne *naturaliser* cette pure nappe de jouissance), mais aussi – et c'est là le difficile – sans que le sens soit brutalement congédié, dogmatiquement forclos, bref chaîné. [...] la langue ne quitterait pas pour autant un horizon du sens [...] mais au lieu que la musique des phonèmes soit le « fond » de nos messages [...] le sens serait ici le point de fuite de la jouissance.⁹³

Le sens n'est pas figé, il n'est pas en lui-même dans les mots, dans la « musique des phonèmes », il est comme point de fuite, comme ligne créatrice d'énergie.

Par ailleurs, ces réflexions sur le langage trouvent une résonnance philosophique dans l'œuvre benjaminienne, à propos de laquelle Daniel Bensaïd écrit dans *Walter Benjamin Sentinelle messianique* :

Le langage n'a pas à délivrer une vérité, mais à proposer un bouquet de sens. [...] La mémoire aussi est un puzzle, interminablement fait et défait, et le montage un va-et-vient permanent, une intelligence des rapports et des relations. [...] Adéquante aux images dialectiques, l'écriture kaléidoscopique ne renonce pas à l'ensemble ; elle ne s'abandonne pas au chaos des fragments [...]. Distraitement, patiemment, modestement, elle prend et repose ses morceaux, elle les assemble et tâtonne, convaincue qu'il y a encore de l'ordre dans ce chaos. Mais qu'il n'est jamais immédiat.⁹⁴

Nous reviendrons sur la notion benjaminienne d' « image dialectique » qui trouve sa forme d'expression idoine, selon Bensaïd, dans une « écriture kaléidoscopique » ; restons-en pour l'instant à la conception du langage comme un « bouquet de sens » – le rhizome – fondé sur des mots-images en devenir, déterminé par leurs liaisons et leurs tensions. Cet assemblage tâtonnant de fragments et de morceaux ayant pour horizon de trouver « de l'ordre dans ce chaos », tel le dispositif que nous avons défini précédemment avec Stéphane Lojkin comme l'articulation « de l'ordre au désordre », compose ce que Deleuze et Guattari appellent un « agencement ».

Un agencement machinique est tourné vers les strates qui en font sans doute une sorte d'organisme, ou bien une totalité signifiante, ou bien une détermination attribuable à un sujet, mais non moins vers un corps sans organes qui ne cesse de défaire l'organisme, de faire passer et circuler des particules asignifiantes, intensités pures.⁹⁵

⁹³ BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV, op.cit.*, p. 101.

⁹⁴ Bensaïd, Daniel, *Walter Benjamin Sentinelle messianique*, Paris, Les prairies ordinaires, 2010, p. 40-41.

⁹⁵ Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Mille plateaux, op.cit.*, p. 10.

Dans cet organisme sans organes – le rhizome –, l'ensemble est signifiant, mais les éléments qui le composent et lui donnent vie sont autant de « particules asignifiantes, intensités pures », l'énergie qui y circule et s'y génère étant fondée sur la « coupure asignifiante », selon Deleuze et Guattari.

L'hétérogénéité et la variabilité permettent l'échange d'intensités qui alimente le rhizome, en font un dispositif d'accueil du Réel – du désordre, de l'incompréhensible –, et rendent possible l'énergie créatrice de la *déterritorialisation*. Pas de structures ni de sens figés dans le rhizome, mais un *déracinement* fondamental au travers duquel il devient possible – et nécessaire – d'affronter l'hétérogène, le discontinu, l'indicible. Il nous reste à conclure cette partie avec cette exhortation de Gilles Deleuze et Félix Guattari:

Faites rhizome et pas racine, ne plantez jamais! Ne semez pas, piquez! Ne soyez pas un ni multiple, soyez des multiplicités! Faites la ligne et jamais le point! La vitesse transforme le point en ligne! Soyez rapide, même sur place! Ligne de chance, ligne de hanche, ligne de fuite. Ne suscitez pas un Général en vous! Pas des idées justes, juste une idée (Godard). Ayez des idées courtes. Faites des cartes, et pas des photos ni des dessins.⁹⁶

Le mode d'existence du rhizome étant celui de la rupture et du déracinement, il ne peut produire que des bribes de sens, entre lesquelles s'immisce l'*asignifiance* de la rupture, du discontinu, la *déterritorialisation*.

Parmi les éléments de définition du rhizome avancés par Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux*, il nous reste à envisager le « principe de cartographie et de décalcomanie » ainsi énoncé : « [l]a carte concourt à la connexion des champs, au déblocage des corps sans organes⁹⁷ ». Mais comment cartographier des éléments *asignifiants*, déracinés, des flux d'intensités qui tissent et détissent constamment une carte du Réel que le langage s'avère impuissant à refléter – et la scène à représenter ?

⁹⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁹⁷ DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, p. 20.

CHAPITRE 3. Le théâtre de Juan Mayorga : une cartographie benjaminienne du monde

Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir.¹

Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI

Une carte est mise en espace – *agencement* – de mots et d'idées : c'est un rhizome. Ce principe de définition du rhizome nous permet d'élargir la problématique de la mise en espace du langage. Il ne s'agit plus seulement de comprendre comment les mots deviennent image, comment les idées pénètrent le « règne du concret » qu'est le théâtre, mais de s'interroger sur la capacité de l'œuvre littéraire à cartographier le Réel. Dans quelle mesure la carte rend-elle visibles des éléments que nous ne percevons habituellement pas, car n'ont pas de sens en eux-mêmes (seul l'ensemble, traversé par une « ligne de fuite », est signifiant) ? La question de l'échelle, de la légende, des couleurs choisies, est fondamentale pour élaborer une carte : quels aspects de la réalité veut-on rendre visibles ? Quels éléments d'incompréhensible, d'indicible, de Réel, veut-on suggérer en creux, à partir de signes, de couleurs qui n'ont pas de sens en eux-mêmes ?

Comme l'explique le vieillard cartographe dans *El cartógrafo. Varsovia : 1 400.000* de Juan Mayorga, nous ne sommes pas les destinataires principaux des cartes que nous élaborons, celles-ci s'adressent à d'autres ; la carte du monde qu'il souhaite tracer est

Anciano – [...] para alguien que un día lo mirará, quizá dentro de mil años. ¿Qué queremos que él vea? Ahí aparece la cuestión de la escala. Las cosas importantes sólo se ven a pequeña escala. Dos ejércitos a punto de entrar en combate: es fácil representar el número de soldados, su ubicación, su armamento... Pero ¿y las razones de unos y de otros para morir? ¿y el valor y el miedo de un soldado? Es fácil dibujar una calle, pero su olor, sus sonidos, un instante de vida en esa calle... (p. 359)

Comme le rhizome, la carte est « écriture kaléidoscopique² », agencement d'éléments disparates qui tendent vers un horizon de sens. Dans *El cartógrafo*, l'une des pièces les plus récentes de Juan Mayorga, dont est issue la citation précédente, un vieil homme et sa petite-fille, apprentie cartographe, décident de réaliser la « carte d'un monde en danger », celle de Varsovie dans les années 1940. Comme Juan Mayorga, comme Walter Benjamin, ils s'acheminent vers le « parti pris de l'écriture minuscule, de la résistance arc-boutée dans les

¹ DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, op.cit., p. 11.

² Bensaïd, Daniel, *Walter Benjamin Sentinelle messianique*, op.cit., p. 40.

failles et fissures de la totalité brisée, de la guérilla dans l'infime³ ». La carte de la petite-fille est un geste de résistance dans la mesure où elle a pour but de tracer et de conserver pour la postérité la mémoire des vaincus, des oubliés de l'histoire. Cette démarche fait écho à la philosophie de l'histoire de Walter Benjamin, qui est « à contre-courant des architectures monumentales de l'histoire universelle⁴ », comme écrit Daniel Bensaïd. Dans une « dramaturgie mineure » (Sinisterra), rien de moins étonnant que de trouver une cartographie des vaincus de l'histoire, comprenant détails et silences qui tendent vers le sens, sans être signifiants ou audibles en eux-mêmes, une cartographie qui répond par un signifiant silence à la voix dominante, celle de ceux qui ont écrit l'histoire.

1. Théâtre, Histoire et cartographie

Passé et futur joignent leurs mains, tout comme, après bien des détours, se réunissent les deux côtés de la topologie proustienne des valeurs.⁵

Daniel Bensaïd

Le traitement de l'histoire dans l'œuvre de Juan Mayorga est étroitement lié au motif et au dispositif cartographique, qui refonde le lien du langage à l'image, au vu/non-vu, et des mots au sens. Nous allons dans ce chapitre nous interroger sur la « carte du monde » (présent et passé) mise en scène dans la dramaturgie mayorguienne : comment choisit-on de *disposer* les événements du passé dans la « scène » de l'histoire ? Comment écrire et représenter le passé, dans quel but, et pour qui ? Dans le dispositif cartographique mayorguien, les événements passés sont actualisés, ils apparaissent dans leur rapport étroit au moment présent : en fait, c'est du présent – et de l'avenir – que l'histoire parle en filigrane. Puisant au cœur de la philosophie de Walter Benjamin, Mayorga propose, à notre sens, une mise en scène – et en tension – des concepts d' « image dialectique » et de « temps à-présent ».

1.1. Théâtre et cartographie : une histoire d'agencement

³ *Ibid.*, p. 41.

⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁵ Bensaïd, Daniel, *Walter Benjamin Sentinelle messianique*, *op.cit.*, p. 144.

Nous voici prêts à creuser une « galerie souterraine », à expérimenter une nouvelle « liaison rhizomatique » dans l'œuvre de Mayorga : celle qui établit une connexion entre théâtre et cartographie, et dont notre dramaturge reconnaît lui-même l'existence :

La cartografía es una ciencia que me permite establecer una correspondencia con el teatro y plantear algo que ya he dicho muchas veces: que, como los mapas, ninguna obra es neutral, está hecha a base de datos seleccionados en función de una idea y, por tanto, está constituida por preguntas morales y políticas.⁶

La cartographie, c'est la thématique principale de trois des œuvres les plus récentes de notre dramaturge, mais aussi l'un des principaux dispositifs sur lesquels se fonde sa dramaturgie, puisqu'il conçoit le théâtre comme une « carte du monde ». Juan Mayorga y consacre une pièce courte intitulée *581 mapas*, comprise dans le recueil *Teatro para minutos* (2009) et développée dans *El cartógrafo* (2010)⁷ ; et très récemment, *Los yugoslavos* (2012)⁸, dont le fil conducteur est aussi la cartographie. Par ailleurs, il prononce en 2011 plusieurs conférences⁹ à l'issue desquelles il publie l'essai intitulé «Teatro y cartografía». Il y fait part de la genèse de *El cartógrafo*, et expose les clés de sa vision du théâtre comme « carte du monde ».

El cartógrafo met en scène l'élaboration de la « carte du monde » d'une petite fille et de son grand-père, qui habitent Varsovie pendant la Seconde Guerre Mondiale – « la carte d'un monde en danger » -, et en parallèle, celle de Blanca, qui habite Varsovie en 2011. Ces deux cartes, ces deux existences, se croisent dans une quête de la mémoire, et dans une recherche identitaire. Le vieillard transmet la science de la cartographie à sa petite-fille: «El mapa hace visibles unas cosas y convierte otras en invisibles. Los mapas cubren y descubren dan forma y deforman. Si un cartógrafo te dice que es neutral, desconfía de él. Si te dice que es neutral, ya sabes de qué lado está. Un mapa siempre toma partido» (p. 355). L'agencement des faits mis en scène (*disposés*), comme toute carte, propose toujours une orientation, il n'est pas neutre. Chaque carte est une réalité personnelle, elle traduit une façon de voir la réalité, tout comme une pièce de théâtre qui, selon Mayorga, prend toujours parti, choisissant de mettre en scène certains éléments de l'histoire ou de l'actualité plutôt que d'autres. Selon Juan

⁶ MAYORGA, Juan, «Como los mapas, ninguna obra de teatro es neutral», in http://www.elcultural.es/noticias/BUENOS_DIAS/1565/Juan_Mayorga (site consulté le 7/09/2012).

⁷ MAYORGA, Juan, *El cartógrafo*, in SUCASAS, Alberto, et ZAMORA, José A. (Éds.), *Memoria – política – justicia: En diálogo con Reyes Mate*, Madrid, Trotta, 2010, p. 349-390.

⁸ Œuvre inédite.

⁹ En particulier, le 6 mai 2011, lors d'une Journée d'Études consacrée à Juan Mayorga (à laquelle nous avons participé), le dramaturge prononce une conférence intitulée «Teatro y cartografía» publiée dans le dossier «En torno de la dramaturgia de Juan Mayorga» du *Boletín Hispánico Helvético*, 19, 2012 (p. 81-182). Par ailleurs, on peut écouter une conférence sur le même thème prononcée par le dramaturge à la Fundación Juan March en 2011: http://www.ivoox.com/juan-mayorga-teatro-cartografia-audios-mp3_rf_632179_1.html (consulté le 18/12/2012).

Mayorga, la cartographie est l'un des dispositifs principaux au théâtre: "El teatro convoca a la ciudad para desafiarla. Para poner ante ella un mapa de lo que la ciudad no ve porque no puede o no quiere ver¹⁰".

On trouve dans cette œuvre la cartographie comme thème, mais aussi comme dispositif scénique, comme agencement. En effet, si l'histoire est au cœur de *El cartógrafo*, c'est comme dispositif et non comme suite d'événements se déroulant dans le temps. Le dispositif perturbe le pacte narratif linéaire implicite et le schéma actantiel classique : le récit est présenté de façon topologique, c'est-à-dire qu'il se ramène à des points, des positions dans l'espace et dans le temps, plutôt qu'à l'exposition d'une chronologie linéaire des événements. Même dans les textes qui ne sont pas destinés à être représentés, la dimension spatiale du dispositif se manifeste : les récits ne sont plus linéaires mais topologiques. Par conséquent, on est dans la variabilité, le champ des possibles, plutôt que dans la succession tendant vers une finalité : le récit consiste à montrer des positions dans le temps et dans l'espace plutôt qu'à avancer¹¹.

Ainsi dans *El cartógrafo*, la tendance à privilégier la position des personnages sur la chronologie des événements est constitutive de l'œuvre. C'est d'ailleurs au spectateur qu'il revient de dérouler l'intrigue et de construire le sens, en reliant les fragments, en créant des ponts entre les 31 séquences de cette pièce, qui mettent en scène plusieurs couples de personnages qui parfois se croisent, notamment dans les didascalies. Blanca et la petite-fille partagent un même espace, mais vivent dans deux temporalités séparées : elles ne sont côte à côte que dans les séquences qui ne comportent que du texte didascalique, par exemple la sixième : "*Blanca camina siguiendo un mapa. La Niña mide distancias con sus pasos*" (p. 357). L'action a lieu à Varsovie. Les séquences au présent mettent en scène le couple de Raul et Blanca. Le premier travaille à l'ambassade d'Espagne à Varsovie, et la seconde, une femme très sensible et aux tendances dépressives (comme la "Mujer Baja" d'*Animales Nocturnos*), lors d'une promenade dans la ville, se retrouve par hasard à visiter une exposition sur le ghetto de Varsovie pendant l'occupation allemande. Là, on lui expose l'histoire d'un cartographe juif qui a dû se réfugier chez lui pour ne pas être déporté, et qui fut soigné par sa petite-fille, qui lui apportait des vivres ; elle deviendra sa complice dans son projet de réaliser une dernière carte, celle du ghetto, afin de laisser à la postérité le témoignage d'une réalité barbare. En effet, contrairement à lui, elle peut se déplacer facilement dans la ville, et lui

¹⁰ MAYORGA, Juan, "Teatro y cartografía", *Boletín Hispánico Helvético*, 10, 2012, p. 87.

¹¹ Philippe ORTEL aborde cette problématique en cinéma, à la lumière du film « Elephant » de Gus Van Cent (2003), in « L'effet dispositif dans le récit cinématographique », in MARTINEZ-THOMAS, Monique et GOBBÉ MÉVELLEC, Euriell (éds.), *La Escuela de los dispositivos de Toulouse*, Ciudad Real, Ñaque, 2013.

fournir les données nécessaires à l'élaboration de leur carte. Blanca est fascinée par cette histoire, et consacre son temps à découvrir la vie du ghetto et à lever le mystère sur la légende du cartographe et de sa petite-fille.

La seconde partie des séquences se situe dans le ghetto, dans les années 1940-43, et met en scène un vieillard cartographe qui tente des ébauches d'une carte du ghetto, avec l'aide de sa petite-fille.

Au fur et à mesure que les séquences se déroulent, nous comprenons que ces scènes-là pourraient résoudre le mystère de la légende qui obsède Blanca au présent, mais jusqu'à la fin de l'œuvre, le doute restera en vigueur : nous ne saurons pas si les deux personnages Juifs et la mystérieuse carte ont réellement existé ou non, et le cas échéant, quel fut leur destin.

Au bout de ses recherches, Blanca tombe sur une cartographe juive (Deborah), la seule cartographe ayant survécu à la destruction du ghetto. Son enfance, sa vie correspondent parfaitement à celle que la petite-fille des années 40 aurait pu avoir, mais elle nie catégoriquement être celle que Blanca souhaiterait qu'elle soit. D'après elle, cette histoire n'est qu'une légende : c'est au spectateur de décider s'il la croit, ou s'il croit les coïncidences dont il est témoin.

Ainsi la structure de *El cartógrafo* est liée moins au temps (les différentes temporalités sont parfois juxtaposées, et les séquences ne suivent pas un ordre chronologique) qu'à l'espace : la ville de Varsovie, dans laquelle ont vécu la petite-fille et son grand-père, Deborah, puis Blanca et Raul, et qui intéresse profondément chacune des trois femmes cartographes.

Ensuite, cette structure implique une interaction entre le sujet observateur (le personnage qui dessine la carte, mais aussi le spectateur, puisqu'il s'agit de théâtre) et le sujet observé (sujet dessiné/sujet mis en scène) : c'est le niveau pragmatique du dispositif. Et sur le plan symbolique, cette pièce permet et rend possible l'irrationnel et le doute. On comprend la leçon du vieillard : il y a une multitude de « cartes du monde » possibles. Ainsi *El Cartógrafo* permet de voir le monde à travers différentes cartes : toute carte abrite une multitude d'agencements possibles, en fonction de ce que l'on choisit de représenter. Les cartes choisies dans cette pièce sont celles des absences, de la réactualisation d'un passé oublié, des silences. Et l'une d'entre elles, c'est au spectateur de la dessiner, en mettant en relation les éléments des deux histoires juxtaposées dans le texte : celle de la petite-fille chargée d'élaborer, avec l'aide de son grand-père, la carte « d'un monde en danger¹² » (la

¹² "Éste no es un mapa cualquiera. [...] Es el mapa de un mundo en peligro", in MAYORGA, Juan, *El cartógrafo*, op.cit., p. 362.

carte du ghetto de Varsovie en 1940), et celle de Blanca, qui, aujourd’hui, entreprend de retrouver cette carte, afin de sauver la mémoire des oubliés de l’histoire.

En ce qui concerne le niveau technique du dispositif cartographique, lui aussi entre en jeu – et en scène : plusieurs supports matériels sont présents. Le caractère « rhizomatique » de la carte – une « matrice d’interactions potentielles¹³ » – est ainsi défini par Deleuze et Guattari : « elle peut être déchirée, renversée, s’adapter à des montages de toute nature [...] On peut la dessiner sur un mur, la concevoir comme une œuvre d’art, la construire comme une action politique ou comme une méditation¹⁴ ». Mayorga exploite ces possibilités-là dans sa pièce, où les cartes sont dessinées sur un support papier (celles que le grand-père montre à sa petite-fille pour lui apprendre les ficelles du métier), mais aussi sur les murs, ou sur le sol.

La petite-fille de *El cartógrafo* assure à son grand-père avoir caché la carte en lieu sûr, de l’autre côté du mur, afin d’en assurer la conservation, mais malgré toutes ses recherches, Blanca ne la retrouve jamais, et toutes les pistes, plausibles en premier temps, s’avèrent être mauvaises. Par exemple, lorsque Blanca interroge Deborah, la vieille cartographe (dont on peut penser au début qu’il s’agit de la petite-fille de la légende), cette dernière lui raconte qu’elle a été interpellée pendant une ballade par une maison de la rue Chlodna en Varsovie, car elle lui a rappelé l’époque de la petite-fille en question : “me hizo pensar en aquel tiempo” (p. 388). Une fois entrée, elle y découvre un mur plein de marques gravées au poinçon : celles-ci, à cause de la manière dont elles sont agencées, forment une carte qui semble avoir été tracée par une main d’enfant :

Deborah – [...] La vieja me guió hasta una pared cubierta por una sábana. Quitó la sábana. No había nada. Eso me pareció al principio. Al principio no me di cuenta de que la pared estaba llena de marcas, como incisiones hechas con un punzón. Dibujos, palabras. Nombres. Un mapa esculpido en la pared. Un mapa trazado por la mano de un niño. (p. 388)

Cependant, l’hypothèse que la carte qu’elle découvre soit celle de la petite-fille de la légende est rapidement démentie par Deborah, comme nous le verrons par la suite. Revenons-en pour l’instant à la question des différents supports sur lesquels les cartes sont tracées dans l’œuvre qui nous intéresse. La dernière séquence de l’œuvre (le texte didascalique ci-dessous), suggère que la petite-fille dessine la carte sur le sol, sur le revers des pavés, toujours à l’aide d’un poinçon :

La Niña elige una baldosa del suelo, la levanta; en el reverso de la baldosa hay marcas. La Niña saca un punzón y hace más marcas. Si diésemos la vuelta a todas las baldosas, las veríamos como cuadrículas de un mapa de Varsovia. (p. 390)

¹³ ORTEL, Philippe, « Avant-propos », in ORTEL, Philippe (ed), *Discours image dispositif, op.cit.*, p. 6.

¹⁴ DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux, op.cit.*, p. 20.

Les séquences 6 et 15, comprenant elles aussi seulement du texte didascalique (deux phrases dans la première, qui met en scène Blanca et la petite-fille, puis trois dans celle qui évoque aussi Deborah), mettent en évidence le rapport de la carte au sol. En effet, dans l'une la petite-fille prend des mesures avec ses pas afin de construire sa carte, et dans l'autre, Blanca dessine une carte dans la terre tandis que Deborah, l'ancienne cartographe, n'ayant plus de destination précise, ne fixe plus ses pas dans aucune carte.

Blanca camina siguiendo un mapa. La Niña mide distancias con sus pasos. (séquence 6, p. 357)

La Niña mide distancias con sus pasos. Blanca dibuja en la tierra un mapa. Deborah camina sin rumbo. (séquence 15, p. 368)

Ces séquences sont très intéressantes car elles réunissent dans un même espace-temps les trois femmes de la pièce qui dans le texte dialogué ne se rencontrent jamais (sauf Blanca et Deborah), mais dont les existences se croisent. Le texte didascalique ci-dessus (qui constitue toute la séquence 15), juxtapose dans un rythme ternaire trois générations de femme sur une même scène muette.

Quand elle commence à se lancer dans ses recherches sur la ville de Varsovie, à partir des photos qu'elle découvre à l'exposition, Blanca entreprend de "marcar la silueta del gueto en el suelo de la actual Varsovia" (p. 358), afin que des traces visibles du passé de la ville soient gravées au sol. Progressivement, un amalgame se crée entre la silhouette du ghetto qu'elle souhaite tracer, à partir des photographies et documents qu'elle trouve, et la silhouette de son propre corps, qui fournit la matière d'une nouvelle carte. Pour cela, elle sollicite son mari :

Blanca- ¿Me ayudas?

Raúl- ¿Qué quieres que haga?

Blanca- Voy a tenderme ahí. Con este lápiz, quiero que marques mi silueta.

Raúl- ¿En el suelo?

Blanca- Espera, todavía no. En esta postura, no. Así. Sin tocarme. No me toques, por favor... Gracias.

Raúl- ¿Qué vas a hacer con eso?

Blanca- Un mapa (p. 363)

Une fois les contours de sa propre silhouette délimités, par la suite elle dessinera à l'intérieur – et pourra observer la carte d'elle-même. Afin de délimiter les contours de ce corps-carte, Raul doit se garder de toucher corps de Blanca, sur lequel sont gravés les

événements et lieux qui ont marqué, traversé son existence, certains étant plus visibles, plus dicibles, ou plus douloureux, que d'autres.

Blanca- Miras tu cuerpo y aparecen cosas. Personas, animales, palabras. Colores, fechas. Sonidos. Lugares. Madrid. Varsovia. Londres. Cosas que estaban separadas, aparecen juntas. Cosas olvidadas vuelven. Tú cuando te conocí. Alba el día que nació. Alba le primer día de colegio. (p. 385)

Le corps est le lieu premier de la mémoire, des souvenirs des événements traumatiques, comme la perte de sa fille adolescente (Alba) pour Blanca.

Ainsi, tous les personnages de cette pièce sont ou deviennent cartographes : de la ville, de leur propre corps, ou de celui d'autres. En ce sens *El cartógrafo* est une mise en abyme de l'écriture dramatique comme cartographie : Juan Mayorga est lui-même un cartographe, il met en scène des « cartes du monde » constituées de personnages, de dits et de non-dits, d'histoires visibles, et d'autres en revanche écrites « en creux », au poinçon, composées de traces et d'empreintes, et dont c'est au spectateur de se figurer l'origine. À travers la fiction, notre dramaturge-cartographe trace sa « carte du monde » et de l'histoire, qui se cristallise dans des « scènes¹⁵ ». Celles-ci constituent des « arrêts sur image¹⁶ », elles sont suspendues en dehors (en-deçà ou au-delà) du temps (des temporalités de la fiction), qui dessinent les contours de l'image dialectique¹⁷ de Walter Benjamin, où le passé et le présent se réunissent en une constellation.

En effet, outre les 30 séquences de dialogues, 9 séquences sont composées d'une ou deux phrases de texte didascalique, et 5 d'entre elles figent dans des images les personnages-cartographes. Ceux-ci se trouvent "*congelados como en fotografías*" (p. 353), ou, devrions-nous dire, "como en mapas" : ces « arrêts sur image » mettent en scène le vieillard et la petite, les deux individuellement, avec Blanca, ou avec Blanca et Raul. Ces images, caractérisées par une atmosphère très poétique, relient les différents niveaux temporels de l'œuvre (l'actualité, avec Blanca et Raul, les années 1940, avec le grand-père et sa petite-fille ; Deborah, elle, a vécu les deux époques), et leurs personnages respectifs, qui se trouvent réunis en un même temps et lieu. C'est sans doute dans ces scènes-là que Juan Mayorga s'approche au plus près d'une véritable cartographie de l'horreur, nous y reviendrons un peu plus bas.

Dans ces « scènes », comme dans les scènes où Blanca observe sa propre silhouette tracée au sol, les corps des personnages – des comédiens – deviennent des supports privilégiés pour les cartographes que sont le dramaturge et le metteur en scène. Le rapport du cartographe

¹⁵ Nous avons défini précédemment cette notion, à partir de la « critique des dispositifs » ».

¹⁶ Il s'agit d'un clin d'œil à une des parties de l'ouvrage de Daniel BENSÂÏD, *Walter Benjamin, Sentinelle messianique (op.cit.)*, intitulée « Arrêt sur image ».

¹⁷ La notion benjaminienne d'« image dialectique » sera définie dans la partie suivante.

aux corps – au sien, et à ceux des autres –, aux objets, et à leurs histoires respectives est fondamental. À travers les supports qu’il choisit, le cartographe met en espace le temps, les événements, présentés en dehors de toute logique chronologique ou linéaire, dans un « arrêt sur image » qui mêle temps passé, présent et futur, une « image dialectique » comme celles de Walter Benjamin, dont Bensaïd dit qu’elles « fixent le passé comme matériau du possible¹⁸ ».

Par ailleurs, on constate à travers la matérialité des cartes, dont les supports sont mis en avant dans *El cartógrafo* (papier/pavés/murs/corps), la présence du niveau technique du dispositif. Comme le dispositif, la carte peut se dessiner sur plusieurs supports (niveau technique), elle implique des interactions entre les corps (niveau pragmatique) et crée du sens (niveau symbolique).

Par ailleurs, la mise en scène du dispositif cartographique met en évidence ses multiples fonctions : une carte peut aussi bien mettre en scène les « failles » d’un système que contribuer à faire appliquer ses règles. Le vieillard fait part à sa petite fille des différentes valeurs possibles d’une carte, qui peuvent être l’indice d’une loi ou d’un ordre :

Anciano: El mapa hace que exista Francia. Que desaparezcan las diferencias, que se vea Francia como un todo. En la escuela, colgada de la pared, Francia en un solo color, para que el niño aprenda de quién es súbdito. Este mapa es un triunfo de la razón y del rey. (p. 355)

Ou encore la cause ou la conséquence d’une guerre :

Anciano: En la mesa de los poderosos siempre hay mapas. Mapas que exhiben para asustar y mapas secretos que jamás muestran. Mapas nuevos llenos de delirios y mapas viejos que un día empuñarán para llamar a la guerra. ¡Cuántas catástrofes han comenzado en un mapa! Buenos tiempos para el cartógrafo, tiempos difíciles para la humanidad. (p. 355).

Ou bien comme le dispositif, un mécanisme de contrôle, souligne Marek, qui commente les photographies de l’exposition de la synagogue à Blanca :

Marek: Ahí enfrente tiene, este sí, un auténtico mapa del gueto, el único trazado en aquellas fechas, que yo sepa... Está lleno de información interesante: zonas policiales, número de habitantes por edificio, hospitales, colegios... El mapa más exacto siempre lo hace el enemigo. No conozco otro mapa del gueto, ni creo que haya otro que este: el gueto desde el punto de vista de los asesinos. (p. 360).

Mais aussi un geste de fuite ou de résistance, ou les deux à la fois – et dans ce cas la carte illustre la capacité des dispositifs à inclure leurs propres « failles ». Nous pouvons citer comme exemple le cas de la cartographe Deborah, qui raconte à Blanca qu’elle n’a fait depuis qu’elle a pris sa retraite, que des « cartes utiles » : celles-ci sont destinées à aider les républicains espagnols à quitter le pays, à permettre aux habitants de Trebezín et de Sarajevo à fuir de la ville, ou encore à montrer aux immigrés d’Afrique du Nord des chemins pour voyager clandestinement en Europe :

¹⁸ BENSAÏD, Daniel, *Walter Benjamin Sentinelle messianique*, op.cit., p. 126.

Deborah: Esto es el campo de Treblinka, escala uno a mil. Ruta Fietkau: con este plano en la mano, algunos consiguieron cruzar a tiempo los Pirineos. Hay mapas que matan y mapas que salvan. Mire estos dos.

Blanca: Sarajevo. ¡Y Sarajevo!

Deborah: Este es el mapa de los francotiradores. Por suerte, alguien dibujó este otro: la ciudad subterránea.

Blanca: Dos cartógrafos: un demonio y un ángel... ¿Y esto?

Deborah: Mapa de Europa para africanos. Desde que me jubilé, solo hago mapas útiles. Cómo entrar, dónde obtener ayuda... Mapas para gente que huye. Yo veo el mundo desde el gueto. (p. 388)

En ce qui concerne les séquences qui ont lieu dans le passé, les informations que la petite-fille rassemble en vue de construire le plan pourraient lui permettre de fuir, de quitter le ghetto et d'aider d'autres personnes à en sortir aussi :

Anciano: Sabes cómo salir. Puedes sacar gente. Utiliza lo que sabes para salvar vidas. Una vida es más importante que todos los mapas del mundo. (p. 371)

Anciano: Si todavía hay un modo de escapar, eres tú quien lo conoce. Es necesario que te salves. No por ti. Por los que ya no están. Por cada uno de ellos. Nadie sabe lo que ha pasado aquí como lo sabes tú. Si sabes cómo escapar, tu obligación es contar al mundo lo que has visto. (p. 384)

Cependant, pour la petite-fille, l'élaboration de la carte pour la construction future de la mémoire, est plus importante que fuir le ghetto. En effet, la carte est le seul réel moyen de se sauver – de sauver sa mémoire et celle des autres, comme l'affirme Blanca : “Su mapa también era una forma de combate” (p. 386).

Les propos de ces personnages se font écho dans une polyphonie de voix qui met en relief que cartographier le monde est aussi une manière de « trouver une issue¹⁹ », comme le « devenir-animal » de Deleuze et Guattari. C'est dans la « faille », dans la « galerie souterraine » trouvée par hasard, que réside l'essentiel du dispositif, car elle lui donne un nouveau sens. Les histoires et l'histoire cartographiées dans l'œuvre de Mayorga peuvent alors être pensées autrement que comme fatalité, succession téléologique d'événements tendant nécessairement vers le progrès : au contraire elles sont fondées sur l'interruption, et dans les « failles », le passé devient imprévisible.

1.2. L' « image dialectique » (Benjamin): une carte *actuelle* du monde

Walter Benjamin aborde la question de l'intervention du passé dans le présent dans l'ouvrage *Enfance breloine vers 1900*. Il remet en question la formule du « déjà-vu » qu'il faudrait plutôt considérer comme des « événements qui nous touchent comme l'écho d'un son entendu dans l'obscurité de la vie passée, [dans un] choc par lequel nous percevons un instant

¹⁹ DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure, op.cit.*, p. 15.

comme déjà vécu²⁰ ». On remarque dans ces propos une nette résonance proustienne, en même temps que l'influence du messianisme juif. À partir de ces réflexions sur ses souvenirs d'enfance, Benjamin établit la conception du temps et de l'histoire qui est la sienne :

Curieux qu'on ait pas encore étudié, dit-il, l'image inverse de ce ravissement [le *déjà-vu*] – le choc avec lequel un mot nous arrête soudain comme un manchon oublié dans notre chambre. De même que celui-là nous amène à la conclusion qu'une étrangère s'est trouvée là, de même il y a des mots ou des silences qui nous font conclure à cette invisible étrangeté : l'avenir, qui les oublia chez nous.²¹

L'avenir « oublie » des mots chez nous, et c'est cet oubli qui permet de comprendre le présent. Plus loin dans le même ouvrage, Benjamin écrit : « De même que le mot perdu qui était encore sur nos lèvres un instant plus tôt, dénouerait notre langue et lui donnerait des ailes démosthéniennes, de même ce que nous avons oublié nous semble lourd de toute la vie vécue qu'il nous promet²² ». Ainsi le passé offre-t-il un espace depuis lequel reconnaître la vérité actuelle, d'où l'éternel retour à l'enfance, au passé de chacun, qui permet de se comprendre.

C'est pourquoi selon le philosophe, le passé ne se montre pas comme il a été, dans un « il était une fois » qui prétendrait restituer le *continuum* de l'histoire. Contrairement à l'« historicisme », cette science de l'histoire qui procède par addition, mobilisant « la masse des faits pour remplir le temps homogène et vide²³ », l'historiographie matérialiste, que le philosophe défend, « est fondée sur un principe constructif²⁴ ». Pour lui, il ne s'agit pas d'additionner les faits passés en prétendant atteindre l'objectivité (l'histoire écrite est tout sauf objective : c'est celle des vainqueurs), mais de poser d'emblée sur eux un regard assumé comme créatif et constructif, actuel.

C'est dans cette optique-là que Juan Mayorga choisit de mettre en scène l'histoire à partir du thème et du dispositif de la cartographie, de l'élaboration de diverses « cartes du monde ». La dramaturgie mayorguienne de l'histoire est davantage une mise en espace qu'un récit linéaire qui additionnerait les événements du passé. Notre dramaturge propose une topologie de l'histoire qui lie présent, passé et futur dans ce que Walter Benjamin appelle une « constellation », ou « image dialectique ». Le présent est désormais « à-présent » (*Jetzt-Zeit*)²⁵ : « À l'instant vide et quantifié, [Benjamin] oppose un « temps-maintenant » (*Jetzt-*

²⁰ BENJAMIN, Walter, *Enfance berlinoise vers 1900*, Paris, Éditions de l'Herne, 2012, p. 83.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibid.*, p. 95.

²³ BENJAMIN, Walter, « Sur le concept d'histoire », in *Œuvres III*, Gallimard, Paris, 2000, p. 441.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Dans *Enfance et histoire*, Giorgio AGAMBEN traduit la notion benjaminienne « Jetzt-Zeit » par « temps-maintenant », (Paris, Payot, 2002, p. 182) ; dans la préface d'Enzo TRAVERSO à l'essai de Daniel BENSÂÏD intitulé *Walter Benjamin Sentinelle Messianique* (Paris, Les Prairies ordinaires, 2010, p. 12), le terme est traduit par « temps actuel ». Il ne s'agit pas du sens commun de « maintenant » comme ce qui sépare l'avant de l'après : ce « Maintenant » est compris comme un instant dialectique, un éclair ou une constellation où présent et passé se

Zeit), conçu comme arrêt messianique de l'événementiel²⁶ », qui « résume en un formidable raccourci l'histoire de toute l'humanité²⁷ ». En effet, « lorsque la pensée s'immobilise soudain dans une constellation saturée de tensions, elle communique à cette dernière un choc qui la cristallise en monade²⁸ ». Ainsi l'approche de l'objet historique par l'historien matérialiste est monadologique²⁹ : dans le singulier et dans l'actuel, il saisit l'universel et le passé, inexorablement lié au futur, ce dernier étant conçu comme espérance de faire advenir les « failles » du passé, de faire entendre le silence des vaincus. « Dans cette structure [l'historien matérialiste] reconnaît le signe d'un blocage messianique des événements, autrement dit le signe d'une chance révolutionnaire dans le combat pour le passé opprimé³⁰ ».

L'image dialectique est selon Benjamin une « constellation saturée de tensions³¹ », que Mayorga exprime ainsi dans sa thèse doctorale : « la imagen dialéctica se tensa entre la memoria del pasado fallido y el anhelo de una actualidad emancipada³² ». Et notre dramaturge philosophe d'ajouter : « la imagen dialéctica es, en el último Benjamin, la verdadera imagen del pasado. Está limpia de restos utópicos: « Sólo imágenes dialécticas son auténticamente históricas, es decir, no imágenes arcaicas³³ ».

L'« image dialectique » cristallise le « blocage messianique des événements », à partir duquel l'historien effectue un « saut du tigre dans le passé³⁴ » et fait « éclater le *continuum* de l'histoire³⁵ ». Par ce saut dialectique, il « arrache [...] une époque déterminée au cours de l'histoire³⁶ » et « il saisit la constellation que sa propre époque forme avec telle époque antérieure³⁷ ». Le lien entre divers moments de l'histoire n'est plus causal : dans l'« à-présent », « dans lequel se sont fichés les éclats du temps messianique », tourné vers le passé (fondé sur la commémoration), perçu comme espoir : « l'avenir ne devenait pas pour autant, aux yeux des Juifs, un temps homogène et vide. Car en lui, chaque seconde était la porte

retrouvent, un moment de plénitude où le temps s'arrête. (Le modèle de ce temps discontinu serait par exemple le temps révolutionnaire dans lequel l'histoire interrompt sa propre évolution).

²⁶ AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire*, *op.cit.*, p. 182.

²⁷ BENJAMIN, Walter, « Sur le concept d'histoire », *op.cit.*, p. 442.

²⁸ *Ibid.*, p. 441.

²⁹ Cette philosophie de la monade se traduit par une esthétique fondée sur la ruine baroque, sur l'art du discontinu, de la citation, de l'interruption, que nous retrouvons chez Mayorga. Cf. plus bas : 2.2. L'interruption ou la mise en scène de la conception benjaminienne du temps dans *Más ceniza*.

³⁰ BENJAMIN, Walter, « Sur le concept d'histoire », *op.cit.*, p. 441.

³¹ *Ibid.*, p. 441.

³² MAYORGA, Juan, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Bejnamin*, Rubí (Barcelona), Anthropos, 2003, p. 237.

³³ BENJAMIN, Walter, fragment N 3,1 du *Livre des passages* (G.S. V.1, 578), cité par MAYORGA, Juan *Ibidem*.

³⁴ *Ibid.*, p. 439.

³⁵ *Ibid.*, p. 441.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibid.*, p. 443.

étroite par laquelle le Messie pouvait entrer³⁸ ». Ce dernier ne vient pas seulement comme rédempteur, redonnant un sens au passé, mais aussi comme vainqueur de l' « antéchrist³⁹ » (c'est ainsi qu'il appelait la dictature hitlérienne dans ses thèses de 1940), affirme Benjamin. Ainsi, « le don d'attiser dans le passé l'étincelle de l'espérance n'appartient qu'à l'historiographe persuadé que si l'ennemi triomphe, même les morts ne seront pas en sûreté. Et cet ennemi n'a pas fini de triompher⁴⁰ », conclut-il.

Juan Mayorga propose de cartographier cette perception benjaminienne et messianique de l'histoire, en mettant en scène précisément non les voix, mais les silences des vaincus, pour les faire entendre dans le présent et dans le futur. En ce sens, comme l'historien matérialiste, « il se donne pour tâche de brosser l'histoire à rebrousse-poil⁴¹ ».

2. Walter Benjamin, un penseur « hérétique » de l'histoire et du temps

2.1. Walter Benjamin ou l'interruption de l'histoire : la notion d' « à-présent »

Mayorga s'inscrit pleinement dans la lignée de la philosophie de Walter Benjamin qui récuse la vision hégélienne, téléologique, de l'histoire, selon laquelle le « progrès » est le moteur de l'histoire : « L'idée d'un progrès de l'espèce humaine à travers l'histoire est inséparable de celle d'un mouvement dans un temps homogène et vide. La critique de cette dernière idée doit servir de fondement à la critique de l'idée de progrès en général⁴² ». Ainsi, la philosophie benjaminienne se fonde sur les notions d'interruption du *continuum* historique et d'*actualisation* de l'histoire.

Cette interruption de l'histoire dans l' « à-présent » permet de la contempler « à rebrousse-poil⁴³ », au lieu de se tourner vers le futur pour la justifier, remarque Juan Mayorga :

La hora de Benjamin le lleva a contemplar la historia políticamente y a contrapelo: desde una perspectiva contraria a la que la ve como escenario del progreso de la humanidad y que él cree desmentida por el fascismo. Benjamin se aparta de las optimistas filosofías de la historia que descubren una meta capaz de justificar el dolor pasado y presente.⁴⁴

³⁸ *Ibid.*, p. 443.

³⁹ *Ibid.*, p. 431.

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 433.

⁴² BENJAMIN, Walter, « Sur le concept d'histoire », *op.cit.*, p. 439.

⁴³ *Ibid.*, p. 433.

⁴⁴ MAYORGA, Juan, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria*, *op.cit.*, p. 77-78.

Il n'est plus possible de se tourner vers un *nécessaire* progrès futur pour justifier un « état d'exception » présent. « La tradition des opprimés nous enseigne que l' « état d'exception » dans lequel nous vivons est la règle⁴⁵ », constate Walter Benjamin dans « Sur le concept d'histoire », tout comme Agamben notait dans *Ce qui reste d'Auschwitz* que le camp de concentration « est donc ce lieu où l'état d'exception coïncide parfaitement avec la règle, où la situation extrême devient le paradigme même du quotidien⁴⁶ ».

Walter Benjamin entreprend pendant les dernières années de sa vie une lutte obstinée contre le fascisme, soutenant qu'il ne s'agit pas d'une simple parenthèse dans une ligne droite qui tendrait vers le progrès, mais de sa négation. Juan Mayorga exprime ainsi la pensée du philosophe :

Hay quien interpreta el fascismo como un bache raro en la bien asfaltada autopista del progreso; Benjamin, en cambio juzga la fe en éste desmentida por el triunfo fascista. [...] Se trata de una invalidación absoluta: que hubo fascismo siempre será un argumento contra la fe en el progreso. Más aún: en el fascismo la historia se expresa como catástrofe.⁴⁷

L'œuvre de Juan Mayorga-dramaturge intitulée *El traductor de Blumemberg* met en scène la conception de l'histoire qui sert de socle à l'idéologie fasciste : Calderón comprend rapidement que le livre de Blumemberg (qu'il doit traduire) a été écrit par les « mains d'Hitler » : « ¿Es eso su libro? ¿Las manos de Hitler y la voz de Blumemberg? ». Et dans ses longues tirades justifiant le contenu de son œuvre, Blumemberg explique qu'il conçoit la violence et la douleur actuelles comme des sacrifices nécessaires en vue d'un futur et rédempteur « paraíso sin sangre » :

Yo pienso en otra raza, y créame, sólo hay otra raza. ¿No ha llegado hasta vos el rumor de una sublevación universal? En todo el mundo se está formando una aristocracia de corazones que buscan una libertad nueva y que se sacrificarán por los demás, hasta por el más cobarde. Sólo esos hombres pueden hacerse cargo del pasado y del futuro y asumir la responsabilidad de un relámpago que atraviese la sombra, de una gran explosión que purifique esta ciénaga, sólo ellos harán el corte más profundo. No habrá compromisos, ni pactos. Cada hombre habrá de ser héroe o criminal, el tiempo de la indecisión se está acabando. Todos estarán en el campo de batalla, y el campo estará lleno. Llegará lo que ningún redentor se atrevió a soñar: un paraíso sin sangre. Mi libro es una llamada a todo aquel que ame al hombre. (p. 45)

Interrogeant les notions de droit et de justice, Mayorga montre dans sa thèse que l'idéologie de Georges Sorel (dans laquelle puise celle de Blumemberg) légitime la violence en se fondant sur « el anhelo de una justicia que no cabe en el derecho, que sólo cabe en su excepción⁴⁸ ». S'opposant farouchement à cette confiance aveugle en une rédemption future qui justifierait les violences actuelles, Walter Benjamin rompt avec l'historicisme, lié à une conception du temps comme une ligne droite. Ainsi, il rompt aussi avec la vulgate positiviste

⁴⁵ BENJAMIN, Walter, « Sur le concept d'histoire », *op.cit.*, p. 433.

⁴⁶ AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Payot et Rivages, Paris, 2003, p. 52.

⁴⁷ MAYORGA, Juan, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria*, *op.cit.*, p. 94.

⁴⁸ MAYORGA, Juan, *Ibid.*, p. 238.

marxiste qui ne voit dans l'histoire que la mécanique inexorable du Progrès et prône un « sens de l'histoire » : bien au contraire, Benjamin la prend « à rebrousse-poil⁴⁹ », il renverse le cours de l'histoire à partir d'une interruption dialectique. Ainsi, le matérialisme historique de Benjamin est « radicalement anti-positiviste⁵⁰ » : à la notion de progrès il oppose celle d'*actualisation*, et il voit dans la révolution « un acte rédempteur susceptible de briser la continuité de l'histoire (le cortège triomphal des vainqueurs) et de racheter la mémoire des vaincus⁵¹ ».

La notion de rédemption est au cœur du matérialisme historique de Benjamin, fondé sur le messianisme juif, qui ouvre sur la théologie et sur l'événement. Walter Benjamin développe le « concept dialectique de temps historique⁵² » à partir de la notion d'événement, qui relie passé et futur dans le présent, et actualise les potentialités – les failles, les silences – du passé, celui-ci pouvant alors être envisagé comme futur. Daniel Bensaïd l'exprime ainsi dans *Walter Benjamin, Sentinelle messianique*:

Dans l'événement, le présent rassemble ses forces. Il tient dans son poing serré les deux versants de la durée. Il noue magiquement ensemble le passé et le futur. Car rien n'est « mystérieux comme ces moments de conversion profonds, comme ces bouleversements, comme ces renouvellements, comme ces recommencements profonds. C'est le secret même de l'événement. De la bifurcation »⁵³. [...] Quand, au contraire, l'événement se retire, s'absente, ou défaille, quand il manque à initier ces bouleversements, ces renouvellements, et ces recommencements, quand il ne préside plus à l'étreinte de la tradition et de la création, alors l'éternité revient en force étendre sur le temps allongé son linceul d'ennui et de folie. [...] Seul l'événement peut rompre le tête-à-tête complice du Progrès qui s'enfuit et de l'Éternité qui reste.⁵⁴

Ainsi, pour Benjamin, « le « progrès » [...] n'est plus celui du sens commun, processus et continuité, évolution et thésaurisation du savoir ; retourné, métamorphosé, il surgit comme acte inaugural. Rien n'est moins sûr que le sens de l'histoire⁵⁵ ». Cet acte inaugural, c'est l'événement, « ouvre » (vers) le passé, de manière chaque fois renouvelée, dans ce que Benjamin appelle l' « image dialectique ».

Selon Enzo Traverso, « Entre sa « Critique de la violence » (1921) et ses thèses de 1940, Benjamin a élaboré une idée de révolution dans laquelle le marxisme et le messianisme juif se rencontrent et s'articulent⁵⁶ ». En effet, Benjamin revendique la charge explosive du messianisme juif, il en fait selon Enzo Traverso une lecture « hérétique⁵⁷ » : le messianisme de Benjamin est loin d'être l'attente passive d'une intervention divine, d'une délivrance

⁴⁹ BENJAMIN, Walter, « Sur le concept d'histoire », *op.cit.*, p. 433.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁵¹ *Ibid.*, p. 13.

⁵² BENJAMIN, Walter, *Paris capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Le Cerf, 1989, p. 570.

⁵³ PÉGUY, Charles, cité par BENSAÏD, Benjamin, in *Walter Benjamin, Sentinelle messianique, op.cit.*, p. 120.

⁵⁴ BENSAÏD, Daniel, *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 121.

⁵⁶ TRAVERSO, Enzo, « La concordance des temps. Daniel Bensaïd et Walter Benjamin », in *Walter Benjamin. Sentinelle messianique, op.cit.*, p. 13.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 14.

venant de l'extérieur. « Au lieu d'attendre le Messie, il pensait qu'il fallait provoquer une interruption messianique du cours du monde et que cette rupture était un acte révolutionnaire des hommes⁵⁸ ».

Juan Mayorga montre dans sa thèse doctorale que les idéologies qui légitiment un « état d'exception » en vue d'un ordre futur (comme celle de Sorel), et celles qui souhaitent la suspension du droit, par exemple à travers la grève générale, c'est-à-dire, « el gesto con el que el dictador defiende el orden o el entusiasmo de los desesperados por suspenderlo », se fondent en fait sur une même vision téléologique de l'histoire. «El anhelo de detención de la ciudad puede ser tan intenso como el de un milagro que interrumpa el continuo»⁵⁹. Simplement, le premier repose sur la notion d'ordre et sur la certitude que le monde est bien fait, tandis que le second s'identifie à l'interruption de l'ordre, et a une vision fragmentaire du monde.

La polisemia del estado de excepción reproduce la de la bandera roja, que de símbolo de la ley marcial pasó a ser signo de la revolución. En Benjamin, es signo de su anhelo. Anhelo que nace en el peligro. Por eso en él coviven el pánico y la fiesta. Es visible en una imagen tensionada entre el presente y el pasado. La imagen dialéctica es un no lugar. Como el desierto por el que el pueblo camina con una única certeza : Dios no está aquí.⁶⁰

La philosophie de l'histoire de Walter Benjamin se fonde sur une conception téléologique du temps, et donne lieu à des articulations polémiques entre présent et passé, ordre et interruption, désespoir et espoir, dont les interprétations sont hétérodoxes. Enzo Traverso souligne que les liens tissés par Benjamin entre marxisme et judaïsme ont été et sont polémiques, car finalement, il fait une lecture « hérétique » et de l'un et de l'autre : « certains l'ont présenté comme un penseur « entre deux chaises », déchiré entre Moscou et Jérusalem » :

Le marxisme (la révolution a un sujet social et historique) et le messianisme (l'avènement d'une ère nouvelle) sont indissociables. Pour réaliser cette rencontre, Benjamin procède à une réinterprétation tant du marxisme que du judaïsme, dont il propose des lectures hautement hétérodoxes.⁶¹

Ceci dit, l'articulation problématique entre ces deux pensées l'est peut-être moins lorsque l'on constate, avec Agamben, que la conception du temps de Marx a souvent été (mal) comprise comme « un continuum ponctuel et homogène⁶² », c'est-à-dire comme « une laïcisation du temps chrétien rectiligne et irréversible⁶³ ». Le marxisme n'est finalement peut-

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ MAYORGA, Juan, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria*, *op.cit.*, p. 238.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 239.

⁶¹ TRAVERSO, Enzo, « La concordance des temps. Daniel Bensaïd et Walter Benjamin », in *Walter Benjamin. Sentinelle messianique*, *op.cit.*, p. 12-13.

⁶² AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire*, *op.cit.*, p. 162

⁶³ *Ibid.*, p. 170

être pas si éloigné de la conception du temps de Benjamin, avec laquelle elle partage dans tous les cas la rupture d'avec la conception hégélienne du temps : selon Agamben, l'idée de Marx est « incompatible avec la conception aristotélicienne et hégélienne du temps comme succession continue et infinie d'instantanés ponctuels⁶⁴ » :

Aussi Marx ne détermine-t-il pas l'histoire, comme le font Hegel et l'historicisme subséquent, à partir de l'expérience du temps linéaire en tant que négation de la négation⁶⁵, mais à partir de la praxis [...] La *praxis*, en quoi l'homme se pose comme origine et nature de l'homme, est immédiatement aussi « le premier acte historique », l'acte originaire de l'histoire.⁶⁶

Une fois ces éclaircissements sur la conception marxienne du temps faits, on peut comprendre, comme souligne Giorgio Agamben, que Benjamin et Marx se rejoignent dans « le vrai matérialisme historique », qui :

[...] ne consiste pas à poursuivre, le long du temps linéaire infini, le vague mirage d'un progrès continu ; mais à savoir arrêter le temps à tout moment, en se souvenant que la patrie originelle de l'homme est le plaisir⁶⁷. Tel est le temps dont on fait l'expérience dans les révolutions authentiques, qui ont toujours été vécues, ainsi que le rappelle Benjamin, comme une suspension du temps et une interruption de la chronologie.⁶⁸

Dans cette interruption, l'historien construit une image *actuelle* du passé, et c'est seulement dans ce regard actuel vers l'amoncellement de ruines de l'histoire que peut s'envisager l'espérance. En effet, Juan Mayorga-philosophe écrit à propos de Benjamin:

La suya no es tampoco una imagen pesimista de la historia. En la narración del pasado encuentra una -pequeña- posibilidad para la emancipación: el recuerdo del pasado fallido es fuente de esperanza para la actualidad. Esa esperanza es el asunto de *Sobre el concepto de historia*: la memoria de lo fallido como factor de liberación en el presente. En la crisis de la modernidad, la experiencia de la historia se presenta discontinuamente, en astillas. Las fuentes de sentido son descubiertas por Benjamin en las fallas del pasado. El carácter fragmentario del texto es coherente con esa paradójica contemplación de las ruinas.⁶⁹

Le matérialisme historique benjaminien permet de percevoir « *en un éclair* », dans une « faille », dans une singularité, une « image dialectique » du « tout », dans un mouvement alliant présent, passé et futur. C'est dans l'interruption – dans le silence – que se révèle le véritable « sens de l'histoire », celui qu'on prend « à rebrousse-poil ».

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Il fait référence à la conception du temps de Hegel, qui suit le modèle aristotélicien de l'instant ponctuel et conçoit le temps « comme négation et dépassement dialectique de l'espace », in AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire*, op.cit., p. 173.

⁶⁶ AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire*, op.cit., p. 176.

⁶⁷ Un ancien mythe de l'Occident fait de l'expérience immédiate et accessible à tous du plaisir, « la patrie originelle de l'homme, tant elle est essentielle à l'humain » (AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire*, op.cit., p. 184). Le plaisir permettrait de refonder une nouvelle conception du temps. Aristote avait déjà remarqué que le plaisir « est d'une autre nature que l'expérience du temps quantifié et continu » (Ibid), puisque la forme du plaisir « est parfaite à tout moment » (Ibid), écrit-il dans *Éthique à Nicomaque*. Ainsi le plaisir ouvrirait une brèche dans la représentation antique du temps (circulaire et continue), et dans la chrétienne (succession continue d'instantanés insaisissables, rectiligne et irréversible, de sa création à sa fin).

⁶⁸ AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire*, op.cit., p. 186.

⁶⁹ MAYORGA, Juan, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria*, op.cit., p. 78.

Comme l'Ange de l'histoire qui, selon Walter Benjamin est représenté dans le tableau de Klee intitulé « Angelus Novus », l'historien et le dramaturge contemplent les ruines de l'histoire, l'horreur du passé, où ils voient non une suite d'événements mais « une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds⁷⁰ ». C'est dans la contemplation *actuelle* de la catastrophe du passé qui vient jusqu'au présent, que l'on peut construire une cartographie du monde ; c'est dans la ruine et le désespoir que peut naître l'espoir. Benjamin affirme que “el capitalismo lleva a « un estado mundial de desesperación por el que precisamente se espera⁷¹”.

Pour le philosophe, le « progrès » s'atteint en tournant le dos au futur, dans une tension constante et actuelle entre un « horizon d'attente » et le passé :

El historiador benjaminiano dirige al pasado una mirada actual. Salvar el pasado consiste en hacer que el presente se reconozca mentado en él. Benjamin anota en el trabajo sobre los pasajes que “cada presente es determinado a través de aquellas imágenes que son sincrónicas con él; cada ahora es el ahora de una determinada reconocibilidad”.⁷²

Contre la conception historiciste d'un temps homogène, Benjamin décrit un temps hétérogène, qui produit des cartes *actuelles* du monde passé. Le temps « à-présent » est réversible et hétérogène : il fait se rejoindre deux moments opposés, l'origine et la fin, en une même constellation.

2.2. L'interruption ou la mise en scène de la conception benjaminienne du temps dans *Más ceniza*

2.2.1. La discontinuité temporelle

Il y a dans *Más ceniza* un usage systématique de l'interruption temporelle: “El significado de la acción no se revela en su conclusión, sino en su interrupción⁷³”. Comme dans la nouvelle logique qu'instaure la « scène », le sens se manifeste dans la coupure et non dans le déroulement linéaire des événements.

La structure même de *Más ceniza* est fondée sur l'interruption, car quand l'un des trois couples parle et agit, les deux autres restent présents sur scène (dans l'espace) mais immobiles, suspendus dans le temps, c'est-à-dire qu'ils entrent dans une sorte de non-temps ou d'éternité. En effet le propos de Mayorga est de mettre en scène “no la costumbre, sino su

⁷⁰ BENJAMIN, Walter, « Sur le concept d'histoire », *op.cit.*, p. 434.

⁷¹ BENJAMIN, Walter, *Capitalismo como religión*, G.S., VI, p. 101, cit. in MAYORGA, Juan, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria*, *op.cit.*, p. 238.

⁷² MAYORGA, Juan, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria*, *op.cit.*, p. 90.

⁷³ MAYORGA, Juan, “Estatuas de ceniza” : Annexe 3.

detención dialéctica. Porque es en su suspensión, y no en su continuidad, donde se puede revelar la verdad de lo cotidiano⁷⁴».

Les trois couples de *Más ceniza* sont socialement différents, et se projettent en une même ombre. En fait, c'est la crise politique qui crée la possibilité de la vérité des êtres humains. Pour Heidegger, c'est lorsque l'individu vit une rupture existentielle se trouve en mesure de saisir la totalité, le réseau qui nous entoure. Cette coupure correspond au moment où l'on ne sait plus ni pourquoi, pour quelles raisons on vit : plus rien ne fait sens. À ce stade-là, on peut percevoir la totalité. Elle permet en quelque sorte de prendre du recul, de se poser des questions sur le sens des activités et des objets qui nous entourent, dans lesquels nous sommes plongés habituellement.

En d'autres mots, c'est dans les moments de crise que la vérité surgit. Dans *Más ceniza*, trois hommes se trouvent dans leur foyer, avec leur femme, en un jour décisif, qui va changer leur vie, dans un sens ou dans l'autre : pour le couple María/José c'est la veille du coup d'État que José doit diriger ; pour Darío⁷⁵/Régine, l'enjeu tourne autour du meurtre tout juste accompli de Max et de l'imminent attentat du président, dont ils s'avèrent être tous deux complices ; et pour Abel (le président), c'est avant son apparition publique au stade, à laquelle il tente à tout prix de convaincre sa femme de l'accompagner, afin de calmer les rumeurs et de faire remonter sa popularité.

L'œuvre met en scène les instants qui précèdent le jour décisif, la manière dont les éléments s'enchaînent pour converger vers ce moment-là, les tensions et les espoirs des personnages dans l'attente de cette action à venir. C'est la préparation de l'action, et ce qui s'y révèle (les tensions entre personnages, et la vérité de chacun), qui intéresse notre dramaturge, davantage que l'action elle-même. D'ailleurs cette manière de construire la pièce rappelle *Himmelweg*, où l'on assiste aux préparatifs de la visite du Délégué au camp de concentration (à l'avant), et aux conséquences de cette dernière (entre autres, le rapport et le monologue du Délégué pour tenter de nous convaincre qu'il n'a écrit que ce qu'il a vu), mais pas à la visite en elle-même.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Dans la version éditée de *Más ceniza* que nous citons, Darío est désigné comme "Homme", et Sara comme "Mujer". Nous avons choisi pour plus de clarté, et dans le but de tenir compte des dernières actualisations du travail du dramaturge, d'utiliser les prénoms qu'il attribue à ces deux personnages dans la version électronique la plus récente. Néanmoins, il est intéressant de noter que Darío, désigné par son sexe ("Homme") dans les premières versions, est un personnage masculin dont précisément la masculinité s'avère être remise en question, du fait de son métier de travesti et de sa progressive transformation en Régine. Quant à Sara, le fait qu'elle soit nommée par son sexe fait d'une part écho à la structure de la pièce (fondée sur les symétries/dissymétries entre et dans les couples), et d'autre part, met en relief qu'elle est réduite (par la manière dont elle est traitée) à la fonction de « femme de ».

2.2.2. Identités brisées

Six personnages différents, et à l'identité aussi fragile que la cendre, ou le miroir qui reflète successivement les couples avant d'être brisé, comme les photos seront déchirées. Comme dans *Siete hombres buenos* et *El traductor de Blumemberg*, c'est un personnage absent qui associe les contraires et déclenche le drame : Max. Ce dernier, épaulé par le père de María, a « formé » depuis tout petit le militaire José, qui deviendra l'époux de María. Cependant ce dernier finit par se rebeller : “¿Qué sabes tú de mi verdad? ¿Quieres que te cuente, de una vez, mi verdad? Cada noche, Max llenaba mi avión con sus golosinas. Tu padre consentía” (p. 40), avoue-t-il à sa femme. La révélation de José, dont Max a sans doute abusé moralement et physiquement, fait froid dans le dos : son identité a été usurpée depuis son enfance, il est celui qu'on a voulu faire de lui. D'ailleurs c'est pour cela que sa femme le chérit, car il est à l'image de son père : “Es como si se me fuese cayendo el cuerpo y en su lugar me creciese el cuerpo de tu padre” (p. 32), constate-t-il effaré. Un sort similaire est réservé à Abel, le président, dont le corps, les gestes et les actes sont modelés à la guise des ministres de son parti, de l'image qu'ils souhaitent que leur pantin donne. Ils s'approprient son identité, et même sa relation avec sa femme, qu'il envoie, sur les conseils des « gens du parti » et de sa mère, dans une clinique spécialisée en Suisse, sous prétexte qu'elle a besoin d'attention psychiatrique. “Me separáis del niño. Me mandáis a Suiza con las locas. De pronto, los tres juntos, todo estupendo. Quería la foto y llevarme a vuestra”, déclare Sara, qui est loin d'être folle.

Il est intéressant de noter que ce triangle œdipien (Abel/Sara/mère d'Abel) n'est pas le seul dans la pièce, au contraire, il y en a un dans chaque couple... Chez Abel et Sara, le poids de la mère d'Abel est remarquable : comme les ministres du parti, c'est elle qui contribue à l'écartement de Sara de sa famille (de son mari Abel et de leur fils), notamment en l'envoyant dans une clinique en Suisse. Et dans le couple Régine/Darío, la troisième personne qui s'introduit dans le couple et le détruit de l'intérieur est bien évidemment Regine Olsen, personnage à l'identité entièrement construite (par Max)⁷⁶, une Danoise qui ressemble physiquement à Regine et devient la seconde peau de Darío, qui se travestit et devient progressivement Regine. Ces trois triangles (José/María/père de María, Abel/Sara/mère d'Abel, Darío/Regine/Regine Olsen) sont les configurations identitaires qui ont étouffé et

⁷⁶ Homonyme de la fiancée de Sören Kierkegaard, ce qui n'est sans doute pas un hasard au vu de la lecture kierkegaardienne que nous pouvons faire de l'interruption dans *Más ceniza*, et de la thématique omniprésente de la foi.

morcelé les identités des personnages⁷⁷, Max interagit avec chacun de ces triangles, puisque dans son plan pour organiser l'attentat du président et le coup d'Etat, il implique la famille de militaires José/María (et avant cela, le père de María) et Darío (qui travaille au cabaret pour les militaires)/Regine, ses complices.

Abel, le président, espère convaincre le peuple qu'il ne ment pas, c'est pour cela qu'il a besoin que sa femme l'accompagne au stade, où se tiendra son meeting, afin d'apparaître aux yeux du « monde » comme un homme qui dit la vérité, un homme dont le couple est sans failles : “es una esperanza histórica. Está llena de aire” (p. 59). Sara a été éloignée de son mari car elle parle trop, et elle dit une vérité qui fait mal “Eso es democracia. Eso significa representar. Tú eres todos ellos. Pero ellos no se parecen entre sí. Su eres todos ellos, no eres nadie” (p. 54). L'identité d'Abel n'est autre que le reflet de ce qu'on lui demande d'être, il n'est que des bribes d'être qui se reflètent sur le miroir brisé par sa femme: “La mentira no puede ser la verdad, pero yo no sé distinguir [...] (*Mirando los cristales del suelo.*) No sé cuál de los trozos contiene mi imagen verdadera” (p. 54). Sa femme, elle, tente d'ouvrir les yeux de son mari au mensonge qui les entoure, et pense avoir trouvé en sa nouvelle amie danoise une vraie relation, humaine, sincère : elle est loin de se douter qu'elle est un rouage de l'attentat prévu par Max contre son mari.

De même José souhaite (re)devenir lui-même, cesser d'être ce qu'on a voulu faire de lui : “Me gustaría tener mi propio rostro” (p. 48), il recherche des photos d'avant l'accident, d'avant de tomber dans les griffes de Max et du père de María. Il constate que pendant les vingt dernières années, il a été un autre que lui, c'est la raison pour laquelle il refuse finalement d'agir. Dans la suspension de l'action chez José se trouve révélée sa propre vérité.

2.2.3. *L'espoir messianique benjaminien en scène : des personnages qui attendent et espèrent*

Dans *Más ceniza*, les personnages attendent ou sont attendus, espèrent ou sont espérés. Chacun des couples à l'identité morcelée tend vers un idéal, a foi en quelque chose : María espère voir enfin voir un homme réaliser la mission d'envahir le parlement et de mener à bout le coup d'État (“ Desde niña, sabía que un hombre como tú iba a entrar en mi vida. Tenía fe⁷⁸”, p. 39) ;

María attend de son mari qu'il devienne le héros que son père a été, elle le pousse à commettre un acte soi-disant héroïque, peut-être un coup d'État. “Se ha cumplido el día.

⁷⁷ Rappelons-nous des triangles bureaucratiques et familiaux qui justifient le « devenir-animal » de Gregor dans *la Métamorphose*, selon Deleuze et Guattari dans *Kafka. Pour une littérature mineure*.

⁷⁸ C'est nous qui soulignons.

Desde hoy, todo lo decidirá tu mano. [...] Un gesto tuyo golpeará o acariciará desde muy lejos. Has venido a detener la historia” (p. 36). Elle critique les apparitions télévisées du président (Abel), et insinue qu’il doit être remplacé, que la nation ne veut plus de lui : “Es toda una nación empujando. Todos esos hombres que esperan, que están **esperándote**⁷⁹” (p. 35). La scène où María propose à José d’aller voir leurs enfants dormir, la veille du jour où il doit commettre cet acte qui peut changer le cours de l’histoire, est un clin d’œil à l’anecdote de Pinochet dont on sait que la veille du coup d’Etat, sa femme lui montra ses enfants en train de dormir. Pour Mayorga, l’anecdote de Pinochet est très significative car elle fait se croiser la vie privée, le côté humain de l’homme, et son action politique, et elle montre que le plus grand des bourreaux peut la veille s’être attendri à la vue du sommeil d’un enfant.

María fait de même avec son mari, espérant que cela lui rendra la tâche plus facile, car d’après elle c’est de son geste que dépend le bonheur de leurs enfants :

MARÍA. –La nación lo espera todo de ti. (*Lo pone ante el uniforme*)

JOSÉ. –Ayer parecías tan firme... (*Largo silencio*) Los niños duermen. ¿No quieres verlos? Puede que verlos te lo haga más fácil.

MARÍA. –Te ayudaría. Verlos en sus camas, tan vulnerables. Por ellos haces esto. Por la paz de sus sueños. Desde niña espero el relámpago que traiga la felicidad a este país. Bastará un gesto. Es tu misión, ese gesto. (p. 24)

D’ailleurs, le fait de voir ses enfants, d’humaniser l’acte qu’il est sur le point de faire, de lui donner un sens, fait prendre conscience à José de l’inhumanité de la démarche : “No conozco el nombre de ninguno. Esos muchachos que vamos a sacar a la calle... Me di cuenta durante el desfile: no sé el nombre de uno solo de mis soldados” (p. 35). C’est ce qui l’empêchera finalement de réaliser sa « mission », sa femme tournant alors ses espoirs vers leur fils. José se rend compte qu’il n’est pas celui qu’on a voulu lui faire croire qu’il était : “Dices bien, una leyenda : el hombre que amenazaba al parlamento. La leyenda que yo heredé” (p. 50). C’est la légende du père de María, créée et alimentée par Max.

L’espoir qui meut les personnages dans *Más ceniza* est souvent lié aux enfants, par exemple lorsque María rappelle à José que c’est pour eux qu’il doit accomplir ce geste héroïque, cette mission difficile mais nécessaire. María est condamnée à attendre une action qui doit venir des hommes : “Que mi destino se cumpla, no depende de mí. Vivo a la espera. Condenada a esperar: a mi padre, a ti. Que mi destino se cumpla, depende de la decisión de unos hombres cobardes” (p. 52). Cependant, face au refus de son mari, elle prend les armes à sa place : “Aquella bala te mató. (*Acaricia a José, lo desarma, lo apunta*)” ; encore une fois, l’argument des enfants vient justifier son geste “Por tu hijo hago esto. Él no debe verte así” (p.

⁷⁹ C’est nous qui soulignons.

56). Puisque ni son père ni son mari, n'ont accompli l'action libératrice, c'est en désormais son fils qu'elle place tous ses espoirs : "Me queda mi hijo. La nación puede esperarlo todo de él". Il s'agit pour eux d'un enfant promis, comme l'est Abraham pour Isaac et Sara, et l'espoir placé dans cet enfant-là – "me queda mi hijo" (p. 57) évoque la *Genèse*⁸⁰.

Dans *Más ceniza*, la notion de sacrifice est très présente, et le lien avec la figure du fils l'est tout autant. Tout d'abord, Sara est séparée de son fils par son mari et tous les gens qui l'entourent, sous prétexte qu'elle ne sait pas prendre soin de lui, qu'elle a besoin d'intégrer un centre psychiatrique :

Mujer- ¿Cómo está el niño?

Abel- Ayer lo viste.

Mujer- ¿Seguro que tu madre lo cuida bien? He soñado nuestro entierro. El cementerio lleno de vampiros. El niño...

Abel- Calla. No quiero oírlo.

En réalité, Sara est sans doute plus proche de la réalité qu'Abel, elle met en évidence le fait qu'il vit dans le mensonge et dans la représentation, tandis qu'il préfère se voiler la face (« no quiero oírlo »). Abel utilise leur fils comme objet de chantage pour obliger sa femme à se plier aux besoins du « parti », en particulier lorsqu'il la presse de se rendre avec lui au grand meeting politique qui aura lieu dans le stade : "No dejaré que te acerques al niño. No volverás a verlo. Si quieres verlo, tendrás que ir al estadio. Él va a estar allí, conmigo" (p. 59). Lorsque Sara annonce qu'elle est enceinte, elle est déjà inquiète du fait qu'on risque de le lui enlever : "Este hijo, si lo defendemos bien, no nos lo quitarán. Por cada hijo que nos quiten, tendré otro" (p. 56).

Entre Regine et Darío, la thématique de l'enfant est tout aussi présente même s'ils n'en ont pas, justement parce qu'ils n'en ont pas : "no me perdonas el hijo que no te he hecho" (p.19), répète Darío à Regine. Ou encore : "Sería distinto si hubiésemos tenido un hijo. Por culpa de Max no tenemos hijos" (p.11).

"Desde niña espero" : dans cette œuvre d'espoir et de désespoir, l'arrière-fond religieux transparaît aisément : "Por encima de *Siete hombres buenos* y de *El traductor de Blumemberg*, *Más ceniza* es una obra religiosa, aunque sus personajes sean profanos. Al fin y al cabo, la religión, cuyo ritmo marcan la alianza y la condena, entiende de la desesperación y

⁸⁰ Nous développons ci-dessous cette référence à la Genèse, à partir de laquelle Kierkegaard écrit *Crainte et tremblement*. Cf. 2.2.4. Corps mutilés et interruption du sacrifice : Mayorga à partir de Kierkegaard.

de la esperanza⁸¹». Ce sont des personnages suspendus dans le temps, mais aussi suspendus à un espoir, à une foi.

2.2.4. Corps mutilés et interruption du sacrifice : Mayorga à partir de Kierkegaard

Le modèle récurrent de *Más ceniza*, selon Juan Mayorga lui-même dans un des seuls essais qu'il a écrit à propos de sa propre œuvre, "Estatuas de ceniza", c'est le passage de la Genèse où Abraham saisit son couteau pour immoler son fils Isaac, avant d'être interrompu par la voix de l'ange :

10. Puis Abraham étendit la main, et prit le couteau, pour égorger son fils.

11. Alors l'ange de l'Éternel l'appela des cieux, et dit : Abraham ! Abraham ! Et il répondit : Me voici !

12. L'ange dit : N'avance pas ta main sur l'enfant, et ne lui fais rien ; car je sais maintenant que tu crains Dieu, et que tu ne m'as pas refusé ton fils, ton unique.

Ce passage est le point de départ de la réflexion de Sören Kierkegaard, dans *Crainte et tremblement*. Dans l'interruption convergent la foi qui pousse Abraham à sacrifier son fils à Dieu, et la toute-puissance de celui-ci, qui décide de suspendre le sacrifice. Le geste de sacrifice et son interruption font « scène », et deviennent objet d'analyse dans l'œuvre de Kierkegaard.

Selon Kierkegaard, c'est dans l'interruption que le sens réside, dans la discontinuité. Or, il analyse dans *Temor y temblor* l'interruption de l'action d'Abraham lorsqu'il est en train de lever le couteau sur son fils : c'est dans cet acte et dans sa suspension divine que réside la nature de la foi d'Abraham, dont Kierkegaard tente de saisir la nature. "Desde un punto de vista ético, podemos expresar lo que hizo Abraham diciendo que quiso matar a Isaac, y desde un punto de vista religioso, que quiso ofrecerlo en sacrificio⁸²", constate-t-il. Seule la foi peut justifier un tel geste, et en même temps celle-ci, dans de telles circonstances, reste mystérieuse et absurde. En effet Abraham ne précipita pas le moment du meurtre, il n'arriva ni trop tôt ni trop tard au mont Moriah :

Subió a su asno y emprendió, lentamente, su camino. Y durante todo este tiempo creyó; creyó que Dios no le exigiría a Isaac, pero al mismo tiempo se hallaba dispuesto a sacrificárselo, si así estaba dispuesto. Creyó en virtud del absurdo, pues no había lugar para humanas conjeturas, y era absurdo pensar que si Dios le exigía semejante acto pudiera, momentos después, volverse atrás.⁸³

⁸¹ MAYORGA, Juan, "Estatuas de ceniza" : Annexe 3.

⁸² Nous citons ici la traduction espagnole : KIERKEGAARD, Sören, *Temor y temblor*, Alizanza Editorial, Madrid, 2009, p. 79.

⁸³ *Ibid.*, p. 86.

La réflexion de Kierkegaard se prolonge à partir de cet exemple sur la question suivante : existe-t-il une suspension théologique de l'éthique ? Selon Derrida dans *Sur parole*, la scène d'Abraham est un « face à face singulier avec le tout autre absolu [dans lequel] Abraham s'élève et suspend [...] toute espèce de référence à des normes éthiques, politiques, à ce que Kierkegaard appelle « le général », « les règles générales » », et « c'est au nom du devoir absolu qu'il s'élève au-dessus de l'éthique »⁸⁴. Nous retrouverons plus bas cette problématique à partir de la mise en scène du dialogue entre Sainte Thérèse et l'Inquisiteur dans l'œuvre récente de Juan Mayorga intitulée *La lengua en pedazos*⁸⁵.

Il n'est pas question dans *Más ceniza* de foi religieuse, mais l'attente, et l'espoir, sont l'un des fils conducteurs de la pièce, qui poussent les personnages à l'action, ou au contraire, à sa suspension. Ainsi la question de l'interruption est essentielle dans l'œuvre, car les conversations y sont sans cesse coupées, on assiste à des bribes de dialogues entre chaque couple, qui s'entrecroisent et s'entrecourent. Or c'est dans le lien ou la tension entre ces conversations interrompues que réside l'essentiel de l'œuvre, ce vers quoi tous les personnages tendent et convergent inévitablement : la mort de Max (le personnage absent), et l'éclosion de la vérité de chacun, une fois libérés du père absent.

Outre la question de la foi, celle du sacrifice est présente dans *Más ceniza*, à travers la mutilation de José lors de son accident : il s'est sacrifié pour devenir ce que le père de María et Max voulaient faire de lui. Ce sacrifice semble avoir aux yeux de sa femme une valeur rédemptrice : “Sangrabas con la sangre del fuerte. Venías del sacrificio. José, sólo se es hombre en el dolor. Lo vi en el dolor de tu rostro. En tu dolor estaba tu verdad” (p. 39). Dans cet accident, son mari est mort (“aquella bala te mató”, p. 56) pour renaître à une autre vie, celle que son père et Max ont construite et décidée pour lui.

Cette valeur rédemptrice de la mort est mentionnée d'emblée par Darío, lorsqu'il nous livre la fin de la pièce “Lo que importa es que el cuento acaba bien: acaba con tu muerte” (p. 9). On ne sait pas alors s'il s'adresse à Regine ou à Max, et l'ambiguïté reste en vigueur jusqu'au bout, car finalement tous deux meurent. Et à la fin de la pièce : “Nuestra vida empieza ahora, con tu muerte” (p. 57); une fois de plus cette phrase peut s'adresser à l'éternel absent Max, qui vient d'être mentionné (“JOSÉ.- Todo ha sido idea de Max”), ou à Regine, que Darío décide de « sacrifier ». En effet il lui demande de se rendre au stade à sa place (puisque physiquement les deux sont identiques – il est devenu son *alter ego*) et d'offrir le

⁸⁴ DERRIDA, Jacques, *Sur parole*, *op.cit.*, p. 78.

⁸⁵ Cf. Chapitre 4 : 2.2. Un théâtre monadologique : de l'universel dans le singulier.

fatal bouquet de fleurs à Sara, la femme du président: “¿No protestas ? [...] Te estoy llevando a la muerte” (p. 58).

Outre la question du sacrifice et de son interruption biblique, nous avons pu voir au travers de ces quelques analyses de *Más ceniza*, que l'espace, le temps, et les identités sont fragmentés. Nous passons d'une bribe de conversation ou d'existence à une autre, et finalement c'est dans le creux, dans le décalage entre celles-ci que se trouve l'essentiel de l'œuvre et la vérité de chaque personnage.

C'est d'ailleurs en ce sens que l'on peut comprendre la théorie de Lacan selon laquelle « la vérité tient au Réel », dans la mesure où « la dire toute, c'est impossible : les mots y manquent⁸⁶ ». Dans *Himmelweg*, comme nous l'évoquions plus haut, la vérité du camp ne réside pas dans ce qui se dit ou se montre : elle se trouve moins dans les mots et les gestes des acteurs que dans les interruptions du discours et de la « représentation ». Des espaces de hors-scène sont silencieusement ouverts depuis le plateau, et c'est là que fait irruption la « scène » invisible.

2.3. Le « théâtre historique » de Mayorga : un théâtre du présent

C'est le propos du « théâtre historique » de Juan Mayorga, au sujet duquel il est sans doute plus approprié de parler de « théâtre de la mémoire », car l'histoire n'est mise en scène que dans son rapport au temps actuel, dans l'« à-présent » benjaminien. Ainsi, pour dramatiser (mettre en espace) l'histoire, une seule voie possible pour Mayorga : disposer les événements passés non sur une frise chronologique, mais dans une « constellation » qui unit l'espace actuel et le temps passé, faisant surgir ce que la « critique des dispositifs » appelle la « scène⁸⁷ ».

De cette manière la dramaturgie mayorguienne devient une espèce de boussole permettant de se situer non plus dans le temps mais dans l'espace présent, l'« à-présent » de Benjamin, le « hic et nunc » auquel fait référence Óscar Cornago dans *Dramaturgias para después de la historia*:

Las democracias (identificadas con una concepción de libertad vaciada de ideología), han terminado ocupando el puesto que tenía antes la idea de progreso como motor de la historia. Llega un momento en que este concepto adquiere una especie de dimensión teológica (“hipostatación acrítica”, dice Benjamin en *El libro de los pasajes*, N

⁸⁶ LACAN, Jacques, « Télévision », *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 509.

⁸⁷ Conçue, nous l'avons vu, par les théoriciens de la critique des dispositifs, comme *coupure sémantique*, c'est-à-dire comme ce qui échappe le plus à la scène (au plateau), au visible et au dicible : la « scène » est une interruption au cœur du symbolique, du langage, à partir de laquelle le sens peut refaire surface (re-symbolisation). Ne s'agit-t-il pas là de la traduction en littérature de la philosophie benjaminienne de l'histoire, fondée sur l'interruption et l'espoir d'un avenir qui ne peut surgir que des ruines du passé ?

13, 1) como de final de viaje en el que los conflictos se resolverían... Es ahí donde reaparece nuevamente la escena, como una especie de brújula para situarse, no ya en el tiempo, sino en el espacio, una maquinaria... para ver dónde estás tú y dónde estoy yo, y sobre esa dimensión "dramatúrgica" (es decir, espacial), tratar de recuperar una cierta relación, un horizonte histórico, aunque sea de conflicto (o sobre todo si es de conflicto). Recuperar el espacio para volver a hacer posible la historia; una recuperación que comienza por el espacio más inmediato, el aquí y ahora (que es también lo más político) sobre el que se construye cualquier obra escénica sobre el que tratar de levantar la historia de un nosotros.⁸⁸

Dans la « scène-boussole » de Cornago, on retrouve la forme de l'« agencement machinique » de Deleuze et Guattari, la « constellation » ou « image dialectique » de Benjamin. L'histoire ainsi mise en scène s'articule non pas autour du concept de continuité ou de finalité, mais de celui d'actualisation de virtualités. Rappelons-nous des dramaturgies de la guerre moderne, définies « comme développement de virtualités⁸⁹ » par David Lescot, que nous avons évoquées lors de l'analyse du motif de la guerre chez Juan Mayorga. Dit autrement, la dialectique de l'actuel et du virtuel s'avère être un outil important pour penser et mettre en espace l'histoire.

L'histoire est conçue comme un « à-présent » qui fait irruption dans l'actualité, dans une « constellation » qui lie l'actuel au virtuel, le présent au passé, dans lequel il allume des étincelles d'espoir : en tout cas, ce n'est qu'en se tournant vers le passé qu'une carte du monde actuel et futur peut être construite. C'est ce qu'ont compris et mettent à l'œuvre la petite-fille avec son grand-père dans *El cartógrafo*, tout comme Blanca et Deborah : élaborer, puis conserver, et enfin retrouver une vieille carte de Varsovie en 1940, devient l'enjeu principal de ces personnages, pour qui le temps se ramène à des positions dans l'espace et dans le temps ; leur temporalité est projetée dans l'espace.

Le vieillard dévoile à sa petite-fille l'essentiel de la science de la cartographie : “lo más importante del espacio es el tiempo” (p.10); et plus loin: “lo más difícil de ver es el tiempo” (p. 45). La cartographie fonde un nouveau rapport espace/temps dans lequel le passé se cristallise dans une « image dialectique » qui le lie au présent, dans une monade qui donne sens au présent et au passé, fondant ce mouvement sur l'espoir de « réveiller les morts⁹⁰ », de les faire entendre dans le futur. Comment voir le temps, et surtout comment rendre visible l'histoire des oubliés, celle qui n'a pas été écrite ? C'est l'enjeu du « théâtre historique⁹¹ » de Juan Mayorga, qui s'engouffre dans le sillage ouvert par philosophie benjaminienne.

⁸⁸ CORNAGO, Óscar, “Dramaturgias para después de la historia”, in SÁNCHEZ, José Antonio *et al.*, *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, CENDEAC-Centro Párraga, Murcia, 2011 p. 274.

⁸⁹ LESCOT, David, *Dramaturgies de la guerre*, Circé, Clamecy, 2001, p. 32.

⁹⁰ BENJAMIN, Walter, « Sur le concept d'histoire », *op.cit.*, p. 344.

⁹¹ Cette expression est ici entre guillemets car c'est une étiquette que Mayorga récuse : il s'oppose au « théâtre historique » fondé sur l'historiographie historiciste traditionnelle, qui met en scène une « histoire-musée », qui encense le passé et la mémoire.

3. La dramaturgie de Juan Mayorga : une cartographie des silences de l'histoire

Les pièces dites « historiques » de Juan Mayorga sont *El jardín quemado* et *Siete hombres buenos*, qui ont pour arrière-fond la période historique du franquisme, et la problématique de l'exil ; ensuite, plusieurs années après avoir écrit *Himmelweg* (2003), Juan Mayorga met à nouveau en scène la mémoire de la Shoah, dans *El Cartógrafo - Varsovia, 1:400.000* (2010) ; et finalement *La tortuga de Darwin* met en scène la confrontation de deux visions de l'histoire, l'une scientifique (historiciste : celle du professeur) et l'autre, basée sur l'expérience (celle de la tortue)⁹². Nous allons surtout envisager dans cette partie les œuvres qui traitent la thématique de l'Holocauste. Cette problématique a été largement traitée dans les études consacrées à la dramaturgie contemporaine, et en particulier à Juan Mayorga⁹³, il s'agira ici de la reprendre dans le but d'en proposer une approche à travers l'éclairage de la « constellation » benjaminienne et la notion de cartographie.

3.1. Cartographies de l'absence pour une Histoire des vaincus

*Cartografía de la ausencia: mapa del exilio republicano español, mapa de la limpieza étnica en Yugoslavia... Una cartografía de la desaparición.*⁹⁴

Juan MAYORGA

La mise en espace de l'histoire dans l'œuvre de Juan Mayorga est une cartographie des silences de l'histoire, elle actualise les luttes passées, et fait résonner les voix étouffées des vaincus. Mais comment donner à entendre, et représenter, les véritables vaincus de l'histoire – c'est-à-dire les morts, ceux qui n'ont pas survécu pour témoigner de leur expérience ? Quelle est notre légitimité pour parler à la place de ceux qui se sont tus définitivement sans prétendre parler à leur place ? C'est sans doute dans leur silence que se trouve leur criante vérité, et la possibilité de construire une carte du monde passé, actuel, et à venir, nous montrent le dramaturge Juan Mayorga et le philosophe Walter Benjamin.

⁹² Nous travaillerons cette pièce dans le Chapitre 4 : 1.2. L' « histoire vue d'en bas », où nous étudierons la confrontation des visions de l'histoire, d'où se dégagera la mécanique mayorguienne d'une écriture fondée sur le perspectivisme.

⁹³ Notamment par GARCÍA BARRIENTOS, José Luis: "El Holocausto en el teatro de Juan Mayorga", in *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), 2011, ou encore FLOECK, Wilfried "La shoah en la era de la globalización. Juan Mayorga y el teatro de la memoria", in *Don Galán. Revista de investigación teatral*, 2, 2012, art.cit.

⁹⁴ MAYORGA, Juan, *El cartógrafo*, op.cit., p. 387.

Notre approche de cette problématique dans la dramaturgie mayorguienne sera philosophique. Nous dégagerons une série de relations dialectiques en jeu dans *El cartógrafo* de Juan Mayorga : tout d'abord l'opposition vainqueur/vaincu, liée au rapport dialectique présent/passé. Plus tard, la question suivante se posera : comment rendre compte de l'aporie d'Auschwitz ? La valeur du témoignage, la communicabilité de l'événement étant problématiques, la mise en scène du passé ne peut qu'être le fruit d'une construction, ce que montre Mayorga à partir du motif de la cartographie. Comment se tisse le lien entre histoire, témoignage et fiction, entre mémoire individuelle et collective, entre absents et présents ?

3.1.1. Histoire et mémoire

La memoria se ocupa de una ausencia.⁹⁵

Robert MARCH, Robert
et Miguel Ángel MARTÍNEZ

S'inscrivant dans le cadre méthodologique et philosophique de Walter Benjamin, qui prône l'interruption de la continuité de l'histoire afin de contempler les ruines du passé et leur lien avec l'« à-présent », le théâtre de Juan Mayorga doit être compris comme un théâtre de la mémoire plutôt que comme du « théâtre historique ». La mémoire se tourne vers les empreintes du passé – des absences –, mais celles-ci sont considérées dans le présent: “en tanto que presente, realiza la presencia de una ausencia⁹⁶”. Josep Lluís Sirera montre dans une étude intitulée “La memòria no té passat⁹⁷” que la mémoire relève du temps présent. Ainsi, Histoire et mémoire se réconcilient dans un théâtre qui ne montre pas l'histoire comme « ce qui a été » mais plutôt comme « ce qui aurait pu être ». C'est le propos de notre dramaturge, dans la lignée de la philosophie benjaminienne, et de la dramaturgie de l'histoire d'auteurs comme Antonio Buero Vallejo, qui écrivent l'histoire des vaincus, non celle des vainqueurs.

Dans *Sur le concept d'histoire*, Benjamin montre que l'histoire n'est jamais neutre, car elle est au service de la tradition hégémonique. Il dénonce le regard de l'historiciste qui, se prétendant apolitique, renforce l'état des choses, en l'inscrivant dans une tradition ascendante qui le justifie. En effet l'historiciste s'identifie par empathie au vainqueur du passé, et donc aux vainqueurs actuels : « L'identification au vainqueur bénéficie donc toujours aux maîtres

⁹⁵ MARCH, Robert y MARTÍNEZ, Miguel Ángel, “Poéticas de la ausencia en *El Cartógrafo*. Varsovia, 1: 400.00”, *Stichomythia*, 13, 2012, p. 119.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 119.

⁹⁷ SIRERA, Josep Lluís, “La memòria no té passat (Per una contextualització del teatre històric català actual)”, in *I Simposi Internacional sobre teatre català Contemporani* (de la Transició a l'actualitat), Barcelona, Institut del teatre de la Diputació de Barcelona, 2005, p. 15-51

du moment⁹⁸ ». Son empathie rend légitime ce qui s'est passé, alors reconnu comme nécessaire, et attribue aux vainqueurs passés et présents l'hégémonie de la voix de la culture.

Le présent est le temps des vainqueurs, de ceux qui ont survécu aux événements et qui ont (pris) la parole. Ceux-ci écrivent et modifient l'histoire en fonction de leurs intérêts actuels, d'où la formule de Juan Mayorga : « le passé est imprévisible⁹⁹ ». Se proclamer porte-parole des victimes, pour notre dramaturge, c'est se donner le droit d'usurper leur identité, de leur donner une voix qu'ils n'ont jamais eue et donc qui n'est pas la leur : en d'autres mots, leur donner une seconde mort. Les « logiques du nous » dénoncées par Gérard Noiriel dans *Histoire Théâtre Politique* s'attachent à commémorer le passé d'une communauté, à réhabiliter des victimes, en mettant en scène un « nous » digne de souvenir et de célébration, opposé à un « eux » reconnu par la majorité – la mémoire dominante – comme « barbare ». C'est le propre du « théâtre-mémoire », qui non seulement cautionne les mémoires dominantes, mais encore alimente les clivages identitaires. L'« histoire-mémoire » est un discours qui commémore le passé d'une communauté dans le but de réhabiliter les victimes et de dénoncer les coupables. L'histoire y est considérée dans le sens étymologique du terme, comme production d'un savoir (*historiê* : enquête sur le passé) : ainsi, sous couvert d'objectivité, ce discours cautionne et renforce les mémoires dominantes, il conforte une identité collective. Juan Mayorga propose en revanche ce qu'on peut appeler un théâtre du « présent historique » : n'offrant ni explication ni jugement sur le passé, il pose des problèmes moraux à caractère universel à travers les dilemmes de ses personnages, auxquels le spectateur peut se sentir identifié et qui suscitent ainsi en lui le doute, nous y reviendrons.

Mayorga se démarque comme Benjamin de la vision historiciste de l'histoire – celle de la voix dominante. Le philosophe prône une histoire qui est construction, tout comme la « carte du monde » du grand-père et de sa petite-fille dans *El cartógrafo*. Ces derniers assument que leur carte est une prise de position, elle est le fruit de choix et d'une construction ayant pour but que plus tard, lorsque les générations futures la retrouveront, le silence des vaincus – des absents – se fasse entendre.

Interrompant le « sens de l'histoire », la dramatisation du souvenir – l'élaboration de la carte – ouvre une brèche, une interrogation qui vient rompre tout *continuum*, et s'oppose à l'univocité du concept de progrès. L'interruption du cours de l'histoire en vue de la cartographie a pour corrélat la récupération de l'espace. «Recuperar el espacio para volver a hacer posible la Historia», écrit Cornago que nous avons cité ci-dessus. Réhabiliter la

⁹⁸ BENJAMIN, Walter, « Sur le concept d'histoire », *op.cit.*, p. 432.

⁹⁹ MAYORGA, Juan, « El dramaturgo como historiador », *Primer Acto*, n°280, 1999, p. 10.

mémoire, c'est aussi réhabiliter l'espace de la ville, celui des corps qui occupent la scène – théâtrale et historique. Ces derniers deviennent alors acteurs de leur présent en choisissant de rendre actuels les éléments de leur passé qui ont été oubliés, mis à l'écart, passés sous silence, en traçant la cartographie des absents de l'histoire, ceux que la mort a empêché d'écrire leur histoire, ou du moins de participer à son élaboration.

Robert March et Miguel Martínez soulignent l'imbrication de la mémoire individuelle et collective dans *El cartógrafo*: “Quizá uno de los aspectos más interesantes de *El cartógrafo* sea que esta pareja, presencia/ausencia, se politiza en tanto que las ausencias y las presencias remiten aquí no sólo a una memoria íntima, persona, sino también a una memoria e historia colectiva¹⁰⁰”. Il fait référence à l'histoire individuelle de Blanca et Raul (le décès de leur fille adolescente Alba), mêlée à la quête presque existentielle de Blanca de la carte de l'époque du ghetto, et à celle du cartographe du ghetto de Varsovie et sa petite-fille, c'est-à-dire l'histoire de l'extermination des Juifs.

Dans leur carte du ghetto, le vieillard et sa petite-fille souhaitent faire figurer toutes les atrocités dont ils sont témoins, pour révéler à la postérité la réalité de cette époque et ainsi la conserver dans la mémoire collective. La petite-fille parvient à mettre en lieu sûr la « carte d'un monde en danger » en la transportant, à travers les canalisations, jusqu'à la partie libre de la ville. Après le soulèvement de 1943, la situation s'empire au ghetto, et le vieillard supplie sa petite-fille de profiter des chemins secrets de la ville qu'elle connaît pour fuir : “Sabes cómo salir. Puedes sacar gente. Utiliza todo lo que sabes para salvar tu vida y la de alguien más, el que tú quieras. Una vida es más importante que todos los mapas del mundo” (p. 371). La petite refuse de quitter le ghetto et s'obstine à vouloir voir de ses propres yeux pour transmettre à son grand-père, et à la postérité, la réalité inhumaine, la réalité invisible, souterraine, celle que l'histoire taira.

Le processus d'élaboration des cartes dans *El cartógrafo* et la lutte pour retrouver dans le présent une carte du passé incarnent le travail de mémoire (dessiner la carte pour ne pas oublier, retrouver la carte pour retrouver ce passé-là) et l'« image dialectique » benjaminienne qui lie le passé au « à-présent ». C'est ce que fait Blanca, le personnage principal du présent, lorsqu'elle entreprend la recherche de la carte du ghetto, qu'elle souhaite actualiser en traçant par terre les délimitations de l'ancien ghetto, afin de rendre physiquement visibles dans la ville les oubliés de l'histoire. Lors d'une réception organisée chez l'ambassadeur, Blanca fait part à un conseiller municipal de son projet d'élaborer une carte de

¹⁰⁰ MARCH, Robert y MARTÍNEZ, Miguel Ángel, “Poéticas de la ausencia en *El Cartógrafo. Varsovia, 1: 400.00*”, *Stichomythia*, 13, 2012, p. 119.

la ville avec deux couleurs, dont une “mancha azul” qui représente “la sombra del gueto”, “el espacio que ocupó el gueto. Las líneas de punto son las sucesivas reducciones” (p. 357). Plus tard, elle proposera, afin d’intégrer le ghetto à la Varsovie actuelle, de “marcar en el suelo la silueta del ghetto” (p. 358) : encore une illustration de l’ « image dialectique » benjaminienne, où le passé revit dans l’ « à-présent », et y acquiert un sens spécifique, non justifié par un progrès à venir, mais soutenu par le désir de construire un avenir à partir des « failles » du passé. En outre, c’est aussi sa propre carte du monde qu’elle souhaite construire – afin de se reconstruire –, celle des endroits où elle est allée, liés aux événements qui ont marqué sa vie, comme la perte de sa fille. Raul est réfractaire au projet de sa femme de retracer une carte du passé de la ville – et de son propre passé individuel : il préfère enfouir les blessures et opter pour la stratégie du silence. En revanche, Blanca rassemble tous ses efforts afin de rétablir et de sauvegarder la mémoire du temps du ghetto. Raul et Blanca incarnent les deux réactions possibles face à un passé traumatisant : oubli et répression *versus* témoignage et mémoire. Raul incarne le pacte de silence adopté par certains en Espagne pendant la Transition Démocratique, et encore aujourd’hui. Il essaie par tous les moyens d’éloigner sa femme de ses recherches sur le passé : “Lo único importante es no hacer nada que pueda molestar. No somos polacos, no somos judíos, no somos alemanes. ¿Qué ciudad no tiene sus heridas, sus sombras?” (p. 358). Blanca de son côté, souhaite découvrir les barbaries du passé, les rendre visibles. Encore une fois, c’est une femme – comme la petite-fille dans *Himmelweg* – qui lutte contre l’inhumanité et contre l’oubli.

3.1.2. Cartographie et corporéité

Comme l’exposent March et Martínez dans l’article cité ci-dessus, la corporéité de la mémoire garantit la permanence du passé (personnel/collectif) dans l’ « à-présent » benjaminien : “En esta pieza, parece que se sugiere que es ese carácter corpóreo del trauma el que hace inevitable su presencia en el presente, para problematizar a partir de aquí la relación entre el trauma y su comunicabilidad¹⁰¹”. La question de la dicibilité de l’événement passé, traumatique (à échelle individuelle, la mort d’Alba ; et sur le plan collectif, les morts du ghetto de Varsovie, l’Holocauste), nous renvoie à nouveau à la nature des cartes tracées par les personnages du présent (Blanca/Raul), ceux du passé (Grand-père/petite-fille), ceux qui sont entre les deux époques (Deborah).

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 123.

Raul est hermétique aux projets de Blanca (“¿Qué mapas son esos que haces?”), qu’il considère comme un passe-temps insignifiant ; il lui conseille d’ailleurs d’entreprendre d’étudier quelque chose (“estudiar algo”) afin de “ocuparse en algo” (p. 357-58). Il ne s’exécute pourtant pas moins, lorsqu’elle lui demande de dessiner sur le sol le contour de sa silhouette de sa femme. Ainsi, Blanca décrit à un Raul incrédule son propre corps comme une carte:

Raúl- ¿De verdad es un mapa?

Blanca- Miras tu cuerpo y aparecen cosas. Personas, animales, palabras. Colores, fechas. Sonidos. Lugares. Madrid. Varsovia. Londres. Cosas que estaban separadas, aparecen juntas. Cosas olvidadas vuelven. Tú cuando te conocí. Alba el día que nació. Alba el primer día de colegio.

Raúl- Blanca...

Blanca- Alba caminando sola por Londres. Alba el día que murió.

Raúl- Blanca...

Blanca- ¿Por qué nunca hablamos de ella?

Raúl- No hablamos de ella porque nos hace daño hablar de ella.

Le couple Blanca/Raul ne parle pas de ses traumatismes (de la mort de leur fille), tout comme Varsovie passe sous silence son passé obscur et douloureux : l’exposition de photos du ghetto que découvre par hasard Blanca dans la synagogue – et Juan Mayorga lors d’un réel et récent voyage à Varsovie – doit être fermée pour des raisons de douteuse légitimité :

Samuel- La exposición ha sido suspendida.

Blanca- ¿?

Samuel- Hay una controversia sobre a quién pertenecen las fotos. El juez ha decidido hacerse cargo de ellas hasta que resuelva.

Les auteurs de « Poéticas de la ausencia en *El Cartógrafo. Varsovia, I: 400.00* », mentionnés plus haut, établissent une analogie entre la mémoire de Blanca et celle de Varsovie, qui se font écho en permanence dans la pièce :

[...] el mapa se constituye como la figura, como la ficción, que hace posible el recuerdo. A partir de esa figura, las ausencias correspondientes van a poder ser recuperadas: Alba y el ghetto; el cabello de Alba, el cuerpo de Alba, y el cuerpo del ghetto, el espacio físico del ghetto.¹⁰²

Blanca, tout comme la ville de Varsovie, sont incapables de communiquer leur mémoire : il n’y a qu’une voie possible pour tracer la carte des oublis et des oubliés – se souvenir d’eux –, c’est de passer par la fiction. Le nom de la ville que le grand-père et sa

¹⁰² *Ibid.*, p. 120.

petite-fille entreprennent de cartographeur, ce n'est pas Varsovie – elle est indicible, innommable –, c'est « Hurbineka ». En effet, pour rendre compte de l'incapacité de la ville à communiquer sa mémoire – vecteur de souffrance, le dramaturge récupère la figure de Hurbinek, un « fils » d'Auschwitz, un enfant qui « ne savait pas parler » décrite par Primo Levi dans *La trêve* :

Hurbinek n'était rien, c'était un enfant de la mort, un enfant d'Auschwitz. Il ne paraissait pas plus de trois ans, personne ne savait rien de lui, il ne savait pas parler et n'avait pas de nom : ce nom curieux d'Hurbinek lui venait de nous, peut-être d'une des femmes qui avait rendu de la sorte un des sons inarticulés que l'enfant émettait parfois. [...] La parole qui lui manquait, que personne ne s'était soucié de lui apprendre ; le besoin de la parole jaillissait dans son regard avec une force explosive¹⁰³.

Hurbinek est intégré à la fiction de *El cartógrafo*, où il est un ami de la petite-fille (“el amigo ese tuyo, que dejó de hablar”), et c'est de son nom que le grand-père dérive celui de la ville dont il entreprend de tracer le plan :

Anciano- No queremos un mapa que el enemigo pueda utilizar. Queremos que, si lo captura, hoy o dentro de cien años, no sepa leerlo. Vamos a cifrar el mapa. Distancias, nombres, signos. A la escuela la llamaremos almacén; al almacén, escuela. Las sinagogas las dibujaremos como iglesias. No se llamará Varsovia.

Niña- ...

Anciano- Ese amigo tuyo, el que ha dejado de hablar. ¿Cómo se llama?

Niña- Hurbinek.

Anciano- Hurbineka. La llamaremos Hurbineka. (p. 365)

Hurbineka, la ville du silence, de l'impossibilité de la parole : ainsi, la carte de cette ville (qui diffère d'une simple carte de Varsovie) rend compte de l'aporie d'Auschwitz. La vérité des survivants « est inimaginable, c'est-à-dire irréductible aux éléments réels qui la constituent » affirme Giorgio Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz*¹⁰⁴. C'est aussi cette aporie qui atteint la connaissance historique, d'après le philosophe italien : « la non-coïncidence des faits et de la vérité, du constat et de la compréhension¹⁰⁵ ». Cependant, il insiste sur le fait que nous ne pouvons nous reposer sur ce raisonnement : « dire qu'Auschwitz est « indicible » ou « incompréhensible », cela revient à [...] l'adorer en silence comme on fait d'un dieu¹⁰⁶ », ce qui est inacceptable – « pourquoi conférer à l'extermination le prestige de la mystique ?¹⁰⁷ », se scandalise Agamben. Il convient donc de réfléchir sur cette lacune, de l'interroger, de l'écouter : ces efforts pourront peut-être orienter, ajoute-t-il à la fin de sa

¹⁰³ LEVI, Primo, *La Trêve*, Grasset, Paris, 1966, p. 25.

¹⁰⁴ AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op.cit., p. 10.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 34.

préface, « les futurs cartographes de la terre neuve éthique¹⁰⁸ ». Notons au passage que la cartographie – science de la mise en espace – apparaît encore une fois comme intimement liée à des questions de mémoire et d'éthique.

C'est en passant par la fiction d'*Hurbineka* que Mayorga met en scène la Varsovie du ghetto, et la mémoire actuelle de ces événements traumatiques. *El cartógrafo* met en scène un exercice *actuel* (pour reprendre le terme benjaminien) et actif de mémoire, d'allées et venues entre la mémoire collective et la mémoire individuelle. Ainsi, l'exercice d'élaboration de la carte de Hurbineka (grand-père/petite-fille), et sa quête dans l'actualité (Deborah/Blanca), constitue une véritable ellipse, où différents points sont reliés sans qu'il y ait de lien causal entre eux, ou encore un rhizome dans lequel sont creusées des « galeries souterraines » entre les temporalités et les espaces. Les mémoires s'entremêlent les unes aux autres, sans suivre ni logique ni chronologie : c'est une question d'agencement. Dit autrement, la mémoire est un rhizome !

En somme, la mémoire permet d'aller à l'encontre du passé (de l'absent), mais aussi de l'autre : une poétique de la mémoire peut réduire la distance entre moi et l'autre. “*El Cartógrafo* revela que ese paseo que va desde la memoria de la propia herida hasta el cuidado de las heridas del otro¹⁰⁹”. Blanca sollicite et reconstruit sa propre mémoire, mais aussi celle de Raul, dont, à la fin de la pièce, elle dessine la silhouette, cette fois à sa demande: il s'agit d'une nouvelle forme de rencontre entre eux deux.

Pour Emmanuel Levinas, le rapport à l'autre “me met en question, me vide de moi-même, et ne cesse de me vider en me découvrant des ressources toujours nouvelles¹¹⁰”. C'est de l'autre homme que le Moi reçoit l'injonction éthique, par conséquent aucune subjectivité n'est possible en dehors de l'intersubjectivité. Aussi la mémoire subjective devient-elle mémoire du nous, pour intime et personnelle qu'elle soit. « Être moi, signifie, dès lors, ne pas pouvoir se dérober à la responsabilité, comme si tout l'édifice de la création reposait sur mes épaules.¹¹¹ ». La notion de responsabilité¹¹², la problématique du rapport à l'altérité, sont des éléments fondamentaux pour tracer une carte de la mémoire de l'Holocauste, de « ce qui reste d'Auschwitz ».

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰⁹ MARCH, Robert y MARTÍNEZ, Miguel Ángel, “Poéticas de la ausencia en *El Cartógrafo*. Varsovia, 1: 400.00”, *art.cit.*, p. 126.

¹¹⁰ LEVINAS, Emmanuel, *Humanisme de l'autre homme*, Paris, Fata Morgana, 1972, p.46.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 53.

¹¹² Dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, Giorgio AGAMBEN aborde la notion complexe de la responsabilité, dont il montre qu'elle est associée au droit et non à l'éthique, et il introduit un « nouvel élément éthique » que Levi nomme la « zone grise », et qui est une « zone d'irresponsabilité » (*op.cit.*, p. 22.). Nous reviendrons plus bas sur cet élément d'analyse de la période de l'Holocauste car il nous permettra de comprendre la conception de l'écriture dramatique de Juan Mayorga, cf. Chapitre 4 : Liens rhizomatiques et dialectiques sans synthèse.

Selon Juan Mayorga, la responsabilité du dramaturge est de démasquer les éléments de l'histoire qui ont été cachés, non-dits. Comme l'Ange de l'histoire de Benjamin, Mayorga nous invite à regarder les ruines du passé, à écouter le silence des morts, des absents. Mais comment tracer une carte de l'irreprésentable, de l'invisible ? Cette question, qui touche au domaine de l'éthique comme à celui de l'esthétique, sera envisagée à la lumière de l'œuvre de Mayorga mettant en scène la mémoire de l'Holocauste. À quoi ressemble la cartographie de l'horreur dans l'œuvre de Mayorga, et quelle en est la réception possible ?

3.2. Cartographies d'une Histoire invisible à la lumière de *El Cartógrafo*

3.2.1. Les cartographes, témoins d'une Histoire invisible

La contemplation des ruines du passé, étroitement liée à construction active de la mémoire, travaille à rendre présentes – visibles – les « cartes du monde » des absents, enfouies sous les ruines.

Le mot *historia* vient de la racine id-, qui signifie « voir » : originellement, nous dit Agamben dans *Enfance et histoire*, l'*histôr* est le témoin oculaire, celui qui a vu. « Voilà qui confirme le privilège que les Grecs accordent à la vision. La détermination de l'être authentique comme « présence au regard » exclut l'expérience de l'histoire, qui est toujours déjà là, sans se trouver comme telle sous nos yeux¹¹³ ». Outre la question de l'incommunicabilité de l'événement, la question de l'impossibilité du témoignage des victimes est largement traitée par le philosophe italien. Les véritables « témoins » des camps de concentration n'y ont pas survécu.

Agamben se penche dans *Ce qui reste d'Auschwitz* sur la question du témoignage des camps de concentration. À partir des deux termes latins pour désigner le témoin (*testis*, qui signifie « celui qui se pose en tiers entre deux parties dans un procès ou un litige » et *supertes* : « celui qui a vécu quelque chose, a traversé de bout en bout un événement et peut donc en témoigner »), le philosophe allemand détermine que Primo Levi par exemple, n'est pas un tiers (il n'est pas assez neutre), et que son objectif n'est pas d'établir les faits en vue d'un procès ou d'un jugement. Au contraire, « il semble ne s'intéresser qu'à ce qui rend le jugement impossible, cette « zone grise » où victimes et bourreaux échangent leurs rôles¹¹⁴ » :

¹¹³ AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire*, op.cit., p. 166.

¹¹⁴ AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op.cit., 2003, p. 17.

elle trouve d'ailleurs un écho particulièrement important dans la dramaturgie de Juan Mayorga¹¹⁵.

Si Primo Levi est un *supertes* plutôt qu'un *testis*, il n'a pas « traversé de bout en bout un événement », puisqu'il a survécu. Agamben pointe alors du doigt la lacune propre au témoignage ; il cite Primo Levi :

[...] les témoins, par définition, sont des survivants, et ils ont donc tous, d'une manière ou d'une autre, joui d'un privilège. [...] Le sort du détenu ordinaire, personne ne l'a raconté, parce que pour lui il n'était matériellement pas possible de survivre. [...] J'ai moi-même décrit le détenu ordinaire en parlant des « musulmans » : mais les musulmans, eux, n'ont pas parlé.¹¹⁶

La figure du « Musulman » est celle du véritable témoin, celui qui a tout vécu (il est véritablement *supertes*) mais ne peut témoigner précisément pour cette raison : « L'intémoignable porte un nom. Il s'appelle, dans l'argot du camp "der Muselmann"¹¹⁷, le "Musulman"¹¹⁸ ».

Agamben constate que le témoignage :

[...] porte en son cœur cet « intémoignable » qui prive les rescapés de toute autorité. Les « vrais » témoins, les « témoins intégraux », sont ceux qui n'ont pas témoigné, et qui n'auraient pu le faire. [...] les engloutis n'ont rien à dire, aucune instruction ou mémoire à transmettre. Ils n'ont ni « histoire » (Levi), ni « visage », ni, à plus forte raison, « pensée ».¹¹⁹

En effet, Levi écrit que « les engloutis [les Musulmans], même s'ils avaient eu une plume et du papier, n'auraient pas témoigné, parce que leur mort avait commencé avant la mort corporelle¹²⁰ ». La lacune du témoignage est expressément revendiquée par les rescapés des camps de concentration eux-mêmes. D'une part, ils peuvent témoigner – mais pas intégralement : ils ne peuvent même pas dire leur propre lacune. « Cela veut dire que le témoignage est la rencontre entre deux possibilités de témoigner : que la langue, pour témoigner, doit céder la place à une non-langue, montrer l'impossibilité de témoigner¹²¹ ». La langue du témoignage ne signifie plus, et en outre, elle recueille l'insignifiance du témoin intégral, qui ne peut témoigner. « L'impossibilité de témoigner, la « lacune » constitutive de la langue humaine, s'effondre sur soi pour céder la place à une autre impossibilité de témoigner – celle de ce qui n'a pas de langue¹²² » ; ainsi la seule chose que l'intémoigné peut

¹¹⁵ Cf. plus bas, Chapitre 4 : 3. Mise en scène de dialectiques sans synthèse.

¹¹⁶ LEVI, Primo, cité par AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op.cit., p. 35.

¹¹⁷ Celui qu'on appelait le « musulman » dans le jargon du camp, le détenu qui cessait de lutter et que les camarades laissaient tomber [...] n'était plus qu'un cadavre ambulante, un assemblage de fonctions physiques dans leurs derniers soubresauts » AMÉRY, J., *Par-delà le crime et le châtement*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 32, cité par AGAMBEN, Giorgio, *Ibid.*, p. 43.

¹¹⁸ AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, *Ibid.*, p. 43.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹²⁰ LEVI, Primo, *Les Naufragés et les Rescapés*, Gallimard, Paris, 1989, p. 83.

¹²¹ AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op.cit., p. 41.

¹²² *Ibid.*, p. 42.

transcrire c'est une trace, « c'est la parole de la langue, celle qui naît quand le verbe déchoit de celui-ci pour – simplement – témoigner¹²³ ». D'ailleurs, c'est cette impossibilité que Juan Mayorga-dramaturge et cartographe met en scène dans *El cartógrafo*, selon Robert March et Miguel Ángel Martínez: “Cuando Blanca dibuja sobre su silueta – cuando Juan Mayorga se define como un dramaturgo-cartógrafo –, lo que pretende es, tal vez, interrogar y restituir ese nudo de dos silencios, en una memoria que evite un próximo horror e impugne los horrores del presente¹²⁴”. Notre dramaturge a recours à la fiction pour son témoignage : la carte d'un « monde en danger » ne peut être visible qu'à posteriori. Dans les scènes grand-père/petite-fille, elle n'est jamais intégralement décrite, on n'en connaît que des aspects ; et dans les scènes qui mettent en scène les personnages du présent, la quête – toujours active, jamais aboutie – des cartes du passé, est une trace de la langue du non-sens qu'est le témoignage.

Mémoire individuelle et mémoire collective se croisent encore une fois lorsque Blanca trace sur sa propre silhouette (dessinée au sol) la « carte de Londres » et le trajet de sa fille au jour de sa mort. Blanca souhaite trouver la carte de la ville Varsovie, mais aussi celle de sa propre vie, et celle de sa fille. Mais son geste, belle illustration de l'art du palimpseste, montre que ces trois cartes n'en font qu'une ; et de surcroît, que les témoignages lui permettent de réaliser une carte de ce qu'elle n'a ni vu ni vécu. Mais cette carte ne peut être dessinée que par-dessus sa propre carte : Blanca n'est ni un témoin direct (elle n'a pas vu sa fille marcher dans la ville le jour de sa mort), ni un « témoin intégral », selon la terminologie introduite par Primo Levi¹²⁵ (elle n'a pas vécu sa mort). Ainsi, c'est à partir des témoignages des personnes qui ont vu sa fille se déplacer dans la ville avant de se suicider, que Blanca dessine la carte de sa fille sur sa propre carte. Comme le souligne Giorgio Agamben, si poésie et fiction ne sont pas des témoignages en eux-mêmes (ce qui reviendrait à « esthétiser le témoignage¹²⁶ », acte irrecevable), le témoignage peut néanmoins « fonder la possibilité du poème¹²⁷ », de l'écriture (qui est elle-même construction – *poiêsis*).

Face à l'impossibilité du témoignage des victimes qui n'ont pas survécu, le philosophe Reyes Mate¹²⁸, en un clin d'œil à l'idée benjaminienne selon laquelle « il existe un rendez-

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ MARCH, Robert, et MARTÍNEZ, Miguel Ángel, *art.cit.*, p. 124

¹²⁵ Dans *Les Naufragés et les Rescapés*, Primo Levi définit les « Musulmans » comme les « les engloutis, les témoins intégraux, ceux dont la déposition aurait eu une signification générale », mais qui ne sont pas revenus pour raconter, ou sont revenus muets (LEVI, Primo, *Les Naufragés et les Rescapés*, Gallimard, Paris, 1989, p. 82)

¹²⁶ AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, *op.cit.*, p. 38

¹²⁷ *Ibid.*, p. 39.

¹²⁸ Philosophe espagnol qui se consacre à la recherche sur la dimension politique de la raison, l'histoire et la religion, et plus particulièrement de la mémoire, il s'intéresse au rôle de la philosophie après Auschwitz, et il a obtenu le Prix Nobel de Littérature (Essai). Reyes MATE a dirigé la thèse doctorale de Juan Mayorga,

vous tacite entre les générations passées et la nôtre¹²⁹ », propose un détour poétique par le conte, en tant que mélange de mémoire et de fiction. D'ailleurs, le lien entre la cartographie et le conte est explicite dans le discours de Deborah, lorsqu'elle raconte à Blanca son enfance, avec son grand-père, qui était aussi cartographe : "El gato con botas". Él me contaba un cuento y yo tenía que hacerle el mapa. Hice muchos. "Hansel y Gretel", "El flautista de Hamelin". Un cuento terrible, el del flautista". De ce conte naît le *Hamelin* de Juan Mayorga, une pièce pour adultes sur les enfants. La prolifération de références aux contes dans toute l'œuvre de Mayorga n'est pas anodine : nous pouvons aussi citer à titre indicatif¹³⁰ *Animales Nocturnos*, parsemé d'allusions à un conte dont les personnages principaux sont cette fois des animaux (le « Cuento del zorro y del erizo » issu des *Mille et une nuits*).

Selon Reyes Mate dans *Medianoche en la historia*, Walter Benjamin fait un appel à la fiction, à la mise en scène d'une histoire qui intègre non seulement les faits, mais aussi les « non-faits », « lo que no ha tenido lugar y ha quedado en el camino » :

El problema del historicismo es que... cuenta, sí, lo más notable, pero se olvida de lo pequeño, y es que "es más difícil honrar el recuerdo de los sin-nombre que de los famosos" (Benjamin, GS I/3, 1241), y una historia que se precie tiene que dedicarse a los sin-nombre. Una historia universal no sólo tiene que contar todo, lo grande y lo pequeño, sino también lo que no ha tenido lugar y ha quedado en el camino. La historia no es sólo de hechos, también de no-hechos, al historicismo le falta "armazón teórico" para hacer frente a todos estos problemas... El conocimiento supone una empatía o complicidad entre pasado y presente. Los historicistas explicitan esa empatía diciéndome que el presente le hace preguntas al pasado para entender el presente. Benjamín lo expresa de otra manera: la empatía no es un gesto generoso del presente que pide al pasado que le eche una mano, sino que es una operación calculada entre abuelos y nietos de una misma familia en vistas a conservar la herencia¹³¹.

Le dramaturge Juan Mayorga fait écho à cette "opération calculada entre abuelos y nietos" en vue de conserver l'héritage dans *El cartógrafo*, où il a recours à l'histoire du cartographe et sa petite-fille pour participer à la construction de la mémoire du ghetto de Varsovie. Premièrement, *El cartógrafo* est une fiction qui met en scène une histoire elle-même présentée non comme vérité historique mais comme une légende. En effet, les personnages de la pièce eux-mêmes se rendent compte qu'aucun élément ne leur permet de certifier que le grand-père et la petite-fille cartographes de leur « monde en danger » ont vraiment existé. Au grand regret de Blanca – et du spectateur ? –, Deborah nie l'hypothèse – pourtant chronologiquement plausible – selon laquelle elle serait la petite-fille de la légende. Pis encore : non seulement elle n'est pas la petite-fille, mais encore elle soutient

Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin. Ancien disciple de Reyes Mate, Mayorga participe aujourd'hui avec lui aux séminaires qui se tiennent depuis 2011 au CSIC autour du thème « Filosofía después del Holocausto ». Ils ont co-écrit *Los avisadores del fuego : Rosenzweig, Benjamin y Kafka* (in *Isegoría*, 23, p. 45-67, 2000)

¹²⁹ BENJAMIN, Walter, "Sur le concept d'histoire", *op.cit.*, p. 428.

¹³⁰ Nous n'envisageons pas de fournir ici une analyse de la place du conte dans l'écriture dramatique de Juan Mayorga – problématique qui serait sans aucun doute intéressante à traiter dans une étude ultérieure.

¹³¹ MATE, Reyes, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de WB "Sobre el concepto de historia"*, Editorial Trotta, Madrid, 2006, p. 45

que cette dernière n'a jamais existé, après avoir effectué quelques recherches. En effet, la maison qui aurait pu être celle où se cachait le grand-père (dans laquelle elle a découvert que l'une des parois avait été transformée en carte par des marques au pinçon) a été construite après la guerre. Par conséquent, elle dissuade Blanca de croire que les faits rapportés dans la légende soient des faits historiques, tout en soulignant que cette dernière n'en est pas moins vraisemblante :

Lo sentí mucho, créame. Me gusta la historia de la niña cartógrafa. Lo lamento, ni soy yo aquella niña ni creo que haya existido. Siempre me pareció inverosímil, cuento de vieja. Pero no tengo nada contra los cuentos si sirven para recordar. . ¿Qué importa si la niña existió o no? Pudo existir. Pero usted quiere algo más, usted quiere salvar a la niña. O al menos, salvar el mapa, asegurarse de que todo aquello no fue en vano. No creo que lo encuentre nunca. Y aunque lo encontrase, aunque lo tuviese delante de los ojos, no lo reconocería. Ellos se habrían asegurado de que no cualquiera pudiese utilizarlo. Me gustaría que hiciesen esa película. No sería "otra película sobre el Holocausto". El mapa no debería aparecer, siempre resultaría decepcionante. La película debería ser el mapa. No creo que lleguen a hacerla. La idea, un cartógrafo de un mundo en peligro, es demasiado difícil, no sé si el público aceptaría que hay algo importante en juego. Sería mejor una obra de teatro. Las películas están llenas de respuestas a preguntas que nadie hace. En el teatro todo responde a una pregunta que alguien se ha hecho. Como los mapas. Qué cuento más cruel el del flautista, ¡se lleva a los niños! Ésta es la Europa que me enseñaron en la escuela. Un día retiraron éste y colgaron este otro y yo supe al instante que mi vida había cambiado. (p. 388)

Ainsi, Deborah soulève la question du lien entre vraisemblance et vérité, et la valeur des contes. Pour elle, peu importe si l'histoire de la petite-fille a existé ou non, l'essentiel est le rôle qu'elle peut avoir en tant qu'élément de transmission de la mémoire, de l'héritage historique. Selon elle, il faudrait en faire une carte – c'est-à-dire une pièce de théâtre, afin d'interroger le public sur son propre passé : dans l'allusion méta-théâtrale nous sont livrées les motivations de l'auteur de *El cartógrafo*, et ce qui pour lui constitue tout l'enjeu et le défi du théâtre de la mémoire. La fameuse carte, dont nous assistons à l'élaboration minutieuse et risquée en amont, et à la recherche obstinée en aval, est la grande absente de la pièce. Nous ne la voyons jamais, alors qu'il s'agit de l'élément central de la pièce : quel meilleur moyen de sommer chaque spectateur à tracer la sienne personnelle, et celle de sa ville ?

Ainsi, Juan Mayorga participe de ce processus de transmission de la mémoire entre grands-parents et petits-enfants évoqué par Benjamin et repris par Reyes Mate. Le « rendez-vous tacite entre les générations passées et la nôtre¹³² » est mis en abyme dans *El cartógrafo*, où premièrement, nous assistons à l'élaboration de la carte du ghetto à partir du savoir du grand-père, et en parallèle (puisque la pièce est fondée sur l'interruption des temporalités, ne suivant aucun ordre chronologique mais plutôt topologique) à sa quête par Deborah et Blanca. Deuxièmement, endossant alors le rôle de dramaturge-cartographe, Juan Mayorga partage avec nous l'histoire de ce couple atypique de cartographes du ghetto : il transmet ainsi la légende aux générations futures de spectateurs. Nous pouvons ici signaler la remarque teintée à la fois d'humour et de vérité de notre dramaturge, qui dans « Mi padre lee en voz

¹³² BENJAMIN, Walter, « Sur le concept d'histoire », *op.cit.*, p. 428.

alta¹³³ », révèle qu’il vient lui-même d’un récit, dans la mesure où il a baigné pendant toute son enfance dans les romans que son père lisait – à voix haute. Qu’il soit un cartographe fictif ou réel, Juan Mayorga, participe effectivement en tant que dramaturge au processus de transmission de la mémoire.

Ainsi, le théâtre de la mémoire de Mayorga met en scène des relations dialectiques entre histoire et présent, histoire, cartographie et fiction. Mais finalement, celle qui permet peut-être de synthétiser les précédentes, et de résoudre l’aporie du témoignage est le rapport entre expérience et émotion. Josep Lluís Sirera souligne en effet la capacité du théâtre à nous faire (re)vivre et (re)ssentir le vécu de l’autre :

El teatre sí pot... fer-nos viure i sentir el que uns altres van viure i sentir al seu moment: el passat efectivament viscut dels personatges que, així, es fan una mica (o molt) nosaltres mateixos... Una opció que en definitiva, recupera la història [...] com a matèria teatral i posa al descobert una cosa que als setanta potser no es va saber explotar com calia: la seva potència dramàtica a partir de l’interior mateix dels personatges.¹³⁴

Le témoignage au théâtre ne peut jamais être « intégral » (Levi), ni direct, ceci est posé d’emblée ; néanmoins, le propos des comédiens est de faire ressentir – et de ressentir eux-mêmes – ce que d’autres (les personnages qu’ils incarnent) ont vécu ou vivent (qu’ils soient réels ou non). Ainsi, il y a à la fois distanciation et identification : ce double mouvement est particulièrement propice pour mettre en scène la mémoire historique, et d’autres thèmes chers à Mayorga, dont la dramaturgie passe par le prisme d’un perspectivisme qui démultiplie et remet en question sa carte du monde¹³⁵.

3.2.2. Cartographies de l’horreur

L’invisibilité de l’histoire n’est pas seulement invisibilité au sens propre, c’est-à-dire en tant qu’il n’y a pas de témoins oculaires, comme nous venons de le montrer. C’est aussi une invisibilité relevant du domaine éthique, et liée à l’impossibilité de la réception de certaines images, de certaines réalités. Comment montrer la violence sans tomber dans les « images-shock » que Mayorga et Benjamin récuse ? Par ailleurs, comment montrer ou dire l’horreur des camps sans les réduire à l’état d’objet racontable, sans les banaliser ?

Nous avons vu que dans *Himmelweg*, la mise en scène de l’invisibilité de l’horreur passe par les « failles » du langage, de la représentation, et de manière plus générale, par le

¹³³ MAYORGA, Juan, “Mi padre lee en voz alta“, article inédit : Annexe 5.

¹³⁴ SIRERA, Josep Lluís, « La memòria no té passat (Per una contextualització del teatre històric català actual) », *art.cit.*, p. 45-51.

¹³⁵ Le perspectivisme mayorguien contribue à faire de l’écriture dramatique mayorguienne un rhizome – qui se modifie en fonction du spectateur qui s’y aventure. Cf. ci-dessous, chapitre 4.

fait que le camp n'est jamais montré. La préparation de la mascarade organisée par le Commandant, le monologue qu'il adresse au Délégué de la croix Rouge, celui du Délégué, qu'il adresse au public de la pièce (à l'humanité) plusieurs années après sa visite du camp, pour justifier son rapport et se dé-responsabiliser, sont les seules scènes qui sont représentées. L'horreur n'apparaît qu'à travers le travail de maquillage de la réalité par les mots, et la volonté de l'homme de se défaire de toute responsabilité par rapport à son action, à ses choix.

Dans *El cartógrafo*, l'invisibilité de l'horreur apparaît à travers des cartes tracées, trouvées ou cherchées par les personnages, des cartes qui surgissent dans les béances du visible, et qui construisent la mémoire d'un temps dont les empreintes ont été effacées après la répression du soulèvement des prisonniers Juifs en 1943.

L'horreur n'est pas représentée sur scène ; mais la réalité du ghetto est décrite à partir de la perspective des témoins directs – les « témoins intégraux » de Levi, même si c'est bien sûr la fiction qui leur donne voix et corps. Au retour de ses incursions dans le monde extérieur, dans les rues de Varsovie, la petite-fille raconte à son grand-père avec force détails la situation au ghetto, la violence des occupants et la non moins violente lutte des Juifs pour la survie :

Dos pelean por un paquete de azúcar. Un niño roba un pan a una mujer, la gente lo persigue, pero él se lo mete en la boca antes de que lo cojan. 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 el que duermen todos. Los médicos no tienen con qué aliviar a los enfermos. En la escuela no tenemos tizas. [...] De aquí salen por la mañana los que recogen a los muertos de las aceras. Sigue llegando gente. Por todo el gueto, rumores. Cuentos. No se pueden creer. Un hombre que escapó de Lodz dice que allí... (p. 367)

Là, le grand-père l'interrompt : encore une fois, dans l'interruption réside la vérité, c'est-à-dire les faits, non des histoires. “No quiero oírlos, esos cuentos que no se pueden creer. Dime sólo lo que has visto” (p. 367). La parole apparaît comme propagatrice de mensonges et de rumeurs, de croyances, tandis que le veillard réclame des faits, des descriptions de ce que l'on voit dans les rues – non de ce que l'on y entend : “si no vas a decirme todo lo que ves, no vuelvas” (p. 367). La petite-fille s'exécute immédiatement, elle raconte la faim, l'impuissance des habitants, les arrestations, les déportations, les trains qui partent pour Auschwitz, le soulèvement du Lager, la répression.

Le style épuré dans lequel elle fait part de ce qu'elle a vu introduit de la distance dans le ressenti de l'horreur par le public, comme souligne Wilfried Floeck : “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 relato¹³⁶. En effet, il ne s'agit pas de provoquer ce que Walter Benjamin appelle un « shock », c'est-à-dire de toucher aux émotions du public, mais de le faire réfléchir – non pas de montrer l'horreur, mais de la mettre en scène dans les brèches du visible, du dicible, autant d'« espacios para la meditación¹³⁷», d' « espaces vides » (Peter Brook) dans lesquels l'imagination du récepteur et son esprit critique s'engouffrent. Dans une certaine mesure, ces espaces évoquent à nouveau la « khôra » de Derrida¹³⁸, en tant que lieu indéterminé qui donne lieu. Au cœur de la « khôra » dessiné dans *El cartógrafo*, l'horreur surgit dans les ruines du passé. Le spectateur mayorguien devient l' « Ange de l'histoire » benjaminien.

Les séquences qui se réduisent à quelques phrases de texte didascalique, où la petite-fille et son grand-père apparaissent figés – gelés – en une image, sont les plus puissantes dans l'évocation de l'horreur, car loin de solliciter l'émotion du spectateur, elles réclament son imagination et son esprit critique, comme le souligne Floeck :

El horror resulta particularmente impresionante en algunas de las imágenes congeladas, en las que el abuelo y su nieta se encuentran aterrorizados y sin respiración en el suelo de su escondrijo escuchando los ruidos amenazantes de las razias cercanas o los penetrantes silbidos del tren. Tales escenas se dirigen también a los sentidos del espectador y le obligan, al mismo tiempo, a figurarse la realidad del horror con ayuda de su imaginación¹³⁹.

Ce dernier fait référence aux séquences suivantes: “*El Anciano y la Niña se tienden al suelo, boca arriba, inmóviles*” (séquence 21), “*El Anciano, solo. Suena el silbato. Se tiende en el suelo, boca arriba, inmóvil*” (séquence 25), “*El Anciano y la Niña tendidos en el suelo, boca arriba, inmóviles*” (séquence 29). Ces phrases succinctes se font écho au long de la pièce et créent immédiatement des images tout aussi simples et épurées que les descriptions de la petite-fille : elles contiennent toutes les béances, les « espaces vides », les « failles » nécessaires pour imaginer l'horreur – passée et présente.

Depuis qu'elle est à la retraite, la cartographe dont Blanca voudrait croire qu'il s'agit de la petite-fille de la légende, Deborah, réalise des cartes pour les « gens qui fuient ». Elle continue à voir le monde à partir des ghettos ; car bien sûr ceux-ci existent encore : “Mapa de Europa para africanos. Desde que me jubilé, sólo hago mapas útiles. Cómo entrar, dónde obtener ayuda... Mapas para gente que huye. Yo veo el mundo desde el gueto”. Pour Wilfried Floeck, “el mensaje es claro”:

¹³⁶ FLOECK, Wilfried, La shoah en la era de la globalización. Juan Mayorga y el teatro de la memoria, in http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_3&pag=3#_ftnref9 (consulté le 16/04/2013).

¹³⁷ MAYORGA, Juan, “Eclipse” : Annexe 4.

¹³⁸ Notion définie dans le chapitre 1 de cette partie : 1. La notion d' « entre » dans la philosophie contemporaine.

¹³⁹ FLOECK, Wilfried, “La shoah en la era de la globalización. Juan Mayorga y el teatro de la memoria”, *art.cit.*

El *ghetto* y el horror están presentes en todas partes, hoy como ayer, en Europa como en África. La lucha contra la violencia y a favor de la memoria continúa. A través de su puesta en escena casi criminalista de la acción dramática, la fragmentación de la historia, la estructura temporal compleja, así como a través de las poéticas imágenes congeladas relacionadas siempre con la acción dramática y las reflexiones metahistóricas sobre la posibilidad de una (re-)construcción del pasado, Mayorga ha creado un impresionante drama contra el olvido y a favor de la memoria, un drama que parte de la *shoah* y termina en los distintos escenarios del horror del presente.¹⁴⁰

¹⁴⁰ *Ibidem.*

CHAPITRE 4. Liens rhizomatiques et dialectiques sans synthèse

Le sauvage que je vois sur scène, c'est moi.¹

Jean-Paul SARTRE

1. Le perspectivisme ou quand les animaux observent le monde des humains

“Como la filosofía, el arte desvela la realidad, la hace visible. Porque la realidad no es evidente en sí misma. [...] Es necesario un artificio que muestre lo que el ojo no ve²”, affirme Juan Mayorga. Il ne signifie pas par là que l'art révélerait une vérité platonicienne enfouie derrière un monde d'apparences, mais simplement qu'il conçoit la scène de théâtre comme une *agora* sur laquelle se construisent des visions du monde susceptibles de *déconforter*³ le spectateur. La carte du monde de Juan Mayorga – issue d'une fiction –, est une cartographie des absences, de l'histoire invisible, du langage interrompu. Nous avons montré comment sont mis en scène les silences des absents et les « zones d'ombres » de la réalité, toutes ces facettes qui habituellement n'en sont pas perçues.

Dans la mesure où la dramaturgie de Mayorga est motivée par une volonté de mettre en scène une réalité plurielle et complexe, la notion de « perspectivisme » nous semble appropriée pour qualifier et penser son œuvre. Le « perspectivisme » est un terme attribué par la critique littéraire à l'écriture de Cervantès, et ce lien n'est pas anodin, car notre dramaturge rend explicitement hommage à l'auteur espagnol du Siècle d'or, notamment dans *Encuentro en Salamanca*⁴, et dans *Palabra de perro*, une réécriture du *Coloquio de los perros* cervantin, où deux chiens (Berganza et Cipión) discutent sur leur vie passée au contact des hommes. Les deux dialogues canins (celui du XVI^{ème} et celui du XXI^{ème} siècle) mettent en jeu le rapport

¹ SARTRE, Jean-Paul, cit. in NOIRIEL, Gérard, *Histoire Théâtre Politique*, Marseille, Agone, 2009, p. 177.

² MAYORGA, Juan, dans PUCHADES, Xavier, *Para asaltar la memoria. Comentario interrumpido sobre el teatro de Juan Mayorga*, Barcelona, Universitat de València, texte inédit.

³ C'est une expression que nous avons déjà utilisée précédemment, et qui est issue du texte de Roland Barthes *Le plaisir du texte* (op.cit., p. 22.).

⁴ MAYORGA, Juan, *Encuentro en Salamanca*, in *Teatro para minutos*, op.cit., p. 77-102. Dans cette pièce, la ville de Salamanca devient le lieu de renouveau des grands personnages de la littérature espagnole qui ont foulé ses rues : le Lazarillo de Tormes (personnage éponyme d'un texte anonyme du XVI^{ème} siècle), le Licenciado Vidriera (personnage éponyme de l'une des *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes), la Celestina (personnage éponyme du roman de Fernando de Rojas, écrit en 1499), Fray Luís de León (poète et écrivain humaniste de la deuxième moitié du XVI^{ème} siècle) et finalement, Cristóbal Colón.

dialectique observant/observé⁵, et reflètent, à travers le prisme du langage et de leurs expériences vitales, une réalité morcelée par des points de vue atypiques, pluriels, et fictifs.

Nous allons dans ce chapitre prêter une attention particulière aux œuvres dont les personnages principaux sont des animaux, car le perspectivisme mayorguien y apparaît très clairement comme stratégie d'écriture, et ce, déjà dans la situation initiale : des animaux prennent la parole pour donner leur vision de l'humanité. Mettre en scène les points de vue des animaux sur notre réalité humaine nous émancipe de notre perception quotidienne du monde : il s'agit de sortir de soi pour exister (rappelons l'étymologie latine du terme *existere* : se tenir au-dehors) dès lors en tant que *specta(lec)teur émancipé*⁶ et critique, et de contribuer ainsi à la construction de cet « arte de la crítica y la utopía⁷ » par excellence qu'est le théâtre.

Mayorga incarne sur la scène des dilemmes philosophiques, des contradictions ou des paradoxes à partir de ce que nous pouvons appeler des perspectives « altérées⁸ ». Ses personnages-animaux rappellent le *Micromégas* de Voltaire, confrontés à l'inconnu et à l'étrange. Dans *Palabra de perro*, les chiens mayorguiens expérimentent un véritable étonnement philosophique : “De pronto, te encuentras a otro tan raro como tú, y tu lengua revienta de preguntas”, révèle Cipión au début de la pièce.

Ainsi, Berganza se lance dans le récit de son autobiographie (clin d'œil ironique et critique au genre de la picaresque), tandis que son interlocuteur Cipión n'a de cesse de l'interrompre, afin de le nuancer, de le corriger et de remettre en question la « vérité » qu'il proclame. Cette situation d'énonciation est propice à la mise en scène du perspectivisme, qui est au cœur de la dramaturgie mayorguienne et des stratégies d'écritures cervantines commentées par le critique Carlos Blanco Aguinaga :

El lector, en vez de enfrentarse a una realidad cerrada y plana que debe rechazar o aceptar, recibe [...] una realidad sobre la cual es posible meditar y hasta vacilar. [...] Toda la verdad absoluta, todo el desengaño con que pretende aleccionar Berganza, no pasa de ser un punto de vista en el gran coloquio del mundo. Como ya decía Américo Castro hace muchos años: “no espejo plano, sino prisma”.⁹

L'image du prisme met en évidence qu'au lieu de refléter la réalité comme un miroir, le théâtre perspectiviste en démultiplie les facettes. Cipión remet en question le discours de

⁵ Cf. plus haut : 2.1.1. Le dispositif panoptique comme mécanisme de pouvoir et de contrôle.

⁶ Il s'agit d'une allusion au titre de Jacques Rancière, que nous avons été amenée à citer dans ce travail, *Le spectateur émancipé*.

⁷ MAYORGA, Juan, (Entrevista), in VILAR, Ruth, et ARTESANO, Salva, *art.cit.*

⁸ Cf. La notion de “palabra alterada” de José Sachis Sinisterra évoquée dans notre première partie (SANCHIS SINISTERRA, José, “La palabra alterada”, *art.cit.*).

⁹ BLANCO AGUINAGA, Carlos, “Cervantes y la picaresca”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI, 1957, p. 331.

Berganza, lui rappelant que leur parole n'est qu'un point de vue sur la réalité, et, qui plus est, celui d'animaux – des êtres « dépourvus de raison » : “Modestia, amigo. Mírate las patas. Recuerda que eres animal que carece de razón” (p. 15). La remarque de Berganza illustre ce que Blanco Aguinaga appelle un “desquiciamiento de la perspectiva¹⁰”. Par ailleurs, l'allusion à Aristote, d'après qui l'homme est un animal doué de langage et de raison (« *zoon logon échon*¹¹ ») prête à sourire car la scène mayorguienne incarne des animaux qui font montre de bien plus de lucidité et de sens critique que les êtres humains. Le rôle que le dramaturge leur attribue est d'ailleurs assez éloquent : dans *Ultimas palabras de Copito de Nieve*, *La paz perpetua* et *Palabra de perro*, les êtres humains sont les gardiens, ils exécutent des ordres et veillent à ce que tout rentre ou reste dans l'ordre. L'opposition homme/animal est inversée, et la frontière entre les deux se trouve largement estompée, remise en question.

Les animaux de Mayorga regardent et critiquent la réalité humaine à partir d'une perspective atypique : les chiens du *Coloquio* cervantin se trouvent dans un « campo de refugiados para perros » et ne disposent que d'une nuit pour se raconter toute leur vie ; le singe Copito de Nieve se trouve derrière les barrières du zoo, d'où il observe l'humanité, venue le regarder vivre et mourir ; et finalement, la tortue de Darwin mayorguienne a été témoin de deux cent ans d'histoire vue « d'en bas¹² ».

1.1. La Tortuga de Darwin ou « la Historia desde abajo »

Harriet, la tortue de Darwin mise en scène par Mayorga, n'est pas un « témoin intégral¹³ » dans l'acception de Primo Levi, puisqu'elle a survécu, mais elle l'est en ce sens qu'elle a vécu la totalité de l'histoire contemporaine !

Profesor- La señora Harriet no es docente. La señora Harriet es un testigo.

Beti- ¿Testigo de qué?

Profesor- La señora Harriet ha visto mucho. Pero lo más importante es la perspectiva. Ella ha visto la Historia desde abajo.

Beti- Así que te está contando cosas que ha visto. Desde abajo.

Profesor- Es un testigo excepcional y quiere un notario excepcional. Está poniendo bajo mi custodia sus recuerdos.
(p. 19)

¹⁰ *Ibid.*, p. 333.

¹¹ ARISTOTE, *Politique*, *op.cit.*, I 2, 1253a 10.

¹² Encore un clin d'œil à Benjamin : prendre l'histoire « à rebrousse-poil », s'arrêter sur les « failles » de l'histoire, sur ce qui en elle n'a jamais été observé, ni écrit.

¹³ Cf. LEVI, Primo, *Les Naufragés et les Rescapés*, *op.cit.*, p. 82. Problématique abordée dans le chapitre précédent, voir : 3.2.1. *Les cartographes, témoins d'une histoire invisible*.

Ce « témoin exceptionnel » est alors en mesure de contredire l'éminent Professeur, auteur des trois tomes de l'*Historia de la Europa Contemporánea*, avec un argument d'autorité, qui n'est pas fondé sur des archives ou sur des documents historiques, mais sur sa propre expérience ("yo estaba allí", peut-elle lui rétorquer). Ainsi, elle se présente à son domicile pour pointer du doigt les erreurs de son ouvrage :

Harriet- El capítulo XXVII, "El caso Dreyfus".

Profesor- Ya sé cuál es el capítulo XXVII. ¿Qué pasa con él?

Harriet- Con todo respeto, no fue así.

Profesor- Toneladas de documentos avalan ese capítulo. ¿Cómo que no fue así?

Harriet- Con todo respeto, no.

Profesor- ¿Y usted qué sabe, señora?

Harriet- Yo estaba allí, en París, cuando la tomaron con el desdichado capitán Dreyfus. (p. 12-13)

Contrairement aux historiens, la tortue peut dire "yo estaba allí" : elle devient pour le professeur une véritable « archive vivante », selon l'expression de Gabriela Cordone dans son article consacré à *La tortuga de Darwin*¹⁴. L'œuvre toute entière respire l'ironie : déjà, du fait de la situation initiale dans laquelle une tortue vient faire la leçon à une éminence de l'historiographie. D'ailleurs, Juan Mayorga n'hésite pas à nous rappeler à plusieurs reprises sa condition d'animal – au cas où, à force de l'entendre disserter sur l'histoire de l'humanité, nous l'oublierions.

En effet, l'instinct animal de Harriet prend parfois le dessus, lorsqu'au beau milieu de ses analyses historiques, elle s'endort, pour ensuite reprendre son récit avec le plus grand naturel :

El Profesor zarandea a Harriet.

Profesor- ¿Podemos continuar, Harriet?

Beti- Qué sueño más profundo.

Profesor- (*Zarandéandola más fuerte.*) ¿Seguimos?

Harriet- (*Despertando.*) Cuando guste, profesor. (p. 19-20)

¹⁴ CORDONE, Gabriela, *La Tortuga de Darwin, de Juan Mayorga: hacia una lectura benjaminiana de la Historia, Estreno*, 37.2, 2011.

La somnolence chronique de la tortue est comique en soi, d'autant plus qu'elle crée un décalage avec l'attitude du professeur, tellement impatient et avide de connaissances historiques qu'il se trouve pendu à ses lèvres.

Ensuite, la tortue met en évidence les avantages et désavantages de sa petite taille dans son propre discours, par exemple lorsqu'elle affirme avoir connu « les leaders de la révolution d'Octobre ». Elle ajoute immédiatement qu'en réalité, elle n'a vu que leurs pieds, puisque : “En aquella época, yo a la gente la conocía por los pies” (p. 25). Ce décalage physique est encore un recours propre à l'ironie.

En effet, elle perçoit la réalité « d'en bas » littéralement, mais aussi au sens figuré. Harriet est un témoin et non une historienne : là où cette dernière étudierait les événements « de haut », dans leur ensemble, et de manière linéaire, la tortue, elle, s'arrête sur des détails, et met en exergue un événement plutôt qu'un autre car il l'aura davantage touchée. Sa version de l'histoire est truffée d'anecdotes amusantes sur les personnages historiques, mêlée à ses propres ressentis et réflexions : son discours ne peut donc prétendre à l'objectivité, c'est un simple point de vue issu d'une expérience. Mais finalement, qui mieux que ce petit témoin caché (de par sa taille elle passe inaperçue et peut se faufiler partout) pour construire une histoire des oubliés, des sans-nom, des invisibles ?

D'ailleurs, on peut percevoir une critique sous-jacente à la philosophie hégélienne fondée sur le progrès de l'histoire, quand Harriet nous fait part de sa déception face à la modernité :

¡Qué ignorantes están mis parientes de la isla de lo que el hombre es capaz! ¡Los humanos son la última etapa de la evolución! ¡Y yo estoy aquí, asistiendo en primera fila al espectáculo del progreso! ¡Tractores, barcos de vapor, postes telegráficos! ¡Me siento absoluta, irresistiblemente moderna! Tan animada marchó que a los treinta meses avisto la metrópoli. ¡Qué decepción! ¡Qué miedo me dio, el proletariado! London es la luz eléctrica y el motor de cuatro tiempos, pero también espaldas dobladas, rostros iracundos, ¡niños esclavos! (p. 17)

Le « spectacle du progrès » auquel elle assiste, c'est en réalité sa face cachée : “espaldas dobladas, rostros iracundos, ¡niños esclavos!”. Depuis la fiction théâtrale, Mayorga donne à entendre, à voir, à expérimenter « l'histoire qui n'a jamais été écrite » (Benjamin). Ainsi, dans la voix d'Harriet résonnent les silences des morts, des vaincus, et face à elle l'historien historiciste ne peut que se taire : c'est là – dans ces silences qui tout à coup se voient et s'entendent – que se trouve le véritable progrès, l'espoir messianique benjaminien.

1.2. Perspectivisme, ironie et dialectique

Selon André Clair, l'ironie est la base de la dialectique :

L'ironie se caractérise comme négativité ; elle est ainsi de nature dialectique ; elle est même la forme originaire et élémentaire de la dialectique en ceci qu'elle signifie, d'une manière indirecte mais essentielle, autre chose que ce qu'elle dit ; son sens diffère de son expression et en est même l'opposé.¹⁵

L'ironie creuse une distance entre le visible et l'invisible, entre le phénomène et la réalité, puisqu'elle signifie autre chose que ce qu'elle dit. En ce sens, elle est « dénonciation de toute forme de systématisation, c'est-à-dire de clôture et de complétude. Une pensée ironique suppose que la dualité comporte quelque chose d'indépassable ou encore que l'ambiguïté est constitutive de tout acte de pensée¹⁶ ». La dialectique indépassable qui est au cœur de l'ironie atteste que « la réalité de la vie est de nature ambiguë, [...] qu'il y a un lien constitutif entre deux éléments incommensurables ; exprimer une chose, c'est en même temps en signaler une autre toute différente¹⁷ ». Ce système de pensée et d'expression reflète ainsi la complexité du réel, introduisant la possibilité de « créer des liens » entre des éléments opposés ou éloignés (comme le rhizome). L'ironie « dit une parole réservée sur l'existence, une parole à double entente¹⁸ » : ainsi elle réunit les couples de contraires visible/invisible, discours/existence, dit/signifié. Or, selon Kierkegaard, « tout est dialectique¹⁹ », affirme-t-il à propos de son œuvre toute entière. Selon lui, en tant que premier dialecticien, Socrate²⁰ est le premier à avoir « introduit l'ironie dans la réflexion²¹ ».

Comment fonctionne l'ironie dans la dramaturgie de Mayorga ? Déjà, comme nous l'avons remarqué, le fait que les locuteurs des grands « coloquios del mundo²² » soient des animaux introduit une première opposition entre leur discours philosophique et leur situation d'énonciation singulière. Blanco Aguinaga qualifie ce décalage de “desquiciamiento de la perspectiva”, une perturbation de la perspective grâce à laquelle Mayorga échappe à l'écueil de l'intellectualisme ou du dogmatisme, puisque la dialectique empêche « toute forme de systématisation », selon André Clair.

Chez le singe philosophe, l'urgence de la parole est présente dès le « seuil » de la pièce : le titre indique qu'il s'agit de ses “últimas palabras”, qui seront d'ailleurs interrompues par sa propre mort. Copito annonce dès le début le propos de son monologue : s'opposer à la

¹⁵ CLAIR, André, *Penser le singulier*, Paris, Cerf, 1993, p. 11.

¹⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibid.*, p. 14.

¹⁹ KIERKEGAARD, Sören, cit. in CLAIR, André, *Penser le singulier*, *Ibid.*.

²⁰ D'ailleurs, c'est dans une démarche elle-même ironique que Kierkegaard « entre en dialectique » selon l'expression d'André Clair (*Ibid.*, p. 11), car il puise dans la pensée de Socrate, par-delà Kant et Hegel, ou même dans Aristote et Platon, pour retrouver et renouveler l'élément originaire de la pensée dialectique. Ce faisant il tourne le dos « à la grande philosophie dialectique récente » (*Ibidem*) : c'est un geste en lui-même dialectique – donc ironique.

²¹ *Ibid.*, p. 14.

²² BLANCO AGUINAGA, Carlos, “Cervantes y la picaresca”, *art.cit.*, p. 333.

rivalité Barcelone/Madrid dont on l'a rendu malgré lui le symbole, s'interroger sur la mort selon Montaigne, et répondre à la question de l'existence de Dieu. Son testament public reste inachevé ; pouvait-on imaginer une autre fin que le silence ? Le théâtre pose des questions, les réponses « las pone el espectador », comme affirme le narrateur épique dans *Hamelin* (p. 9).

L'aspect humoristique (et le décalage ironique et critique) est accentué par le fait que les personnages parlent non seulement depuis les marges (animales), mais aussi depuis l'urgence. Pour les chiens de *Palabra de perro*, le « don de la parole est le fruit d'un miracle » dont il faut profiter: “Mas repara en que no sabemos cuánto durará este extraño encuentro. ¿No vas a aprovecharlo? ¿Cuándo volverás a verte ante perro que goce de palabra?” (p. 7). Ils se trouvent dans “un campo de refugiados para perros” (p. 14.), comme l'indiquent les didascalies, où on les a placés avant de les renvoyer dans leur pays. Ainsi, ils n'ont qu'une nuit devant eux, c'est pourquoi Berganza presse Cipión de se dépêcher de raconter sa « vie antérieure », car il faut profiter de cet « état d'exception » : “Empieza tú. Cuéntame primero tú la vida, pero espabilando, no sea que con el amanecer nos separen. Te escucharé de buena gana, por obligarte a que luego oigas tú los sucesos de mi vida. Sea éste tu turno y venga luego el mío” (p. 9).

Les deux chiens entreprennent alors par la parole et la mémoire une quête de vérité sur leur passé, sur leur être, cherchant à comprendre comment et quand ils ont acquis le don de la parole. Ces chiens-*pícaros* retracent leur vie, et font un portrait de l'humanité à travers l'énumération de leurs successifs maîtres, jusqu'à comprendre et dévoiler, à la fin de leur « coloquio », tout l'enjeu de la pièce – et de leur existence : dans leur “vida anterior” ils étaient des êtres humains, des immigrés « sans-papiers ». Ainsi, ils n'ont pas été transformés en chiens par la sorcière cervantine (la vieille Cañizares), mais par les autres hommes :

¿Hemos estado buscando respuesta a una pregunta equivocada? La pregunta no era cuándo empecé a hablar. ¿Verdad? La pregunta era cuándo empecé a sentirme como un perro. ¿Es eso, Cipión?, ¿fue la gente la que me convirtió en perro? ¿Me hicieron perro de tanto hacerme perrerías? Dime algo, Cipión. Desde hoy, ¿cómo habré de tratar a los perros que me encuentre? Y a los hombres, ¿cómo? (p. 54)

La dialectique entre l'homme et l'animal est indépassable, les frontières sont toutes brouillées : Bezganza expérimente l'angoisse de l'irrésoluble tension homme/animal, et se demande comment à l'avenir il devra se comporter avec les hommes, et avec les chiens, puisqu'il est lui-même « entre » les deux. Cipión, caractérisé tout au long du dialogue par son sens commun, le rassure en lui expliquant que le sens de ses propres paroles est métaphorique. Cette digression est particulièrement intéressante pour le propos qui nous occupe dans cette partie, car la définition du « métaphorique » par Cipión, à propos du décalage entre ce qui est dit et ce qui est signifié, est aussi le procédé en jeu dans l'ironie, à l'origine de la dialectique.

Cipión- Conste que no te estoy llamando mentiroso. Sólo digo que tus palabras han de ser tomadas en sentido metafórico.

Berganza no conoce esa palabra.

“Metafórico” significa... Que las palabras no quieren decir lo que la letra suena, sino otra cosa diferente, aunque semejante.

Berganza- ¿Diferente, aunque semejante?

Cipión- Por ejemplo, cuando dices: “Fue la gente la que me convirtió en perro”. Lo que quieres decir es que a veces se te olvidaba tu ser animal, pero la gente se encargaba de recordártelo.

Berganza- ¿Eso quiero decir?

Cipión- Más o menos.

Silencio.

Berganza- Pero, ¿y si no...? ¿Y si no fuese metafórico, sino la verdad monda y lironda? Si así fuese... Si un día fuimos hombres, quizá otro volvamos a nuestro ser. Quizá algún día recuperemos nuestro ser humano. (p. 55)

Malgré la définition de Cipión, qui tente de rendre rationnelles les paroles de Berganza, ce dernier continue de penser qu’il y a réellement en eux une part d’humanité qu’il leur faut retrouver. La dialectique homme/animal est indépassable. L’espoir de retrouver un jour leur « être humain » est ravivé à la fin de la pièce. Le jour finit par se lever, et comme ils le redoutaient, les gardiens du camp viennent les chercher :

Guardia 1- Tú atiende a ver cómo lo hago. Lo mejor es ponérsela en el pescuezo, que es donde más dura el efecto. Vamos a empezar por éste, que ya está dormido. Al otro tendrás que sujetármelo.

Guardia 2- ¿Y luego?

Guardia 1- Luego al avión, y una vez los desembarquemos, si te he visto no me acuerdo. Nosotros los tratamos humanamente; qué hagan en su tierra con ellos, no es asunto nuestro. Como suele decir el sargento: “Teníamos un problema y lo hemos solucionado”.

Preparan las inyecciones. (p. 56)

Les gardiens incarnent la mauvaise foi de la politique d’immigration, qui consiste à renvoyer les « sans-papiers » dans leur pays sans se soucier des raisons pour lesquelles ils ont été amenés à le quitter (“qué hagan en su tierra con ellos, no es asunto nuestro”). La charge critique est forte et directe, mais elle a toujours lieu depuis une perspective décalée par rapport à la réalité (c’est un camp de réfugiés pour chiens, non pour êtres humains), ce qui permet la prise de distance et l’ironie.

Alors que Cipión se trouve du côté de la nuance, de l’analyse littéraire et rationnelle du réel, Berganza est plus attaché au sens propre des mots, et à l’action concrète. C’est lui qui exhorte Cipión, à la fin de la pièce, à se défendre, au lieu de se laisser faire par les gardiens qui s’apprêtent à les anesthésier :

Berganza- No te dejes, Cipión. Defiéndete.

Cipión- ¿Cómo perro o como hombre, Berganza?

Berganza- Como hombre, Cipión. Como hombre rabioso. Pelea y sígueme.

Cipión- ¿Adónde, amigo?

Berganza- A un lugar mejor. A un lugar donde ser hombres.

Cipión y Berganza se disponen a luchar. (p. 56-57)

Finallement, Cipión et Berganza décident d'entreprendre la quête active de ce lieu où ils pourront retrouver leur propre humanité. Le rideau retombe sur le verbe « luchar ». L'œuvre de Juan Mayorga, faisant écho une nouvelle fois à la philosophie benjaminienne, ouvre un espace pour la critique, qui est aussi un lieu de la résistance, et d'utopie. Juan Mayorga ouvre ainsi une « troisième fenêtre²³ » vers l'utopie et la vérité dans laquelle convergent plusieurs relations dialectiques : humanité/animalité, passé/présent/futur, critique/utopie. En effet la scène est selon notre dramaturge “un lugar para la utopía, es decir, un lugar para decir la verdad y para encontrar una palabra más ancha y más honda²⁴”.

Les personnages qui critiquent la réalité et disent « la vérité » dans l'œuvre de Mayorga parlent depuis les marges. Selon Mayorga, seul un être marginal comme Copito de Nieve peut mener à bout une véritable critique de la société, voir et dire la vérité :

El animal humanizado, yo creo que es el envés, el otro lado del hombre animalizado, y entonces de algún modo sí que puede haber una impresión que por supuesto corresponde a toda una tradición, de que sólo el que está en los márgenes puede ver; sólo aquel que carece de intereses, que no tiene nada, puede ver la realidad, puede ver cómo las cosas son realmente.²⁵

Copito est triplement marginal : il est un animal, il est en cage, et il est proche de la mort. Si “el que no es conciente de sus jaulas puede desconocer la verdad y por tanto no decirla”, Copito lui, sait très bien, comme Berganza, *d'où* il parle. Il est conscient de ses chaînes, de sa captivité (“yo jamás salgo de este recinto”), c'est pourquoi il peut mettre en évidence avec lucidité celles de la société.

C'est dans la bouche d'un locuteur-singe-agonisant que Mayorga place de longues réflexions philosophiques sur la mort selon Montaigne ainsi qu'une diatribe contre l'hypocrisie du public du zoo – un microcosme de la société. En effet le singe philosophe explique que dans le microcosme du zoo “las noticias tardan en llegar” : la critique sous-jacente de la distorsion de la réalité par les médias est redoublée d'une pique ironique acerbe:

²³ C'est une référence à la “tercera ventana” à travers laquelle il est interdit de regarder dans *Penumbra*, car elle condense les désirs et frustrations des personnages, et surtout, la possibilité du bonheur.

²⁴ VILAR, Ruth, et ARTESANO, Salva (Entretien), *art.cit.*

²⁵ Entretien avec Juan Mayorga : Annexe 1.

“Chu Lin murió en el noventa y seis y yo no tuve noticia hasta tres años después. De Mayo del sesenta y ocho me enteré en Septiembre del ochenta y tres. Y de la muerte de Franco no supe hasta ayer. Yo es que a la gente no la he visto cambiar” (p. 44).

Ainsi dans le « théâtre à texte » de Mayorga, au lieu d’entendre la voix de l’auteur, ce sont les paroles de chiens (*Palabra de perro* et *La paz perpetua*), de singes (*Últimas palabras de Copito de Nieve*) ou de tortues (*La Tortuga de Darwin*) qui sont mises en scène. Ces locuteurs-animaux nous obligent d’emblée à prendre une certaine distance d’avec leurs propos ; et paradoxalement, c’est dans la parole des animaux qu’on entend le mieux la voix de Juan Mayorga, comme il l’avoue lui-même : “A través del mono Copito, de la tortuga Harriet o del perro Enmanuel, me he expuesto más a mí mismo que con otros personajes²⁶”. Pour lui, mettre en scène des notions et débats philosophiques est légitime et nécessaire, tant que cela ne porte pas préjudice au poids dramatique de l’œuvre.

Mayorga donne la parole à des animaux se trouvant dans des situations décalées (un zoo, un camp de réfugiés pour chiens, une tortue qui débarque dans le bureau d’un professeur d’histoire), pour les faire incarner des débats sur des questions philosophiques ou politiques – ainsi les dilemmes et questionnements qui surgissent sont « en chair et en os » :

No me hubiera consentido escribir una obra sobre, por ejemplo, un catedrático universitario que citase una y otra vez a Montaigne, a menos que hubiera intentado criticar a un pedante. Pero que el mono agonizante cite a Montaigne enriquece al personaje y, por otro lado, esas citas cobran una tensión muy especial en semejante boca. Dicho esto, creo que es importante que grandes debates filosóficos ingresen en el teatro, pero hay que conseguir que no sepulsen el peso dramático de la obra. [...] Yo intento advertirme acerca de esto: que es fundamental arraigar, que el dilema filosófico, si se da, ha de depositarse sobre sangre y sobre carne.²⁷

À titre d’exemple, dans *Últimas palabras de Copito de Nieve* et *La paz perpetua*, Mayorga met en scène de véritables débats philosophiques faisant écho respectivement aux écrits de Montaigne et de Kant ; néanmoins ceux-ci sont ancrés dans des situations singulières empreintes d’ironie. Chez Mayorga, les problématiques universelles sont énoncées dans le singulier : il s’agit là encore d’un rapport dialectique.

2. Mise en scène du rapport du singulier à l’universel

Nous l’avons montré dans les chapitres précédents, Juan Mayorga s’intéresse au discontinu et au singulier, il met en scène détails et exceptions, prismes à partir desquels on

²⁶ VILAR, Ruth, et ARTESANO, Salva, “Conversación con Juan mayorga”, *art. cit.*

²⁷ *Ibidem.*

perçoit une réalité plurielle, actuelle et changeante. À notre sens, le concept de « pli²⁸ » de Gilles Deleuze permet de penser ce rapport du singulier au tout, ainsi que la discontinuité temporelle et spatiale : le philosophe définit la matière comme une totalité qui se décompose en mouvements – discontinuités – courbes.

Or, selon Walter Benjamin, c'est dans le singulier que l'on connaît l'universel: "Los flecos son importantes. En los flecos se conoce el tejido²⁹". Cette philosophie de la monade (du singulier et du concret) fait de l'œuvre d'art (singulière) le moyen d'expression du tout :

Schlegel - anota Benjamin - ve en el arte la posibilidad de expresar la suprema universalidad como individualidad; esa posibilidad se basa en que "toda poesía, toda obra debe significar el todo". Schlegel concibe un espíritu que contenga en sí un entero sistema de personas, y en cuyo interior haya madurado el universo.³⁰

2.1. L'histoire comme monade selon Walter Benjamin

Dans « Sur le concept d'histoire », le philosophe allemand décèle une chaîne dialectique de conservation/destruction du passé. Il n'y a pas de construction sans destruction, et inversement pas de destruction sans construction, l'œuvre étant ce morceau de vie qui conserve une vie, la vie cette partie de l'époque qui conserve l'époque et finalement, l'époque ce bout d'histoire qui conserve l'histoire, comme le souligne Benjamin à la fin du fragment XVII de « Sur le concept d'histoire ». L'idée de la monade est sous-jacente à cette chaîne de destructions et de conservations :

L'historien matérialiste ne s'approche à un objet historique que lorsqu'il se présente à lui comme monade. Dans cette structure il reconnaît le signe d'un blocage messianique des événements, autrement dit le signe d'une chance révolutionnaire dans le combat pour le passé opprimé. Il saisit cette chance pour arracher une époque déterminée au cours homogène de l'histoire ; il arrache de même à une époque telle vie particulière, à l'œuvre d'une vie tel ouvrage particulier. Il réussit ainsi à recueillir et à conserver dans l'ouvrage particulier l'œuvre d'une vie, dans l'œuvre d'une vie l'époque et dans l'époque le cours entier de l'histoire.³¹

Cette conception monadologique de la temporalité et de l'histoire en permet une représentation partielle qui opère par construction : "A la acumulación historicista opone Benjamin una experiencia monadológica: la construcción de una imagen que recoja lo fallido de la historia³²". Dans les « failles » de l'histoire, construire l'histoire toute entière. Selon

²⁸ « Un corps flexible ou élastique a encore des parties cohérentes qui forment un pli, si bien qu'elles ne se séparent pas en parties de parties, mais plutôt se divisent à l'infini en plis de plus en plus petits qui gardent toujours une certaine cohésion [...] Toujours un pli dans le pli, comme une caverne dans la caverne. L'unité de la matière, le plus petit élément de labyrinthe, est le pli, non pas le point qui n'est jamais une partie, mais une simple extrémité de la ligne » in DELEUZE, Gilles, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1998, p. 9.

²⁹ BENJAMIN, Walter, cit. in MAYORGA, Juan, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria*, op.cit., p. 42.

³⁰ MAYORGA, Juan, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria*, op.cit., p. 105.

³¹ BENJAMIN, Walter, "Sur le concept d'histoire", op.cit., p. 441-442.

³² MAYORGA, Juan, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria*, op.cit., p. 43.

Walter Benjamin donc, “la idea es mónada – lo que, brevemente, quiere decir: cada idea contiene la imagen del mundo³³” –, Juan Mayorga en déduit que

[l]a solución monadológica aparece así como tercera vía entre la idealista y la historicista. Lo concreto no es suprimido por mor de lo general, sino que coincide con lo absoluto, se constituye en lugar de la verdad. “La verdad es concreta”, leerá Benjamin junto al escritorio de Brecht.³⁴

Cette philosophie du concret et du singulier, dans laquelle se manifeste le tout – la vérité, marque profondément la dramaturgie de Mayorga. Si, comme nous l’avons montré tout au long de ce travail, il s’agit d’un théâtre philosophique, où les personnages sont mus par une quête de vérité qui passe par une remise en cause du langage et de son rapport au réel, l’essentiel reste que ces questionnements sont ancrés dans du concret. Le dramaturge met en scène des situations singulières porteuses d’idées, de dilemmes dont la portée est universelle³⁵. Juan Mayorga écrit un théâtre du concret, où l’interruption – le silence –, le singulier, sont porteurs d’universel : en ce sens, c’est un théâtre monadologique.

2.2. Un théâtre monadologique : de l’universel dans le singulier

Nous avons vu que la tension entre les contraires sous-tend l’écriture dramatique de Mayorga, dont l’une des préoccupations principales est de parvenir à allier le règne abstrait de la philosophie, et celui – concret – du théâtre, parvenir à faire en sorte que l’un s’immisce dans l’autre à tel point qu’on ne puisse plus vraiment les séparer. Ainsi, la dialectique singulier/universel, étroitement liée à la pensée de Walter Benjamin et de Søren Kierkegaard, influence profondément la dramaturgie mayorguienne.

³³ BENJAMIN, Walter, *G.S. I.1*, 228, cité par MAYORGA, Juan, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria*, *op.cit.* p. 43.

³⁴ MAYORGA, Juan, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria*, *op.cit.*, p. 43.

³⁵ Signalons lorsque Juan Mayorga parle d’universel, c’est pour l’inscrire dans la logique dialectique singulier/universel ; il s’agit bien entendu d’un postulat qui permet de penser ce rapport dialectique et suggère une esthétique de réception dans laquelle le spectateur peut en même temps s’identifier aux événements singuliers mis en scène, et dans l’interruption, trouver l’espace nécessaire pour en faire la critique – celle-ci étant pour sa part à portée universelle. Cet universel comme postulat diffère de la lecture que fait Judith Butler de l’universalité, au profit de la notion de ‘traduction culturelle’. Pour elle, « l’universalité ne peut être formulée qu’en réponse à un “extérieur exclu”. Le concept existant d’universalité est soumis à une forte pression de la part de cet extérieur exclu, qui veut à tout prix être accepté et inclus dans le concept. Toutefois, cela reste impossible tant que le concept lui-même n’a pas changé autant qu’il est nécessaire pour inclure l’exclu. Cette pression finit par conduire à une reformulation du concept d’universalité tel qu’il se présentait initialement. C’est ce processus, qui permet à l’exclu d’être réintégré dans l’universalité, que Judith Butler appelle traduction. La traduction culturelle – comprise comme le retour des exclus – est aujourd’hui le seul instrument capable de promouvoir la démocratie. Elle repousse ses limites, amène des changements sociaux et ouvre de nouveaux espaces d’émancipation. Elle le fait par des pratiques subversives, qui modifient les relations sociales au quotidien » (<http://eipcp.net/transversal/0606/buden/fr/print>, consulté le 4/4/2013). En sont témoins les *postcolonial studies* (dont Homi Babha et Gayatri Spivak) qui pensent ce concept de traduction culturelle en remplacement de l’universalité (sans que les deux ne soient en fait contradictoires).

Rendre visibles les idées, mettre au cœur de la scène la tension abstrait/concret, c'est se poser des questions du type : "¿cómo se puede presentar a la humanidad su propia nostalgia en escena? O la idea de la pérdida de identidad; ¿qué significa y cómo eso se puede visualizar y convertir en una acción presente?"³⁶. Au théâtre l'idée (atemporelle, abstraite) devient visible (elle est incarnée dans une situation concrète) mais aussi présente – *actuelle*, dirait Benjamin. La tension permanente idée/corps définit toute dramaturgie en amont et en aval, selon Mayorga: "Las dos realidades que conviven en el teatro – el cuerpo y la idea – se niegan, contradiciendo siempre al realista ingenuo, que cree poder conciliarlas"³⁷. Le théâtre ne peut imiter la réalité puisqu'il est « état d'exception » dans la réalité ; il imite l'idéal.

Le théâtre, incarnation de l'idée, est interruption de la réalité. Pour Kierkegaard l'incarnation correspond à l'instant où l'éternité pénètre le temps. C'est à partir de là que se constitue l'histoire, en tant qu'appropriation de ce moment exceptionnel, étranger à toute logique, et malgré tout, dont la validité est universelle.

Les conséquences sur la perception du temps sont les suivantes. Le « temps vide » est critiqué par Benjamin parce qu'il est continu et composé d'unités homogènes ; le « temps plein » en revanche est monadologique, c'est-à-dire qu'il est en mesure d'abriter des "experiencias que colman el instante, volviendo éste heterogéneo a cualquier otro; experiencias que quiebran la continuidad temporal"³⁸.

Ainsi l'expérience monadologique implique une interruption de la pensée : pour comprendre la nature de cette interruption, nous pouvons nous référer au mécanisme de distanciation brechtienne propre au genre épique, ou à Sören Kierkegaard, chez qui elle se manifeste sous une forme double : le paradoxe et la tautologie.

Revenons d'ailleurs sur l'épisode biblique du geste d'Abraham, commenté par le philosophe danois dans *Crainte et tremblement*, et par Jacques Derrida dans *Donner la mort*. Abraham est interrompu par une intervention divine, tandis qu'il s'apprête à tuer son propre fils. Derrida s'interroge sur le silence d'Abraham, ce dernier ne faisant pas part à ses proches (sa femme Sarah, Isaac son fils, Agar et Ismaël) du but de son expédition au mont Moriah. Comment interpréter le secret d'Abraham, et le silence des quatre personnages apparemment figurants (Agar et Ismaël, en particulier, sont exclus de la scène : ils ont été répudiés) qui se trouvent pourtant au centre de la scène, demande Derrida :

Tout se passe comme si Dieu, au moment où il donne à Abraham l'ordre de ligoter son fils en vue de ce qu'on appelle le sacrifice (bien que le mot « sacrifice » ne soit pas une bonne traduction pour « korbán », qui veut dire

³⁶ MAYORGA, Juan, in GABRIELE, John, *Panorámica del teatro español actual*, op.cit., p. 29.

³⁷ MAYORGA, Juan, "La humanidad y su doble", art.cit., p.159.

³⁸ MAYORGA, Juan, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria*, op.cit., p. 106.

« l'approche », comme si Dieu demandait à Abraham d'entrer avec lui dans une relation absolument singulière et exclusive, et comme si au moment de la pire épreuve, c'est-à-dire de la mise à mort de ce que Abraham aime le plus au monde [...], il lui ordonnait de s'interdire d'en parler à qui que ce soit.³⁹

En quelque sorte, « le secret sera la forme même de l'épreuve⁴⁰ », ajoute le philosophe français. « L'histoire d'Abraham », écrit Søren Kierkegaard, « comporte cette suspension téléologique de l'éthique⁴¹ ». Ainsi, Abraham ne peut parler car il est au-delà du domaine de la médiation (l'éthique), c'est-à-dire l'espace de la communication, qui se trouve interrompue (car l'éthique est suspendue) dans l'action qu'Abraham décide de mener à bout, tournant le dos à toute norme morale.

S'il essayait de médiatiser ce paradoxe, Abraham devrait avouer qu'il est dans une crise religieuse, et refuser de sacrifier Isaac ou bien le faire, et s'en repentir pour entrer dans le général. « Cette position ne se laisse pas médiatiser, car toute médiation s'effectue justement en vertu du général ; elle est restée éternellement un paradoxe inaccessible à la pensée⁴² ». Ce n'est donc pas un choix pour Abraham que de se taire : le silence est la manifestation même de son action qui elle, est bien le fruit d'une décision. Si Abraham avait parlé, comme le dit *Johannes de silentio*, personne ne l'aurait compris, et il aurait été accusé d'être fou ou d'être un assassin. En effet d'un point de vue éthique, Abraham est un meurtrier. Il agit en vertu de l'absurde : « l'absurde c'est justement qu'il soit comme Individu au-dessus du général⁴³ ». En outre, Kierkegaard note qu'« [i]l n'a pas l'instance intermédiaire qui sauve le héros tragique⁴⁴ », il est « tout autre chose » : « ou bien un meurtrier, ou bien un croyant⁴⁵ ».

Dans ce face à face singulier avec le tout autre absolu, Abraham s'élève et suspend toute référence aux normes éthiques, politiques, à ce que Kierkegaard appelle « les règles générales⁴⁶ ». Pour obéir au devoir absolu, il passe outre les devoirs qui le lient à la société, à la famille, aux siens, donc il s'élève au-dessus du droit, de la politique et de l'éthique. Or, selon Derrida, « [c]'est au nom du devoir absolu qu'[Abraham] s'élève au-dessus de l'éthique, que Kierkegaard inscrit dans l'ordre de la généralité⁴⁷ ». Antoine Spire, durant l'entretien avec Derrida publié dans *Sur parole*, en déduit d'une part que la responsabilité absolue implique le secret et la solitude radicale (au lieu de la justification devant autrui sous forme de

³⁹ DERRIDA, Jacques, *Sur parole. Instantanés philosophiques, op.cit.*, p. 78.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ KIERKEGAARD, *Crainte et tremblement, Œuvres complètes*, t.V, Paris, Éditions de l'Orante, 1972, p. 148.

⁴² *Ibidem.*

⁴³ *Ibid.*, p. 148.

⁴⁴ *Ibid.* p. 149.

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ Nous l'avons mentionné plus haut, Cf. Chapitre 3 :3.2.2.4. L'interruption du sacrifice : Kierkegaard.

⁴⁷ DERRIDA, Jacques, *Sur parole, op.cit.*, p. 78.

compte-rendu), et d'autre part qu'« être responsable de façon absolue, ce n'est pas suivre l'éthique mais la transgresser⁴⁸ ».

Ce constat rejoint les propos de Juan Mayorga dans l'essai intitulé "Espiritualidad y subversión"⁴⁹, que nous avons mentionné plus haut⁵⁰ à propos du silence de Sainte Thérèse. Notre dramaturge y cite Edmond Jabès, d'après qui « la singularité est subversive ».

Des situations concrètes et des personnages singuliers se démarquent de l'ordre établi, rompant avec la continuité temporelle, logique, ou linguistique : Abraham en est un exemple paradigmatique, tout comme la figure de Sainte Thérèse d'Avila, que notre dramaturge met en scène dans l'une de ses œuvres les plus récentes, *La lengua en pedazos*. Le spectateur y est le témoin de la rencontre entre Sainte Thérèse, qui a quitté l'Ordre religieux des Carmélites, et l'Inquisiteur Salazar, gardien de l'Église, qui vient la trouver dans la cuisine du couvent afin, justement, de la « ramener à l'ordre ». Celle-ci argumente, répond aux questions et aux remarques de son interlocuteur, expose les raisons de sa décision, liée à son expérience spirituelle singulière et absolue. Finalement, sa dernière réponse est le silence, sur lequel le rideau se referme : l'ordre logique du discours est impuissant à exprimer la nature et l'intensité de l'amour divin absolu – dépassant la norme éthique, son devoir d'appartenance à son Ordre – qu'éprouve Sainte Thérèse.

La tension singulier/universel est le sujet de cette pièce, basée sur le *Livre de la vie* de la religieuse carmélite Sainte Thérèse d'Avila. La rencontre entre la bonne sœur désobéissante et l'Inquisiteur est une rencontre fictive, mais qui, comme le signale le critique Gordon Craig, aurait pu avoir lieu :

[...] habida cuenta de los antecedentes familiares de Teresa (su abuelo había sido un judío converso investigado por el Santo Oficio), de su propia actitud rebelde contra la jerarquía eclesiástica [elle fonde le monastère de San José alors qu'elle est encore rattachée à l'Ordre des Carmélites] y de sus escritos [sans aucun doute d'inspiration illuministe] en una época [à l'aube du XVI^{ème} siècle] en la que la ortodoxia contrarreformista se trataba de imponer en España a sangre y fuego.⁵¹

Pendant la joute oratoire entre la religieuse et l'inquisiteur, "una y otra vez las razones del inquisidor se estrellan contra un muro de sentido común, de convicciones arraigadas y de una fe incommovible⁵²". Ainsi le dramaturge espagnol met en scène un cas singulier qui devient un dilemme universel : Thérèse d'Avila incarne la rébellion de la foi devant la raison, la parole transfigurée et imagée combattant un discours logique discursif. Rendre le singulier

⁴⁸ SPIRE, Antoine, in DERRIDA, Jacques, *Sur parole, Ibidem*.

⁴⁹ MAYORGA, Juan, "Espiritualidad y subversión", *art. cit.*, p. 111.

⁵⁰ *Deuxième acte*, Chapitre 3, 2.2.3. Signifiante du langage.

⁵¹ CRAIG, Gordon, in "La lengua en pedazos. Celebración de la palabra", *Whispers*, mars 2011, in <http://doctorbrigato.blogspot.com.es/2011/03/teatro-lalengua-en-pedazos-celebracion.html> (site consulté le 06/04/2013).

⁵² *Ibidem*.

universel, c'est la « mission » du théâtre, et de l'art en général, selon Juan Mayorga :

Cuando el teatro es capaz de presentar una pasión, un gran conflicto, una situación paradójica, es formidable. Voy un poco más lejos: para mí la misión del teatro en particular y del arte en general es presentar una anomalía, una singularidad, y esa es su forma de representar lo universal. Para lo mediano, para lo normal, está la sociología.⁵³

Comme le cas de Sainte Thérèse, celui d'Abraham est paradigmatique de la dialectique entre l'absolu et le singulier : la responsabilité absolue d'Abraham et de Sainte Thérèse, tous deux appelés par le divin, vient se heurter à leur responsabilité à l'égard des « règles générales » (Kierkegaard) de l'éthique (de la société et de la famille pour Abraham, de l'ordre auquel elle appartient pour Sainte Thérèse).

Ces deux exemples nous conduisent au constat suivant, formulé ainsi par Jacques Derrida : « l'expérience, c'est la contradiction, l'aporie entre ces deux impératifs également contraignants⁵⁴ » : la responsabilité absolue et les « règles générales » (Kierkegaard) de l'éthique. L'épreuve d'Abraham, ajoute-t-il,

[...] est l'épreuve que nous vivons à chaque instant de décision [...] aucune bonne conscience n'est possible, et la décision responsable est prise dans cette aporie, dans cette contradiction entre le fait que je dois être appelé uniquement, comme irremplaçable, à prendre telle ou telle décision [...] et en même temps être responsable, c'est aussi répondre de ses actes devant tous les autres. C'est au cœur de cette aporie, de cette indécidabilité, que la décision se prend.⁵⁵

L'aporie de la décidabilité est au cœur de l'expérience : c'est ce que Mayorga nous montre en mettant en scène des tensions permanentes, c'est-à-dire ce que nous pourrions désigner comme des dialectiques sans synthèse.

3. La scène mayorguienne : une « zone grise »

La dialectique sans synthèse nous permet de proposer un nouvel éclairage de la notion d'« entre » (liée à celle de « khôra »), sur laquelle nous avons ouvert le rideau de notre dernier acte. Nous nous fonderons en un premier lieu sur la notion de « zone grise » avancée par Primo Levi, que Juan Mayorga aspire à créer sur scène. Elle constitue un espacement entre culture et barbarie, entre Maîtres et Esclaves, dans lequel ressurgissent les questions de la responsabilité, et les apories de la décidabilité : une problématique fondamentale, nous l'aurons désormais bien compris, chez notre dramaturge.

3.1. Maîtres et Esclaves

⁵³ VILAR, Ruth, et ARTESANO, Salva (Entretien), *Conversación con Juan Mayorga*, art.cit.

⁵⁴ DERRIDA, Jacques, *Sur parole*, op.cit., p. 79.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 79.

Dès le titre, *Animales Nocturnos* exprime l'indépassable dialectique entre humanité et animalité qui se trouve au cœur de l'œuvre de Mayorga et constitue un élément clé de la philosophie benjaminienne. La frontière entre animal/homme, culture/barbarie est brouillée devant nous sur la scène. L'« animal nocturne » désigne l'immigré (l'« Hombre Alto »), car il travaille de nuit. L'« Hombre Bajo », son voisin, le compare explicitement aux animaux du zoo.

La thématique des animaux en captivité est aussi présente dans *Últimas Palabras de Copito de Nieve*. Alors, à la dialectique homme/animal vient s'en rajouter une nouvelle, entre observateur et observé, que Copito exprime ainsi: «He tenido mucho tiempo para observarlos. Me pusisteis aquí para mirarme, pero era yo quien os miraba». Dans *Animales nocturnos*, la dialectique observant/observé est interrogée par l'« Hombre Bajo »: «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» (p. 21). L'« Hombre Bajo » est particulièrement cynique, car il demande à l'« Hombre Alto » d'imaginer comment il se sentirait si les gens l'observaient comme un animal, alors que c'est précisément ce qu'il fait : il surveille ses entrées et sorties, observe ses habitudes, enquête sur sa vie et sur son travail, et finalement, le compare explicitement à un des « animaux nocturnes » du zoo :

Bajo- Hay más animales nocturnos de lo que la gente cree. (p. 23)

[...]

Bajo- Tú te pareces a ese otro.

Alto- ¿A ése? ¿De verdad?

Bajo- Ve caminando hasta la puerta.

(Pausa. El hombre alto camina. El hombre bajo lo observa.)

Bajo- Otra vez.

(El hombre alto camina. El hombre bajo lo observa.)

Bajo- ¿Crees que te afecta, trabajar de noche? Físicamente.

Alto- Creo que no.

Bajo- ¿Y con tu mujer?

(Silencio.)

Bajo- Debe ser una mujer muy especial. No te preocupes, no vamos a hablar de ella. Ella no me interesa, fue a ti a quien elegí. (*Vuelve a mirar al animal que se parece al hombre alto.*) Es distinto a los otros. Se mueve como si pisase mármol. Y, sin embargo, es el más vulnerable de todos. Necesita protección. Mira aquél otro. Nadie lo mira, pero él está fijándose en todo, en cosas que algún día le pueden ser útiles. Tiene paciencia. La paciencia es la virtud más importante. (p. 25)

Le “Bajo” se donne le droit de s’introduire dans la vie privé du “Alto”, c’est lui qui pose les questions et dirige la conversation (“no te preocupes, no vamos a hablar de ella”), tout cela car il connaît son « secret » (sa condition de travailleur illégal). Bien sûr, c’est la dialectique Maître/Esclave qui est mise en scène dans ces rapports de dépendance/domination. En effet, le “Bajo” fait de son voisin son « esclave inconditionnel » : il l’oblige à lui tenir compagnie, à l’accompagner lorsqu’il a envie de sortir se promener ou prendre un verre. Cette attitude révèle les carences affectives du « Maître », dont on perçoit d’emblée qu’il ne parle plus avec sa femme. *Animales Nocturnos* introduit et revisite les éléments fondamentaux de la dialectique Maître/Esclave hégélienne que nous allons ici brièvement exposer.

« Après une lutte, où aucun ne doit mourir, l’un est vainqueur, l’autre vaincu »⁵⁶ : voilà comment Kojève pose le cadre de la dialectique hégélienne. Celle-ci ne concerne pas uniquement les rapports individuels, ajoute-t-il, mais également Rome et les Barbares, la Noblesse et le Tiers-État, etc., comme le note Hegel dans la *Phénoménologie de l’esprit*⁵⁷. Dans toutes ces situations, le Maître, c’est-à-dire le vainqueur, est un « être pour-soi » : tout le reste est *moyen* pour lui, à tel point même si c’est à travers la reconnaissance de l’autre (l’Esclave) qu’il se reconnaît lui-même comme homme libre et autonome, il ne reconnaît pas cet autre comme homme véritable. Ainsi le Maître se trouve dans une impasse existentielle : il ne sera jamais « satisfait » par la reconnaissance, car seuls les Esclaves le reconnaissent, c’est-à-dire des consciences non libres. Il ne peut d’ailleurs être reconnu par aucun autre homme libre : car dans ce cas l’adversaire meurt ou le tue, et il n’y a pas de reconnaissance possible.

D’autre part, si le Maître combat en homme (pour la reconnaissance), il consomme comme un animal (sans avoir travaillé). Il ne peut dépasser ce stade d’homme situé dans l’état de *Begierde* (Désir), puisqu’il est oisif : c’est pourquoi il a besoin de l’Esclave (qui lui, est asservi au monde naturel) pour jouir de la chose. « L’attitude du Maître vis-à-vis des choses est médiatisée : par la conscience (travaillante) de l’Esclave »⁵⁸. Ainsi, la *maîtrise* s’avère *dépendance* à l’égard de la servitude : le Maître n’est pas autosubsistant.

En fin de compte, la présence de l’Esclave ne fait que souligner les manques du Maître. Dans la mesure où l’« Homme Grand » d’*Animales Nocturnos* devient l’Esclave de l’« Homme Petit », il met en évidence la dépendance de ce dernier envers sa victime. En effet, le « Maître » a besoin de la médiation d’un « Esclave » pour lutter contre sa solitude, pour

⁵⁶ KOJÈVE, Alexandre (1990), *Introduction à la lecture de Hegel - Leçons sur la Phénoménologie de l’Esprit professées de 1933 à 1939*, Saint-Armand, Gallimard, 1990, p. 53.

⁵⁷ HEGEL, *La phénoménologie de l’esprit*, Paris, Vrin, 1997 (Chapitre VI, subdivision A).

⁵⁸ KOJÈVE, Alexandre (1990), *Introduction à la lecture de Hegel - Leçons sur la Phénoménologie de l’Esprit professées de 1933 à 1939*, op.cit., p. 54.

pallier le manque de communication avec sa femme qui souffre d'insomnies et passe ses nuits à regarder la télévision, pour avoir quelqu'un avec qui discuter de littérature – car l'Esclave s'avère être bien plus cultivé que le Maître... Dès leur première rencontre, le complexe rapport de servitude (« la naturaleza de nuestro vínculo ») et le contrat passé entre les deux est explicité par l'« Homme Petit » :

Pero esté seguro de que nunca le pediré nada vergonzoso. Y, por supuesto, nada relacionado con el sexo. Usted ha tenido suerte conmigo. No voy a obligarle a trabajar para mí, ni a cometer ninguna fechoría, no voy a ponerle la mano encima. Un día le pediré un rato de conversación; otro, que me acompañe a dar una vuelta. Nada feo, nada humillante. Que me lea un poema, que me cuente un chiste... Nada humillante. A veces le pediré algo incómodo o desagradable, pero no con ánimo de ofenderlo, sino para comprobar su disponibilidad. Eso es, en definitiva, lo que me importa: estar seguro de su disponibilidad. Algunos días dejaré que se olvide de mí, pero siempre reapareceré. Entonces le pediré que recite una oración o que me cante un canto de su tierra, no por molestarle, sino para recordarle la naturaleza de nuestro vínculo. Para humillarlo, nunca. Por otro lado, quizá usted consiga sus papeles algún día. (p. 12)

Bien sûr le propos du “Bajo” est de rappeler à tout moment à son Esclave qu'il est le Maître (il lui rappelle sa condition d'étranger et de « sans-papiers » par des commentaires en apparence insignifiants : il lui demandera de lui réciter une prière ou un chant « de su tierra », il souhaite l'avoir à sa disposition à tout instant, même si c'est pour ne rien lui demander de particulier). Il se pose donc en tant que Maître absolu dans leur relation, mais comme nous l'évoquions plus haut, on perçoit d'emblée qu'il est lui-même victime d'un manque de reconnaissance et d'affection. Au fur et à mesure que la pièce avance et que leur rapport devient plus concret, on ne sait plus qui est la « victime » et qui est le « bourreau » dans cette relation. Dans *Animales nocturnos*, outre le thème de l'immigration, c'est la question de l'amitié et des rapports humains qui est mise en scène, celle-ci étant traitée dans son lien fondamental avec la dialectique Maître/Esclave de Hegel, revisitée chez Juan Mayorga. Aussi les « animaux nocturnes », ces animaux vulnérables, sont les hommes, et particulièrement ceux qui s'imposent comme « Maîtres », pour reprendre une idée chère à Nietzsche. *Animales Nocturnos* met en scène la vulnérabilité des vainqueurs, en somme.

Par ailleurs, la dialectique hégélienne montre que la conscience servile s'affirme comme le dépassement de l'impasse existentielle de la maîtrise : à la faveur d'un retournement de perspective, le serviteur va réussir là où le Maître a échoué, en s'appuyant sur le travail de l'objet pour compenser les insuffisances structurelles du rapport de maîtrise et de servitude. En effet, l'Esclave ne détruit pas l'objet, mais le forme, le transforme : il transforme donc l'univers naturel en un monde historique, et de cette façon il se libère de la Nature. Par le travail, il devient aussi conscient de sa liberté, qui n'est qu'abstraite – l'Esclave ne vit pas en homme libre, mais il a une conscience intérieure de sa liberté. Il a alors la liberté spirituelle, devient un homme libre par la pensée et pour sa pensée, ce qui est une première

étape vers la liberté concrète⁵⁹. Hegel en conclut qu'il suffit à l'Esclave de se libérer lui-même en se faisant reconnaître par le Maître pour se trouver dans la situation de la reconnaissance véritable, c'est-à-dire mutuelle.

Mayorga met en scène la dialectique hégélienne afin de mettre en évidence la complexité des rapports de domination/soumission et d'ouvrir la voie vers une prise de conscience et donc de liberté parmi les hommes spectateurs. Mais pour lui, en revanche, la tension dialectique ne se résout pas en une synthèse qui libère l'Esclave comme chez Hegel. La logique hégélienne, fondée sur les dichotomies vainqueur/vaincu, dominant/dominé, ne rend pas compte de la complexité du réel. Ce qu'il importe de montrer pour Mayorga, c'est précisément les faiblesses du vainqueur et la force du vaincu. Ainsi, la dialectique vainqueur/vaincu devient indépassable, la tension entre les deux est permanente et ne se résout pas en une synthèse où le vainqueur est celui survit et le vaincu celui qui meurt.

En effet, loin d'adopter la vision optimiste de l'histoire de la philosophie hégélienne, Juan Mayorga est convaincu que "ningún futuro desalojará a la barbarie; el tiempo no conduce hacia una humanidad emancipada⁶⁰", propos dans lesquels on reconnaît bien sûr l'influence de Walter Benjamin. Culture et barbarie coexistent dans le passé, tout comme dans le présent et le futur. Comprendre cette contradiction, c'est là le vrai progrès possible : il s'agit de montrer la complexité du réel à partir de moments singuliers où les notions de Bien et de Mal n'ont plus de sens, où il est impossible de juger de manière manichéenne. Dans *Himmelweg*, à partir de la problématique voir/ne pas voir, dire/cacher, c'est la tension permanente entre Bien et Mal qui est mise en scène, et qui interroge la notion de responsabilité dans la « zone grise ». Juan Mayorga met en scène la manière dont culture et barbarie s'imbriquent, jusqu'à rendre le réel incompréhensible : il propose ainsi une approche dramaturgique de la notion de « zone grise » de Primo Levi, elle-même liée au « khôra » de Derrida.

3.2. Culture et barbarie

Les mises en scène de personnages animaux, que nous avons commentées plus haut, permettent à Mayorga de montrer du doigt la tension constante entre *logos* et pulsions primitives, et plus largement, l'indépassable dialectique entre culture et barbarie – thème

⁵⁹ Nous émettons des réserves par rapport à cet aspect de la philosophie hégélienne : dans quelle mesure la conscience de la liberté (ce que Hegel nomme la « liberté spirituelle ») permet-elle d'atteindre la liberté concrète ?

⁶⁰ MAYORGA, Juan, « Teatro para después de la historia », *El Cultural*, 2000, p. 43.

benjaminien par excellence. La brutalité des personnages-hommes est explicitement dénoncée dans *La Tortuga de Darwin* ou dans *La paz perpetua* ; dans *Palabra de perro* et *Últimas palabras de Copito de Nieve*, c'est leur ignorance qui est pointée du doigt à travers la ridiculisation des figures des gardes/gardiens. Finalement, *Cartas de amor a Stalin* met en jeu un processus d'animalisation à travers l'attitude arrogante et supérieure de Staline envers Boulgakov, qui, le traitant comme un insignifiant coléoptère, lui fait subir une véritable métamorphose kafkaïenne.

Dans *La paz perpetua*, le personnage le plus monstrueux est celui de l'Être Humain (Ser Humano) qui ne prend jamais la parole mais dont la présence est d'autant plus froide et inquiétante (il incarne une machine à poursuivre et à éliminer ceux qui sont en dehors de la norme), tandis que les chiens sont individualisés, humanisés : ils ont un nom (Odín, Enmanuel, John-John et Cassius) et parlent, réfléchissent, argumentent, tout au long des exercices qui leur sont proposés. Mais c'est au service de la lutte contre le terrorisme qu'ils mettent leur *logos* et leur capacité d'argumentation. À travers cette mise en scène de la « zone grise », Juan Mayorga nous alerte sur le fait que chacun de nous peut être tenté par un discours qui légitime la violence.

Yo, como hombre de teatro, tengo que defender a mis personajes; no justificarlos, sino intentar hacerme cargo de sus heridas. En *La paz perpetua*, me importaba mucho el personaje del Ser Humano. Es un personaje del que me siento personalmente muy distanciado, como me siento muy distanciado del comandante nazi de *Himmelweg* o del Rivas de *Hamelin*. Pero mi obligación es no caricaturizarlos, sino intentar ponerme en su mejor versión posible, en aquella en la que no sean vistos como unos monstruos distantes, sino como alguien en quien yo reconozca mi propio monstruo. [...] Si el espectador siente que los argumentos de ese hombre son poderosos, generará sus propios contraargumentos, y esos son siempre más interesantes que los que el autor pueda proponer.⁶¹

Le spectateur est sommé de cesser de regarder le personnage en scène en tant qu'Autre ; il se contemple soi-même agissant dans sa propre vie et se demande : «¿Qué haría yo en esa situación? ¿En qué otras situaciones también yo estoy pactando con el mal o mirando hacia otro lado? ⁶²».

Ainsi, il s'agit de mettre en scène non pas la norme, mais une situation singulière, particulière, qui parviendra à nous faire douter. La mise en scène du singulier, de l'« état d'exception » est particulièrement éloquente dans les œuvres qui relèvent du théâtre de la mémoire. À l'aune de la philosophie benjaminienne, la mise en scène de l'histoire chez Mayorga s'arrête sur les faits singuliers qui se détachent du cours de l'histoire, plutôt que d'embrasser la totalité des événements. Nous l'avons vu, pour Mayorga, montrer l'histoire « comme elle a été » ne revient pas à la présenter à travers la documentation (ce serait faire du

⁶¹ VILAR, Ruth, et ARTESANO, Salva, “Conversación con Juan Mayorga”, *art.cit.*

⁶² *Ibid.*

« théâtre historique »), mais à partir de sa construction par les hommes, dans l'actualité. Face au « théâtre-document » où il s'agissait, à partir de critères soi-disant « objectifs », de dévoiler le passé, s'érige un théâtre où nous assistons au processus de construction de l'histoire (de la même manière que nous sommes témoins des étapes qui conduisent à la décision du Juge Montero dans *Hamelin*, et à ses conséquences). Dans ses cartographies du monde, le dramaturge montre “que todo discurso histórico es una construcción que emplea las mismas herramientas que la ficción narrativa o dramática, pero con la diferencia de que en todo momento muestra las herramientas y a quien, en ese preciso momento, las manipula⁶³”. L'histoire est construite à partir des lettres, des cartes, des documents, de leurs traductions : on peut choisir d'en montrer un aspect ou un autre, et ce n'est que dans le singulier – dans l'exception – qu'elle se révèle. Nous l'avons vu, *Himmelweg* par exemple est écrite à partir d'un rapport rédigé par un Délégué de la Croix Rouge à propos de sa visite du Lager de Terezin (un document historique réel) : ainsi cette pièce pose la question de la responsabilité de l'auteur du rapport, et de ses lecteurs – passés et actuels. Chez Mayorga les faits réels servent de fondement à la construction d'une expérience.

La presentación documental creo que no puede hacerse cargo del corazón de la Historia, lo que importa es que una actualidad, un presente, se siente concernido, se siente interpelado por un pasado por alguna razón, y el presente hace una experiencia de ese pasado, y de algún modo ese pasado entra en nuestro presente, se convierte en actual [...] hacer que un cierto público, un espectador, se sienta afectado en su vida.⁶⁴

Finalement, tandis que le spectateur dudit « théâtre historique » « observa unos hechos del pasado contemplándolos en la vitrina de un museo⁶⁵ », celui du théâtre monadologique vit une expérience dans le présent :

A él le ha ocurrido algo, esa obra ha sido un acontecimiento biográfico suyo [...] Lo que me puede importar es construir esa experiencia a través de la cual ese pasado está invadiendo la vida de ese espectador de algún modo, que el espectador sienta que allí se está jugando algo suyo, algo suyo actual presente, eso es lo que me importa.⁶⁶

Encore une fois, Mayorga revendique la conception de l'histoire de Walter Benjamin, pour qui la représentation de l'histoire, loin d'être un « théâtre-musée » qui fait briller la réalité comme on ferait luire les pièces que l'on veut exposer, la brosserait « à rebrousse-poil ». *El cartógrafo* de Juan Mayorga est en réalité le porte-parole de Walter Benjamin lorsqu'il enseigne à sa petite-fille que « ninguna carta est neutral ». En effet pour le philosophe allemand,

⁶³ PUCHADES, Xavier, *Para asaltar la memoria. Comentario interrumpido sobre el teatro de Juan Mayorga*, art.cit.

⁶⁴ MAYORGA, Juan, in RAMÓN FERNÁNDEZ, José, “Conversación con Juan Mayorga”, *Primer Acto*, n°280, p. 54-59.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

una historia no constructiva nunca es neutral: siempre se pone al servicio de la tradición hegemónica. [...] El historicista se compenetra con los vencedores, cuya voz es la cultura; Benjamin propone escuchar el silencio de los vencidos, sin los que esa cultura no habría sido posible. Problematiza así la conservación del pasado, para el que quiere un trato no apologético, sino crítico.⁶⁷

L'historien historiciste entre en empathie avec le vainqueur : «il n'est pas de témoignage de culture qui ne soit en même temps un témoignage de barbarie. Cette barbarie inhérente aux biens culturels affecte également le processus par lequel ils ont été transmis de main en main⁶⁸». Tenant compte de la dialectique barbarie/culture, l'historien doit lire ce qui n'a jamais été écrit de l'histoire, c'est-à-dire ses silences et ses échecs, reconnaître dans les brèches de notre présent les traces d'un passé réprimé, oublié et refoulé.

Benjamin propose donc un art qui ne cherche pas à tracer des liens de continuité ou de causalité entre les faits, mais en revanche voit dans le détail ou dans la « faille » – dans ce qui n'a pas (eu) d'effet, ce qui n'a pas survécu – l'empreinte du grand, ou du « tout ». Comme le « théâtre historique » de Juan Mayorga, l'œuvre pour Benjamin est monadologique, c'est-à-dire qu'elle cristallise dans la « scène⁶⁹ » la « faille » de l'histoire comme un espacement dans lequel apparaît le « tout » (ce qui a eu lieu, mais aussi ce qui aurait pu avoir lieu⁷⁰).

La monade, nous l'avons montré, est essentiellement dialectique : il s'agit en quelque sorte d'un singulier qui devient l'universel. D'où l'intérêt de Juan Mayorga pour la « zone grise » de Primo Levi, qu'il utilise pour qualifier l'espace-temps de l'Holocauste. Giorgio Agamben définit le camp d'Auschwitz comme un lieu « où l'état d'exception est devenu la règle ». Or, « c'est bien cette tendance paradoxale à se changer en son contraire qui rend la situation intéressante », et il conclut même qu'« on peut définir la philosophie comme le monde vu depuis une situation extrême qui est devenue la règle (selon certains philosophes, le nom de cette situation extrême est Dieu⁷¹ ».

Nos catégories éthiques ne permettent plus de comprendre l'imbrication culture/barbarie à l'œuvre notamment dans l'Holocauste. D'où la notion de « zone grise⁷² » de Levi, qui désigne précisément cette zone essentiellement dialectique réunissant, en dehors – ou plutôt au-delà de tout espace-temps – des contraires tels que Bien et Mal, culture et barbarie.

⁶⁷ MAYORGA, Juan, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria*, op.cit., p. 93.

⁶⁸ BENJAMIN, Walter, *Sur le concept d'histoire*, in *Œuvres III* op.cit., p. 443.

⁶⁹ Nous employons ce terme tel que nous l'avons défini précédemment avec la critique des dispositifs.

⁷⁰ Le lien entre critique et utopie, présent chez Walter Benjamin comme chez Juan Mayorga, est encore une fois sous-jacent.

⁷¹ AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op.cit., p. 52.

⁷² Cette notion rappelle la « khôra » de Jacques Derrida, cf. chapitre 1, 1. La notion d'« entre » dans la philosophie contemporaine.

La découverte inouïe qu'a faite Primo Levi à Auschwitz concerne un matériau réfractaire à tout établissement d'une responsabilité ; il réussit à isoler quelque chose comme un nouvel élément éthique. Levi le nomme la « zone grise ». En elle se déroule la « longue chaîne qui lie la victime aux bourreaux », l'opprimé y devient oppresseur, le bourreau y apparaît à son tour comme une victime. Alchimie incessante et grise, où le bien, le mal, et avec eux tous les métaux de l'éthique traditionnelle atteignent leur point de fusion.⁷³

Les camps créent un système où les valeurs ne peuvent plus exister, subsister : nous ne pouvons plus les penser à partir de nos catégories éthiques habituelles, c'est en ce sens que la notion de « zone grise » est essentielle. La banalisation de l'horreur qui règne dans les camps brouille les frontières entre le Bien et le Mal. À cela vient s'ajouter la question de la responsabilité : comment juger les bourreaux (ceux qui ont donné des ordres/ceux qui ont obéi) ? Comment juger les victimes (celles qui ont survécu/celles qui n'ont pas survécu) ?

Agamben définit la « zone grise » comme une « zone d'irresponsabilité ». En effet, dans ce lieu hors de l'espace-temps (et par là même qui traverse tous les espaces et tous les temps) où règne l'horreur, pas de jugement éthique possible : on se trouve non pas « par delà » Bien et Mal, mais en deçà de l'un et de l'autre. En un clin d'œil au geste nietzschéen, « Levi tire l'éthique en deçà du lieu où l'on avait coutume de la penser⁷⁴ ». À partir de la notion de « zone grise », Agamben repense celle de la responsabilité, dont il déduit qu'elle ne peut être utilisée lorsqu'on se penche sur la question de l'éthique dans les camps. En effet « l'éthique est une sphère qui ne connaît ni faute ni responsabilité : elle est, Spinoza le savait, la doctrine de la vie heureuse⁷⁵ ». En revanche, la reconnaissance de la faute relève de la sphère du droit, comme nous l'avons montré plus haut avec Agamben.

De cette manière, dans cette « zone infâme d'irresponsabilité » des camps se grave la leçon de « la terrible, l'indicible, l'impensable banalité du mal⁷⁶ », selon les mots d'Arendt. Pour Agamben, « la figure terminale de la « zone grise », c'est le *Skonderkommando* », c'est à-dire « le groupe de déportés qui avait en charge la gestion des chambres à gaz et des fours crématoires⁷⁷ ». En effet ce sont des Juifs qui ont contribué au fonctionnement du camp et donc participé activement à l'extermination de leurs propres pairs : ils devaient conduire les prisonniers à la mort, ramener les corps, les fouiller en quête d'objets précieux éventuels, les faire brûler, vider la cendre des fours. Ainsi, cette figure illustre très bien la banalisation du Mal à l'œuvre dans le camp, déguisée sous des gestes atroces qui deviennent quotidiens. Agamben donne à partir du témoignage de Primo Levi (qui rapporte lui-même les dires d'un survivant de la dernière équipe spéciale (*Sonderkommando*) d'Auschwitz) un exemple

⁷³ *Ibid.*, p. 22.

⁷⁴ *Ibidem.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁶ ARENDT, Hannah, *Eichmann à Jérusalem*, Paris, Gallimard, 1966, p. 408.

⁷⁷ AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, *op.cit.*, p. 26.

permettant de comprendre la banalisation de l'horreur : il s'agit d'un match de foot entre SS et membres du *Sonderkommando*. Pour Agamben, ce match est loin d'être le signe d'un instant d'humanité au milieu de l'horreur : au contraire « cet intervalle de normalité est [...] la véritable horreur des camps⁷⁸ ».

Elle est la trace indestructible de la « zone grise » qui ne connaît pas le temps et investit tout lieu. De là viennent l'angoisse et la honte des rescapés. [...] C'est aussi notre honte à nous, qui n'avons pas connu les camps et assistons pourtant, on ne sait trop comment, à cette partie, rejouée sans cesse, avec chaque émission de télévision, dans toute normalité quotidienne. Si nous ne parvenons pas à comprendre cette partie, et à y mettre fin, il n'y a plus d'espoir.⁷⁹

Notre dramaturge ressent de son côté l'urgence de mettre en scène cette partie, de mettre en avant le fonctionnement de la « zone grise » dans le passé, afin de remettre en question la normalisation de l'horreur à travers le bombardement d'images-shock dans le quotidien actuel des médias. Comment mettre en scène cette « zone grise », et comment par elle toucher le spectateur actuel ? C'est là une des préoccupations fondamentales de notre dramaturge.

Il s'agit d'alerter le spectateur, c'est-à-dire le citoyen (le théâtre est l'art qui convoque la « polis » en assemblée, et dialogue avec elle, rappelle Mayorga), sur le danger de cette « zone grise » qui traverse toutes les époques et tous les lieux : « Ciudadanos: cada uno de nosotros está en peligro. Nos están educando para la barbarie. Nos están educando para dominar o para ser dominados; para dominar a otros o para resignarnos al dominio de otros. Nos están educando para matar o para morir⁸⁰ ».

3.3. La « zone grise » de la réception

Pour Mayorga, une des fonctions du théâtre est précisément celle de mettre en évidence que l'être humain est éminemment dialectique, et ainsi rappeler que chacun de nous est susceptible de devenir un monstre, ou d'être tenté par le discours de la barbarie. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles la mise en scène du langage – de sa capacité à tromper, à mentir, aussi bien qu'à dire vrai – est un élément clé de la dramaturgie de Mayorga. Mettre en évidence les contradictions de l'être humain oblige le spectateur à se sentir concerné, tout en impliquant une prise de distance critique. Ainsi l'esthétique de la réception mayorguienne est éminemment dialectique, et fondée sur un mouvement double d'identification et de distanciation.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ MAYORGA, Juan, «El teatro es un arte político», *art.cit.*

Comme l'historien Gérard Noiriél, notre dramaturge souhaite éviter à tout prix un processus d'identification duquel résulterait l'apitoiement des spectateurs sur le sort des personnages campés en victimes. L'identification avec les victimes, l'exaltation de leur mémoire, conforte ce que Noiriél appelle les « logiques du nous », c'est-à-dire les logiques identitaires. Celles-ci se contentent de juger le passé au lieu d'en dénoncer l'actualité, afin de se conforter dans l'irréprochabilité de leur « nous » présent. Proposant de renouer avec « l'histoire-science » ou « l'histoire-problème », Noiriél attend du théâtre d'« expliquer le passé et non de le juger, pour aider les citoyens à mieux affronter les problèmes du présent⁸¹ ». Ce théâtre « pose des problèmes et [...] montre les dilemmes dans lesquels nous sommes tous pris, au lieu de se contenter de défendre des bonnes causes⁸² ». L'historien cite comme exemples paradigmatiques l'œuvre de Berthold Brecht et le « théâtre-problème » de Jean-Paul Sartre. Tous deux se rejoignent selon Noiriél dans un but commun de « mobiliser l'esprit critique comme une arme contre les logiques identitaires en les débusquant non seulement chez les autres mais aussi dans notre propre milieu⁸³ ». Ceci rejoint la thèse benjaminienne évoquée plus haut selon laquelle le théâtre historique qui souhaite mener à bout une vraie critique ne peut être qu'un théâtre du présent, qui interroge et perturbe le spectateur *actuel*.

Juan Mayorga souhaite donc d'une part d'éviter l'identification empathique à la victime et le jugement catégorique du bourreau, ce qui implique en réalité une prise de distance du spectateur d'avec la réalité représentée, qu'il considère comme un passé révolu. Ni identification avec la victime, ni distanciation d'avec le passé ; pas de responsabilité non plus, puisque la « zone grise » est « zone d'irresponsabilité ». Mais si l'on ne peut pas trouver des « responsables », des « victimes » ou des « bourreaux », puisque dans la « zone grise » tous se tiennent par la main, il n'en est pas moins indispensable, pour créer l'espoir, de la comprendre, comme nous le disions plus haut avec Agamben.

Quelle réception alors pour le théâtre de Mayorga ? C'est toujours la dialectique identification/distanciation qui est en jeu, mais les personnages auxquels le spectateur va s'identifier sont inversés : il y a bien identification – non à la victime cette fois, mais au bourreau – et du même coup distanciation – refus du récepteur : tout de même, je ne suis pas

⁸¹ NOIRIEL, Gérard, *Histoire, Théâtre, Politique, op.cit.*, p. 8.

⁸² *Ibid.*, p. 174.

⁸³ *Ibid.*, p. 8-9.

un tel monstre ! – et pourtant je me *reconnais* dans certains de ses aspects, il m’est *familier*⁸⁴. C’est la clé de la distanciation brechtienne, « technique qui permet au public de reconnaître un objet en même temps qu’il prend une allure étrange⁸⁵ », écrit Gérard Noiriel. Pour reprendre une formule de Jean-Paul Sartre, il s’agit que les spectateurs puissent se dire à la fin du spectacle : « le sauvage que je vois sur scène, c’est moi » : « la connaissance est ainsi mise au service de la reconnaissance de soi », ajoute l’historien. En effet, « pour être efficace, il faut parvenir à susciter le doute chez le spectateur, ébranler ses certitudes pour provoquer en lui le besoin d’en savoir plus. [...] Ce qui est *prouvé* dans la recherche doit être *éprouvé* par le public⁸⁶ ».

L’identification n’est pas une *catharsis* liée à la souffrance des victimes, qui nous permettrait de nous purger par la douleur et de ressortir indemnes et déculpabilisés ; au contraire elle est troublante et nous ébranle car elle nous plonge du côté du bourreau, du « Mal ». D’où l’objectif de Mayorga dans *Himmelweg* :

presentar a un nazi, no tonto, no banal, sino inteligente [...] Intenté construir a un personaje que fuese fascinante, que pudiese fascinar, que fuese inteligente [...]. E intentaba provocar que el espectador dijera, ni siquiera “este fascista, qué inteligente es”, sino “qué hombre inteligente” y sólo después se diera cuenta de que es fascista. Porque en alguna medida así uno podría reconocer lo fascista que hay en uno.⁸⁷

La mise en scène du passé permet à Mayorga d’effectuer un va-et-vient entre le passé et le présent, nous faisant ressentir que nous sommes tous susceptibles d’être dominés ou dominants à un moment de l’histoire. S’il choisit d’écrire sur le Délégué de la Croix-Rouge qui, suite à sa visite d’Auschwitz, écrit un rapport utile aux nazis, c’est pour porter à la scène l’expérience d’un homme qui comme beaucoup, voulant aider la victime, finit par coopérer avec le bourreau. En ce sens, il reprend à son compte la théorie de Sartre selon laquelle les spectateurs « doivent pouvoir s’identifier à un moment donné aux personnages qui sont sur la scène, afin qu’ils puissent éprouver les contradictions auxquelles ceux-ci sont confrontés⁸⁸ ».

En effet, lorsque nous écoutons le récit du Délégué de la Croix-Rouge dans *Himmelweg*, il est difficile de ne pas s’identifier à ce personnage qui semble honnête, qui n’a écrit dans son rapport « que ce qu’il a vu », et en même temps nous ne pouvons pas perdre de vue qu’il a collaboré avec les bourreaux. Nous nous approprions en quelque sorte ses

⁸⁴ Il y aurait ici, nous semble-t-il, matière à creuser une « galerie souterraine » (Deleuze) vers la notion « d’inquiétante étrangeté » freudienne étudiée à la lumière de l’œuvre de Mayorga (cf. Deuxième partie, Chapitre 1 : 2.3. Mettre en scène « l’inquiétante étrangeté » (Freud))

⁸⁵ NOIRIEL, Gérard, *Théâtre, Histoire, Politique*, op.cit., p. 64.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 176-177.

⁸⁷ MAYORGA, Juan, in “Nueva dramaturgia. Juan Mayorga y Rafael Spregelburd”, in *Cuadernos Escénicos de la Casa de América* n°1, Madrid, 1999, p. 60.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 73.

contradictions, ce qui ébranle les certitudes et empêche tout jugement extérieur. Au bout du compte, la mise en scène de l'histoire rend possible la fonction civique la plus élevée du théâtre selon Noiriel : susciter le doute chez les spectateurs. En quelque sorte, il s'agit de « “purger” non pas les émotions, mais les préjugés des spectateurs⁸⁹ ».

La mise en scène de l'histoire et de la guerre implique la forme du « théâtre épique » brechtienne, présente chez Juan Mayorga, où la brutalité mise en scène suscite à la fois une distanciation et une identification : quel type de catharsis ce mouvement dialectique rend-il possible ? L'historien Gérard Noiriel rappelle que la distanciation brechtienne est précédée par la sollicitation d'une « participation affective » du public :

Pour espérer « changer » le public, pour faire en sorte qu'il renonce à ses préjugés, il faut donc commencer par le « captiver » en lui donnant du plaisir. Brecht part du principe que le théâtre consiste à imiter des processus qui mettent des hommes aux prises avec d'autres hommes. Il parvient ainsi à déclencher des passions « qui peuvent rendre la réalité maîtrisable [car] ces imitations doivent exercer sur la sensibilité des effets déterminés ». Depuis qu'Aristote a écrit cela, le théâtre a changé, mais guère sur ce point. On est obligé d'admettre que si le théâtre changeait sur ce point, ce ne serait plus du théâtre.⁹⁰

Afin d'éviter que la passion prenne le pas sur la réflexion, Brecht déplace dans le temps et dans l'espace des questions qui se trouvent au cœur de l'actualité. Pensons par exemple à *Mère Courage et ses enfants*, qui met en scène le problème de la guerre. La pièce a été écrite à un moment où l'Europe sombrait dans un nouveau cataclysme. Ainsi, « pour que la pièce puisse inciter les spectateurs à réfléchir sur le rôle qu'ils jouent eux-mêmes dans l'engrenage de la violence, il situe sa fable dans l'Allemagne du XVII^{ème} siècle, pendant la guerre de Trente Ans⁹¹ ».

La mise en scène de la guerre, du Réel au sens de l'incompréhensible (la brutalité), a pour effet d'une part, d'atteindre l'affect du spectateur, de l'émouvoir, mais d'autre part, elle introduit une distance, une profondeur par rapport à la représentation. C'est ce que Barthes appelait une « catharsis critique⁹² » dans son article « photos-choc » issu de *Mythologies*. Celle-ci est liée, affirme-t-il, à la catégorie de l'épique, tandis que la « catharsis aristotélicienne » est du côté du tragique. Le naturel des « photos littérales » oblige le spectateur à une interrogation violente à partir de laquelle c'est à lui d'élaborer un jugement sans être encombré par la présence démiurgique du photographe. En revanche, les « photos-choc » surfaites, où l'horreur est montrée trop intentionnellement, entraînent une purge émotive dans laquelle l'étonnement est moins intellectuel que visuel : elle relève de la catégorie du tragique (fondée sur la terreur et la pitié).

⁸⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁹⁰ BRECHT, *Écrits sur le théâtre*, *op.cit.*, p. 589.

⁹¹ NOIRIEL, Gérard, *Histoire, Théâtre, Politique*, *op.cit.*, p. 63.

⁹² BARTHES, Roland, « Photos-choc », in *Mythologies*, *op.cit.*, p. 105.

Nous l'avons montré, en ce qui concerne la représentation de la brutalité, Juan Mayorga se trouve dans la lignée du théâtre brechtien, et tourne le dos à la purge émotive du tragique. En cela il rejoint sa ferme intention d'échapper au théâtre du « shock », qui paralyse les sens et neutralise l'esprit critique⁹³.

Ainsi la mise en scène des « failles » de l'histoire et du Réel au sens lacanien permet la « catharsis critique⁹⁴ » barthienne. Le théâtre épique brechtien ne cherche pas à restituer le réel à la manière des naturalistes, mais à « découvrir des situations », c'est-à-dire « créer un effet de distanciation ». Et justement, ajoute Benjamin, « Cette découverte (distanciation) des situations s'effectue au moyen de l'interruption du déroulement de l'action⁹⁵ ». C'est d'ailleurs sur l'interruption de l'identification du spectateur que se fonde le théâtre épique selon Benjamin : « l'art du théâtre épique consiste à provoquer l'étonnement plutôt que l'identification. Osons une formule : au lieu de s'identifier avec le héros, le public doit apprendre à s'étonner des conditions sociales dans lesquelles il évolue⁹⁶ ». L'interruption brechtienne laisse l'action en suspens : le spectateur et l'acteur (car dans le théâtre pédagogique de Brecht, les ouvriers à qui sont destinés les pièces deviennent acteurs) sont sommés de prendre position par rapport à leur propre rôle, de s'interroger sur les conditions sociales qui sont les leurs.

En ce sens, Brecht ne reproduit pas des situations, il les découvre, et dans l'interruption qui provoque l'étonnement, s'ouvrent des « intervalos que más bien perjudican la ilusión del público. Dichos intervalos están reservados para su toma de posición crítica, para su meditación⁹⁷ ».

En fait, Mayorga hérite de la théorie de la distanciation de Brecht tout autant que de celle du « théâtre-problème » de Sartre : théâtre, histoire et politique interagissent pour interroger le réel, construire et mobiliser l'esprit critique. Ce qui est mis en scène, ce sont moins des faits historiques que des problématiques, à la façon des tragédies grecques qui prennent appui sur un événement historique pour poser un problème moral à caractère universel. Mayorga met en évidence la nature de son engagement lorsqu'il affirme que « le théâtre est un art politique » : un art voué à dialoguer avec la *polis*, à la faire douter, à rendre justice aux victimes passées et actuelles. Ainsi, Mayorga prononce en 2003 le texte suivant, intitulé « El teatro es un arte político », pendant la période de la guerre en Irak :

⁹³ Nous avons défini cette notion à la lumière de l'œuvre de Benjamin et de la dramaturgie de Mayorga. Cf. Première partie, Chapitre 2 : 1. Comment résister à l'ère du « shock », au règne de l'image ?

⁹⁴ BARTHES, Roland, « Photos-choc », *art.cit.*, p. 105.

⁹⁵ BENJAMIN, Walter, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? », in *Œuvres III, op.cit.*, p. 322.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ MAYORGA, Juan, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria, op.cit.*, p. 107.

No vamos a guardar silencio porque tenemos memoria. El teatro es un arte de la memoria. Recordamos todas las guerras desde los griegos. Todas las víctimas, cada una de ellas. Y todas ellas están hoy, otra vez, en peligro. Porque sólo hay una forma de hacer justicia a las víctimas del pasado: impedir que haya víctimas en el presente.⁹⁸

Afin de lutter contre les anciennes et les nouvelles formes de domination de l'homme par l'homme, il s'agit de les représenter, d'en faire vivre l'expérience aux spectateurs/lecteurs, afin de les démasquer : "Olvidan que el teatro nació precisamente para interrogar a los dioses. Y para desenmascarar a los hombres que se disfrazan de dioses"⁹⁹.

Notre dramaturge propose de rassembler sur scène et de créer dans la salle une "comunidad de experiencia y de conciencia"¹⁰⁰, de générer une expérience théâtrale, historique et politique qui place au cœur de la scène le vécu, le ressenti et les doutes du spectateur, intégré d'emblée et sans médiation dans les conflits représentés sur scène. Dans "Shock", Juan Mayorga affirmait déjà que "el teatro no podrá interrumpir el empuje del "shock" si no consigue ser, además de intempestivo, plenamente actual. En la enorme dificultad de esa tarea comienza, me parece, el drama del teatro de nuestro tiempo"¹⁰¹. Ce théâtre « intempestif » et « pleinement actuel » ouvre un espace critique de la réalité et du langage, et cette distanciation critique est une expérience dont nous ne sortons pas indemnes.

⁹⁸ MAYORGA, Juan, "El teatro es un arte político", *art.cit.*, p. 10.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ MAYORGA, Juan, "Cultura global y barbarie local", *art.cit.*, p. 62.

¹⁰¹ MAYORGA, "Shock", *art.cit.*

CONCLUSION

Notre cartographie de l'œuvre de Juan Mayorga s'est articulée autour de trois grands « actes » : tandis que le rideau se levait sur la « face visible » de l'iceberg (comment le verbe devient-il action, image, corps ?), dans le *second acte* nous avons appréhendé sa « face cachée », c'est-à-dire l'irruption sur scène, en creux, au creux des mots, de l'indicible et de l'invisible. Pour relever l'aporie du voir et du dire, nous nous sommes particulièrement intéressés à l'« envers » du langage, au fonctionnement de la « faille » dans la dramaturgie du verbe mayorguienne en tant qu'elle relève d'un engagement esthétique, mais aussi éthique et philosophique. C'est pourquoi notre *troisième acte* proposait de s'aventurer dans les « galeries souterraines » (Deleuze et Guattari) du rhizome mayorguien, et par conséquent dans les systèmes de pensée sous-jacents à ce langage « troué ».

Dans la « faille » surgit la « scène » – c'est-à-dire le Réel – : à travers le prisme d'un verbe dont nous avons relevé le caractère fragmentaire, c'est une manière de penser et d'interroger le monde qui nous est apparue. Aussi avons-nous tenté de mettre à la lumière du jour la vision interrompue – discontinue – du monde sous-jacente dans l'œuvre de Mayorga.

Chez notre dramaturge, la sphère de la littérature dramatique et celle de la philosophie sont étroitement imbriquées. Dans une pièce toute récente, *El arte de la entrevista*, Juan Mayorga écrit : «Filosofía es interrogar la vida. Entrevistarnos unos a otros en una entrevista sin fin¹». L'essentiel pour réaliser une bonne entrevue, ajoute-t-il, c'est de trouver « la brèche » chez son interlocuteur : «Hay que ir con todo preparado, al detalle, pero no para controlarlo todo, sino para estar preparada cuando la cosa se descontrola. Cuando la cosa se va de control, ahí puede abrirse la grieta²». Précisément, le dispositif scénique mayorguien met en relief ce moment où, précisément, «la cosa se descontrola» : cet instant précis où la « scène » – le Réel, l'ineffable – fait irruption dans le texte dramatique ou sur le plateau.

Pour notre dramaturge le théâtre met en scène la brèche, et en elle, un point de vue « autre » sur la réalité. Poétique et politique, le théâtre est un art qui montre la réalité de ce qui *aurait pu* (art de la critique) et *pourrait être* (art de l'utopie) :

[El teatro] nace de la escucha de la ciudad, pero no puede conformarse con devolver a la ciudad su ruido. Ha de entregar a la ciudad una experiencia poética. No es un calco, es un mapa.

Esa experiencia poética es inevitablemente política, pues se hace ante una asamblea. Y será política de un modo particularmente intenso si los actores convierten el escenario en espacio para la crítica y para la utopía; para el examen de este mundo y para la imaginación de otros mundos. Es decir, si los actores se enfrentan a este mundo.

Se dice que el teatro es el arte del conflicto.³

¹ MAYORGA, Juan, *El arte de la entrevista*, in *Abril*, n°45, Luxembourg, 2013, p. 7-47.

² *Ibidem*.

³ MAYORGA, Juan, «Teatro y cartografía», in *Boletín Hispánico Helvético*, 19, 2012, p. 86-87.

Nous avons mis en évidence tout au long de notre travail que ce conflit propre au théâtre se joue *dans* et *par* le langage : le théâtre de Juan Mayorga est avant tout une carte (non un calque) des mots et de leurs ombres, à travers laquelle se dessine la carte d'un monde qui remet en question le spectateur, c'est-à-dire le citoyen. "El teatro convoca a la ciudad para desafiarla. Para poner ante ella un mapa de lo que la ciudad no ve porque no puede o no quiere ver⁴", écrit Mayorga. Ainsi, sa cartographie du langage devient une cartographie des silences et des absences qui génère des espaces dialectiques convoquant la « zone grise » de Primo Levi, définie par Giorgio Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz* comme cet espace en deçà du Bien et du Mal, cette « zone d'irresponsabilité » qui par là même interroge la responsabilité de chacun.

Soucieux de mettre en scène des conflits d'idées, des interrogations que le spectateur pourra faire siennes, Juan Mayorga s'inscrit manifestement dans la pensée propre à l'ontologie contemporaine, qui détourne la logique dichotomique de la philosophie classique et de la dialectique hégélienne. Ainsi, on perçoit dans l'œuvre de Mayorga l'influence du courant post-métaphysique de Kierkegaard, qui propose une « dialectique autre », fondée sur le paradoxe, laissant de côté la progression et la synthèse. Désormais, le poids ontologique se trouve dans la relation comme lutte, dans la dialectique en elle-même. Dans la mesure où la tension entre les concepts est insoluble, les contraires deviennent inséparables.

Pleinement inscrit dans le sillage de la philosophie de Walter Benjamin, notre dramaturge met en scène et en lumière la relation dialectique fondamentale entre culture et barbarie, dont découle une vision de l'histoire selon laquelle l'humanité est loin d'avancer inéluctablement vers le dépassement dialectique de ses contradictions. C'est pourquoi Mayorga ne cherche aucunement à prôner la disparition des idéologies violentes, mais à faire du théâtre un espace critique à même d'en anticiper le retour, "con el olfato de un buen animal que huele la tormenta antes de que suceda⁵", à l'instar de l'Ange de l'histoire benjaminien qui, les yeux rivés sur le passé, voit avec horreur la tempête arriver. Juan Mayorga n'en est pas moins optimiste : en bon disciple de Walter Benjamin, il soutient simplement qu'il est impensable d'aspirer à une quelconque utopie en dehors de la construction d'un espace critique.

⁴ *Ibid.*, p. 87.

⁵ HERAS, Guillermo, « El traductor de Blumentberg: el otro, el poder, la textualidad », in <http://parnaseo.uv.es/ars/autores/mayorga/traductor/prograductor.htm> (consulté le 07/04/2013).

Le récepteur est amené à s'interroger sur sa responsabilité dans le monde, et à douter de ses propres préjugés : l'œuvre de Mayorga entre en résonance avec le théâtre brechtien, dont l'une des fonctions essentielles est, selon l'historien Gérard Noiriel, de montrer « les dilemmes dans lesquels nous sommes tous pris⁶ », et de « poser des problèmes ». Ensuite, « la réponse, c'est chacun de nous qui la donne, y apportant son histoire, son langage, sa liberté⁷ », comme affirme Roland Barthes. Dans un théâtre que Mayorga appelle « l'arche de Noé de l'expérience humaine », le spectateur fait siennes les expériences des personnages : «El teatro sucede en el espectador. [...] El teatro sucede en la imaginación, en la memoria, en la experiencia del espectador⁸». La notion d'expérience, au cœur de la philosophie benjaminienne, est essentielle dans la conception du théâtre de Mayorga, et étroitement liée à la dialectique entre universel et singulier qui sous-tend son écriture.

Il en résulte que l'interprétation des textes de Mayorga restera toujours sujette à des remises en question, et perforée de vastes « zones d'ombre ». C'est pourquoi notre travail est loin de constituer une lecture exhaustive de son œuvre. Nous avons simplement tenté de mettre en lumière certains « nœuds » ou tensions caractéristiques de son écriture, ainsi que des problématiques sous-jacentes, et l'arrière-fond philosophique auquel elles font appel. Loin de nous l'intention de défaire ces « nœuds », ou de réduire à néant les zones d'ombres qui, par définition, résistent à la signification – en effet, ce sont elles précisément qui rendent l'œuvre possible :

Pero siempre serán más amplias las zonas oscuras. Ellas hacen posible la obra, que crece precisamente allí donde la razón no se atreve a caminar sola. Con todo, la verdad marca su propio tiempo, y quizá sea ésta la hora en que yo pueda encontrar en mis textos algo que no sabía – que no podía saber – cuando los escribí. Quizá pueda hacerme cargo, de paso, de algunas deudas pendientes. Ése será el premio de esta meditación. Su precio: que el foco distorsionará, no menos que iluminará, el objeto.⁹

L'art n'a pas pour finalité d'illuminer un objet, de fixer des valeurs ou du sens, mais de construire un « dispositif » ou un rhizome, dont les membranes poreuses permettent au spectateur d'agencer l'énoncé – la représentation – en fonction de son propre présent, et de son être. Aussi les « failles » *dans* et *entre* lesquelles se créent les « liaisons rhizomatiques », ne sont pas suivies de la perte du sens caractéristique de la postmodernité, mais d'une « dissémination du sens » derridienne. Nous avons vu que la « critique des dispositifs » appréhende l'art à partir de l'impossibilité de fixer le sens. Elle remet en question les catégories transcendantales kantienne, mais pas le transcendantal en soi : il y a bien un sens,

⁶ NOIRIEL, Gérard, *Histoire, Théâtre, Politique, op.cit.*, p. 8.

⁷ BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1987, p. 11.

⁸ MAYORGA, Juan, « El espectador como autor », in *Primer Acto*, n°278, p. 122.

⁹ MAYORGA, Juan, « Estatuas de ceniza », texte inédit.

mais il est susceptible d'être remis en question à tout moment. La catégorie du « quasi-transcendantal » établit les fondements de l'existence, accorde des points de signification fixes, tout en sachant que ceux-ci sont provisoires. Si la signification était fixée une fois pour toutes, il n'y aurait pas de liberté, et l'art n'aurait plus de sens.

Or nous avons montré – notamment à partir de la notion de « scène » – l'efficacité des apports théoriques de la « critique des dispositifs » pour mettre en relief les « scènes » d'une œuvre sans la disséquer, sans essayer de la faire entrer dans une structure. Cette approche critique ne considère pas l'œuvre comme un système abouti clos sur lui-même, mais au contraire y ouvre des brèches dans lesquels on peut créer des liens, creuser des « galeries souterraines » (Deleuze et Guattari) entre les œuvres, les motifs qui y sont mis en scène, la réalité et le Réel. Nous avons remarqué que le théâtre est lui-même un espace particulièrement propice à l'« entre-deux ». En effet, la projection du texte à l'espace scénique et dramatique, des idées aux corps, des mots aux images, sont autant de relations dialectiques venant redoubler la dynamique initiale qui portait notre travail : aller de la scène au monde, en passant par le langage et son double, le silence.

Le sens réside dans l'interruption, comme chez Søren Kierkegaard : interruption de la parole, suspension de l'action sur scène, celle-ci devenant action dans la salle ou chez le spectateur. Des pièces comme *Más ceniza*, *Himmelweg*, ou *El jardín quemado* mettent en scène des instants de crise, où le collectif (la sphère politique) croise l'individu (la sphère éthique), et où les frontières entre observateur et observé, entre spectateur et acteur, sont remises en question.

Comme dans le dispositif, il s'agit dans le genre dramatique de chercher la « faille », ce « quelque chose » qui « ne va pas », qui surgit dans un instant de crise, dans le discours ou dans le silence. Ainsi, chez Mayorga, cet étrange et inquiétant « entre-deux » est issu de l'alliance des contraires, taillée dans la matière dramatique et creusant le langage (dans la « faille » et le non-dit).

El traductor de Blumemberg est paradigmatique de la volonté de Mayorga d'associer les contraires : deux personnages qui n'ont rien à voir et qui incarnent deux idéologies opposées se retrouvent dans un même train. En réalité, c'est le train de la scène qui, métaphorique de la notion d'« entre-deux », incarne le mouvement, rejoint des villes distantes, tout comme la figure géométrique de l'ellipse chère à Juan Mayorga relie un point à un autre, sans réduire la distance entre eux, sans effacer les différe/ances. Pénétrer le rhizome de l'œuvre de Mayorga, c'est un peu entreprendre ce voyage, sans craindre les « galeries

souterraines » (Deleuze et Guattari) à l'issue incertaine, les carrefours, ou les villes-fantôme en ruine, habitées par la cendre d'identités (presque) oubliées.

La notion d'« entre-deux » a été appréhendée du point de vue de la critique littéraire (notamment à partir de Roland Barthes) mais aussi philosophique, avec Heidegger, selon qui le monde est relation, et pour qui la dialectique consiste dans la lutte entre le monde et la matière. L'homme – le *dasein* –, existant *dans* et *avec* le monde, est toujours *entre-deux* concepts. À l'issue de notre travail, il nous apparaît que l'œuvre de Mayorga est une mise en abyme du rapport de l'être au monde, en ce sens qu'à partir du langage, elle maintient vivante la tension entre idées, personnages, temporalités et spatialités.

D'ailleurs le langage lui-même est créateur de relations dialectiques, que notre dramaturge met en scène à partir des oppositions dire/taire, montrer/cacher, être/paraître. Mais au théâtre, le langage est pris dans un dispositif scénique, et ainsi, dans le « mensonge » de la fiction, Mayorga met en évidence celui du monde, démontant les mécanismes d'un langage « malade », pour reprendre les termes du narrateur épique de *Hamelin*. La plupart des textes de Mayorga mettent en scène des personnages qui décident de jeter au sol les masques d'un certain langage – « bavardage » (le personnage de Copito de Nieve en est l'exemple le plus éloquent).

Les cendres du langage, des identités (*Más ceniza*) et de l'histoire (*El jardín quemado*) constituent le cadre du dispositif scénique dans lequel Mayorga interroge l'envers du dicible et du visible – le Réel. Encore une fois, chaque notion est à appréhender dans son rapport avec son contraire : c'est dans les cendres du langage que peut apparaître le langage originaire – auquel aspire Walter Benjamin –, c'est dans la ruine que se révèle l'ancien édifice. Selon le philosophe, avec le *Trauerspiel* (le drame), l'histoire entre en scène en tant qu'écriture et en tant que ruines : “Las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas. De ahí el culto barroco a la ruina”, affirme-t-il dans *El origen del Trausepiel Alemán*¹⁰. L'histoire est peuplée de fragments signifiants qui entrent en scène : “con la decadencia, y única y exclusivamente a través de ella, el acontecer histórico se contrae y entra en escena¹¹”. Dans la ruine, dans le fragment, on perçoit la totalité : “Lo que ahí yace reducido a escombros, el fragmento altamente significativa, el mero trozo, es la materia más noble de la creación barroca¹²”. Cette problématique fait écho à la tension

¹⁰ BENJAMIN, Walter, « La ruina », in *El origen del Trauespiel Alemán, Obras*, t.I, Madrid, Abada Editores, p. 396.

¹¹ *Ibid.*, p. 398.

¹² *Ibid.*, p. 397.

conservation/renouveau, qui se trouve au cœur de l'écriture dramatique mayorguienne et de la philosophie benjaminienne qui la traverse¹³.

Notre lecture de l'œuvre de Mayorga, à l'image de la philosophie qui imprègne son écriture, est monadologique : les relations entre les personnages contiennent dans leur mise en texte et en scène, le spectacle du monde entier. En effet pour Leibniz, le monde n'est nulle part, sauf dans l'infinie dissémination de toutes les monades. Le théâtre de Juan Mayorga construit, à travers le prisme du langage, une image du monde qui ne nous apparaît pas dans la vie ordinaire ; il met en scène des corps-paroles, c'est-à-dire des regards sur le monde. Le langage que la scène mayorguienne rend visible est avant tout dialectique, et, réunissant dans une même constellation le passé et le présent, le discours et le silence, le singulier et l'universel, il en appelle à un spectateur disposé à s'aventurer dans le rhizome, c'est-à-dire à être « entre », à devenir (l')Autre, à (perce)voir l'« envers » du décor.

¹³ Rappelons-nous le titre de la thèse doctorale de Juan Mayorga où l'on peut lire : “En Benjamin, lo revolucionario contiene dialécticamente a lo conservador”: MAYORGA, Juan, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria*, op.cit., p. 21.

ANNEXES

Annexe 1 : Entrevista con Juan Mayorga

**Real Escuela de Arte Dramático,
Madrid, 3 de noviembre de 2005**

Claire Spooner

C.S. : Ante todo, gracias por concederme esta entrevista, a pesar de tu cargada agenda.

J.M. : De nada.

C.S. : Si te parece, empezaré con unas preguntas generales, para luego irme acercando más a temas más precisos de tu obra que me llaman la atención. ¿Hasta qué punto te consideras miembro de la llamada “generación Bradomín”? ¿Crees que este grupo es sólo de circunstancia o es realmente representativo de una misma forma de escribir, de concebir el teatro?

J.M. : Claro, es muy significativo que esa generación reciba un nombre que se relaciona a un premio y no a un concepto, a una posición frente al mundo, quiero decir que es de muy distinto calado una etiqueta como “generación Bradomín” que por ejemplo los “angry young men”, o sea los “jóvenes airados británicos”, o los autores del teatro social de ciertos años en España, o sea del realismo social. El etiquetado “Bradomín” en el fondo precisamente refleja paradójicamente, el carácter sumamente disperso y heterogéneo de ese grupo de autores que sólo coinciden, aparte de los rasgos propios de un tiempo, en el hecho de que aprovecharon una situación en que había muchos factores para no escribir teatro, factores que desanimaban al escritor de teatro, y sin embargo una serie de escritores jóvenes se comprometieron con el teatro y aprovecharon algunos recursos que se les ofrecieron y uno de ellos fue el premio “Marqués de Bradomín”.

C.S. : De forma más general, ¿consideras que tu teatro es característico del posmodernismo? ¿Hasta qué punto tus personajes y tu escritura pueden reflejar esta tendencia, este concepto bastante difícil de definir?

J.M. : Hombre, yo creo que esto se ha dicho, por ejemplo hay algún escritor, o algún estudioso que ha subrayado esto... yo creo que ningún escritor puede estar más allá de su tiempo, entonces yo creo que sí comparto algunos rasgos con lo que se ha llamado “la estética de la posmodernidad”: la desconfianza hacia el relato, la desconfianza hacia las identidades fuertes, la consideración de que a un mundo fragmentario, de experiencias fragmentarias puede corresponder así mismo una representación fragmentaria e incompleta... Pero, de algún modo, yo me siento moderno, ilustrado, o comprometido con el proyecto ilustrado en la

medida en que sigo pensando que no hay otra guía, no hay una guía alternativa a la razón, y creo que hay muchos que hoy estamos en la posición que sabemos que la historia nos ha escarmentado, que la razón, que la cultura no es salvadora, que la razón no es suficiente, pero es necesaria. Entonces en este sentido yo desconfío de aquellos posmodernos que no se comprometen con ninguna posición y que permanentemente establecen un gesto de distancia respecto al enunciado que acaban de emitir.

C.S. : ¿Cuál es la importancia de la intertextualidad en tus obras y qué autores son los que más te han marcado?

J.M. : Por un lado, hay una intertextualidad, si se quiere, de primer plano, más evidente, es decir aquellos textos que han ingresado los míos, de algún modo citados o metamorfoseados; uno de ellos es sin duda *Cartas de amor a Stalin*, que procede en buena medida de la auténtica correspondencia de Bulgákov, si bien modificada por mí. O por ejemplo *Palabra de perro*, que es una adaptación del *Coloquio de los perros* de Cervantes. También hay una obra en la que trabajo sobre textos de distintos supervivientes... bueno, o víctimas del holocausto... allí hay una, digamos una introducción de textos ajenos de primer grado. Pero hay otra, subyacente: un diálogo con cierta tradición, o sea o con ciertos autores, entonces yo sí creo que sí en este sentido quienes han visto una importancia de Kafka en mi trabajo, yo creo que están en lo cierto, y que sin citarlo, Kafka está aun allí.

C.S. : ¿Pero es compatible el género teatral (en el que el texto, para realizarse por completo, debe ser llevado al escenario) con la abstracción de las ideas?

J.M. : Precisamente aquí imparto una asignatura, que es la de filosofía, en esta casa [la RESAD] y nos planteamos este problema en la medida en que yo les propongo ejercicios en los que se trabaja una noción filosófica. Por ejemplo este año estamos trabajando la noción de desobediencia, el año pasado trabajamos la noción de tolerancia, ha habido un año anterior en que hemos trabajado sobre el multiculturalismo. Entonces claro, en principio, lo he dicho alguna vez, el mundo de la filosofía y el mundo del teatro están extremadamente distanciados en la medida en que el teatro es el reino de lo concreto, de lo visible, del signo perceptible por el oído o por la vista, mientras que el mundo de la filosofía es el mundo de la abstracción, de las ideas, de lo intangible. Pero sin embargo, precisamente allí está el desafío, en hacer visible la idea, y además el espacio teatral es un espacio en que precisamente se puede dar a ver aquello que no es precisamente dado y dable a ver a través de la palabra ensayística, si se quiere. El espacio teatral puede ser un ámbito de contradicción y de contraposición de posiciones donde desafiar a la reflexión desde el patio de butacas.

C.S. : Da la sensación de que en tus obras, los personajes a menudo están esperando algo, ya sea un acontecimiento en concreto, o la llegada a un lugar determinado. ¿Con qué objetivo sueles colocar al espectador ante situaciones algo ambiguas, situaciones de “entre-dos” como las llamaría Roland Barthes?

J.M. : Creo que esa actitud de espera de los personajes no responde sino a una experiencia, que es la del deseo, de la insatisfacción, creo que refleja algo que está en el aire, no sé si fue Elías Canetti quien dijo algo así como “no desearemos nada, y por tanto seremos felices”, y se replica el propio Canetti a sí mismo y dice “¿pero si ya no desearemos nada, para qué queremos ser felices?”. Es decir, creo que la vida humana es expectativa, experiencia de la insuficiencia, de la incompletitud, y en este sentido, incluso en las situaciones más colmadas, uno puede estar a la espera. Entonces, creo que en ese sentido es cierto que buena parte de los personajes teatrales, no sólo de mi teatro, sino del teatro en general, están a la espera, a la búsqueda de algo, o a la espera de que algo llegue.

C.S. : Roland Barthes distingue dos tipos de lectura: una que se interesa sólo por la anécdota, los hechos, ignorando los juegos de lenguaje; y otra que se fija más en el lenguaje y en las palabras. ¿Es éste segundo tipo de lectura el que requieren sus obras de teatro, o al contrario crees que una lectura demasiado apegada al análisis del lenguaje, al sentido literal de las palabras se parecería a la de Bulgákov que le impide ver la realidad y le lleva a la locura?

J.M. : Creo que si mis últimas obras han llegado a un público más extenso, quizás esta extensión del ámbito de los receptores tenga que ver con el hecho de que de algún modo, estas dos lecturas se han cruzado. Por ejemplo, en una obra como *Hamelin*, yo creo que sí están pasando muchas cosas, es decir que sí que hay acción, y sin embargo, al mismo tiempo, me parece que las palabras, el cómo enmascaran las acciones los personajes, el cómo enmascaran sus deseos, sus intenciones, es fundamental. Eso ha hecho, me parece, que espectadores que estaban atentos a mi trabajo hayan permanecido fieles a él, y que otros que quizás se preocupan más por la peripecia, por el argumento, por el desarrollo de las acciones, se hayan interesado por él también.

La distinción de Barthes me es útil como desafío, en el sentido de que creo que los textos más interesantes de la literatura dramática posibilitan ambos niveles de lectura.

C.S. : ¿El representar las obras, el dar un cuerpo, una realidad física en un escenario a los textos no conlleva el peligro de quitarles su parte de “sombra”, de ambigüedad, de elucidar sus misterios? ¿Cómo se puede representar por ejemplo el silencio en un escenario?

J.M. : Claro, sí, efectivamente, yo creo que, no sé si es lo que quieres preguntarme, no me interesa que el teatro dé ideas, en que unos personajes son portavoces del autor, o un teatro de

ideas en el que se hace muy visible, por así decirlo, el concepto; sino aquel tipo de teatro en que las decisiones concretas que están tomando los personajes, responden si se quiere, o subyace a ellas (a esas decisiones) más allá de la conciencia de los propios personajes, una visión del mundo. De forma que los conflictos entre personajes, las relaciones de soledad y de amistad entre los personajes, reflejan, y en este sentido representan conflictos entre visiones del mundo, y cuando eso ocurre, yo creo que no se oculta el misterio del que hablabas.

C.S. : ¿Por qué Copito de Nieve muere sin llegar a dar la “respuesta definitiva a la pregunta: ¿existe Dios?” que esperamos desde el principio de la obra, desde la primera página?

J.M. : Esa es parte de la respuesta. Una de las respuestas es, digamos, una estrategia teatral que es la de que un personaje anuncie una lista, la de “los diez mandamientos”, o las tres declaraciones que quiere hacer Copito antes de morir: eso puede sostener a algunos espectadores que estén esperando que se dé una respuesta a esa expectativa que se creó en el primer momento, pero esa expectativa es una y otra vez defraudada. Y finalmente, en este caso, el personaje se va con el secreto. Esta es una razón.

Una segunda es porque, cuando escribí la obra, era el momento de la muerte de Juan Pablo II, de la exhibición de su muerte. Y yo tenía la impresión de que había algo análogo en por un lado, ese envejecimiento del que se hacía una enorme exhibición, y por otro lado, digamos en los secretos que se podía llevar a la tumba.

La pregunta sobre Dios es la pregunta límite, y entonces un reflexivo como este Copito sólo se podía hacer esta pregunta, y además en el momento de su agonía. Entonces me parece que es coherente que se haya planteado la cuestión acerca de Dios en esos momentos, y también creo que era lo adecuado que se llevase su secreto.

C.S.: Además del silencio, de las “no respuestas”, está a menudo presente en sus obras la problemática de la escritura, abundante pero estéril. ¿Sugieres que el silencio es más apto a decir la verdad que las palabras?

J.M.: Creo que conviven ambas posiciones, por sus contradicciones. Por un lado, como decía antes, yo me siento dentro de la tradición ilustrada inaugurada por Sócrates, según la cual no hay otro espacio de verdad que aquel que seamos capaces de construir en nuestro trabajo sobre el lenguaje común, en nuestro diálogo sobre el lenguaje común. Entonces en este sentido, creo que las palabras son capaces de orientarnos por esta selva. Eso, por un lado; pero por otro lado también, el propio Sócrates, por ejemplo en su diálogo el *Gorgias*, su discusión con los sofistas ilustra la desconfianza hacia el lenguaje, la sospecha que el lenguaje es capaz de engañar, de ser no un ámbito de la verdad sino de lo contrario. Creo que esto aparece una y

otra vez: por un lado la ilusión de que las palabras pueden tener una capacidad, y al mismo tiempo la desconfianza hacia las palabras.

El caso de Bulgákov, en *Cartas de Amor a Stalin*, sin duda es significativo: de algún modo hay un escritor, es decir alguien que trabaja con las palabras que, digamos, realiza, o quiere realizar en las cartas, el sueño del escritor, que es cambiar el mundo, en este caso cambiar al tirano a través de sus palabras. Y por otro lado, la importancia de las mismas, porque las propias palabras, las palabras que proceden de la boca de este Stalin proyectado, le engañan y le envuelven en una fantasmagoría.

Por otro lado, en este sentido te he llamado la atención sobre esta obra que es *Hamelin*, en la que hay algo que es visible, que se está percibiendo sobre la puesta en escena: en *Hamelin*, los personajes de cierta..., entre comillas, “situados en la sociedad”, sea el juez, la psicopedagoga, los personajes, entre comillas burgueses o acomodados, tienen un lenguaje, un lenguaje aparentemente neutral, pero que sirve a sus intereses, mientras que los pobres en la obra, están desposeídos del lenguaje. Osea, su penuria empieza por allí, empieza porque son incapaces de configurar un relato que ordene sus experiencias. Entonces te llamo la atención sobre esta obra, así como te llamo la atención sobre una readaptación que he hecho del *Gran Inquisidor* de Dostoievsky, en que hay el gran conflicto entre la catarata de palabras del inquisidor y el silencio de Jesús, de Cristo. Me recuerda, y esto tiene que ver creo con tu pregunta, el hecho que el teatro es el arte en que se oye en silencio. Cuando estaba escribiendo el otro día un prólogo para esta adaptación, yo decía “bueno, ¿y qué puede ofrecer el teatro a la gran imaginación?”. Creo que el teatro es ámbito de la palabra y del silencio.

C.S. : Pero no todas las palabras son vanas o peligrosas, ya que las últimas de Copito, sobre la muerte, le permiten abordarla y llegar a ella de forma serena. Pero es un mono quien filosofa y quien logra desmitificar la superficialidad y la vanidad del mundo de los hombres: ¿quiere esto decir que los hombres, ellos, son incapaces de tener esta mirada crítica sobre su propia sociedad, sobre su historia? ¿Cómo se le ocurrió la idea de crear un mono filósofo?

J.M. : Eso está muy bien visto, es muy interesante esta interpretación. A este respecto, hay dos cosas que tengo que comentar: una primera es que yo, en *Copito*, me he atrevido a hacer cosas que no he podido (que no he querido, o que he renunciado a hacer) hacer en otros momentos, que es presentar un personaje que dice grandes frases filosóficas, que cita Montaigne, osea un gran juego, así como tiene un especial valor (y eso es algo que quería decir y se me pasó) que sobre Dios medite especialmente un simio. De nuevo, ese tema aparece ahora en *La paz perpetua*, una obra en la que los personajes son perros, una obra que no está editada.

Por otro lado, al colocar a un bicho, a un animal, me he concebido la posibilidad de poner filosofía “in crudo”. Otro tema importante sin duda, que es el tema que recorre alguna parte de mi trabajo, y que sin duda es un tema kafkiano, es el de la animalización del hombre. El animal humanizado, yo creo que es el envés, el otro lado del hombre animalizado, y entonces de algún modo sí que puede haber una impresión que por supuesto corresponde a toda una tradición, de que sólo el que está en los márgenes puede ver; sólo aquel que carece de intereses, que no tiene nada, puede ver la realidad, puede ver cómo las cosas son realmente. En este sentido, está Copito, que es menos que un hombre (un mono), y por otro lado que es doblemente marginal: es un animal, pero además está enjaulado, y además está a punto de morir, entonces en definitiva es triplemente marginal. El que carece de razones para ver, ve y dice lo que ve. Por exclusión se puede decir que por el contrario, cuando uno no es consciente de sus jaulas, cuando cree hallarse en una plenitud, etc., puede desconocer la verdad y por tanto no decirla.

C.S. : ¿Como es que el lenguaje (con sus palabras y sus silencios) es un tema recurrente en tus obras, ya sea a través de la traducción, como a través de la búsqueda de las palabras adecuadas en las “cartas de amor a Stalin” que escribe Bulgákov, o en las “últimas palabras” de Copito?

J.M. : Yo ahora tengo dos niños, y veo hasta qué punto el lenguaje lo es todo. Osea, los niños juegan con el lenguaje, en español dicen “vale que y soy...”, no sé cuál sería la expresión francesa. Crean un mundo tan completo, tan asombroso: “yo soy el padre, y tu eres la hija”, ¡y están hablando dos niños de tres años! Las palabras transforman el mundo. Yo creo que esto que está en la experiencia de la infancia, es que las palabras convierten este espacio [señalando el aula en la que estábamos] en un espacio simpático y modesto o bien miserable y cutre, las palabras convierten la relación en espléndida o desagradable. El hombre está atravesado, está ocupado por las palabras, entonces si es cierto que, como está en obras mucho más complejas mías, mucho más abstractas como es *El traductor de Blumemberg*, en que preocupa la transmisión del mal a través del lenguaje, la cuestión moral de la traducción: todo es traducible, ¿qué pasa si está siendo portador de ideas malignas? De algún modo, se ve en un sentido muy abstracto hasta en obras como *Hamelin*, en que creo reparten estos temas pero asociados a conceptos mucho más concretos.

C.S. : Tratas el tema del lenguaje a diferentes escalas (palabras, frases), pero cada forma de hacerlo parece desembocar en una misma observación: un texto nunca está acabado, terminado, lleno de sentido (*Últimas palabras de Copito de Nieve*). ¿Cuál sería en tu opinión la relación entre el lenguaje y el sentido?

J.M. : Claro, cabría decir que no hay otro sentido que aquel que hallamos en el lenguaje... En ese punto, vuelvo a citar a Sócrates, es decir, no hay un sentido trascendente, no hay otro sentido que el que todos construyamos, pero en el espacio común. Aquellos que crean sentido al mundo y consideran que no hay otra cosa que lo que uno mismo en tanto que artista de su vida y de lo mismo construya. Yo creo que el sentido que importa, es el sentido que se construye entre unos y otros.

Por lo demás, yo creo que hay una fuente de sentido, creo que hay un sentido, que es “el otro”: una ligazón, un diálogo, en el que se hacen las palabras, pero que siempre es insuficiente, siempre es incompleto.

C.S : Calderón apunta en *El traductor de Blumemberg* que tampoco el escritor, Blumemberg, se leyó el libro entero antes de escribirlo, con lo que se resigna a tener que traducir frase a frase. ¿Cómo escribes tus obras de teatro? ¿Tiene una idea global de lo que quiere escribir antes de hacer “frases”, o son las frases las que le van dictando el contenido de la obra?

J.M. : No sé si *El traductor de Blumemberg* que has manejado es el último editado, y esto tiene que ver con la pregunta: si estoy conversando contigo, y tú de pronto me llamas la atención sobre un motivo, sobre una deficiencia, algo que no se comprende bien o lo que fuere, yo eso lo tengo en cuenta. Así como tengo en cuenta permanentemente las puestas en escena, las traducciones, la conversación con los traductores: todo se desestabiliza permanentemente. Publico la obra, la pongo en escena, pero nunca la doy por acabada.

Normalmente yo parto de un cierto personaje, pero mi “modus operandis” suele ser: a partir de un deseo de escribir acerca de un personaje, por ejemplo Copito, o un par de personajes, como un autor de un libro maligno y su posible traductor, hasta un relato, una historia. Entonces en ese sentido, tomo distancia con respecto a aquellos que consideran que todas las historias están contadas, o que no hay que contar historias, sino sólo citarlas. Yo intento contar historias, la construcción de historias es un modo de explorar, es un instrumento a través del cual el teatro, los actores, y los espectadores, pueden examinar el campo de las experiencias humanas.

Entonces, en general lo que hago es: yo tengo el deseo de contar una imagen, un personaje; intento contener la mano, osea no ponerme a escribir, intento aguantar para pensar todo lo que puedo, ¡lo cual hace pensar a la gente de mi familia que estoy loco!... no, quiero decir que está uno en esa actitud de estar mirando una página en blanco, y puede ser extraño para la gente alrededor. Cuando escribo, luego, en cierto momento, siento la necesidad de pasar ese material a otro, y soy bastante sensible a lo que juzga, sin ser la respuesta: quiero decir que no hay que seguir todos esos comentarios y reescribir en función de ellos, pero creo

que sí que hay que escucharlos todos, sin partir de prejuicios. Me interesa mucho que me lea gente de distintos niveles culturales, de distintas experiencias, y a partir de allí reelaboro, y reescribo permanentemente.

C.S : La dificultad que todos los personajes encuentran para escribir, traducir, o expresarse en estas obras es simbólica o representativa de los problemas a los que se enfrenta el escritor, y en particular, cómo vives tu “relación” con el lenguaje y la escritura?

J.M : Claro... yo no creo que sea simbólica respecto a mi trabajo, sino que parte del ejercicio permanente que hace cualquier ser humano con sus palabras. Hay algo que se dice en *Hamelin*: “No hay nada más difícil que hablar a un hijo”. El escritor, que por un lado, tiene más recursos, es más conocedor, se ha empleado más, es al mismo tiempo más consciente de los límites del lenguaje.

C.S : ¿Pueden ser las palabras una pertenencia? En su sueño, Blumemberg grita “¿dónde te llevás mis palabras?”. Una vez que se dicen en voz alta, y que se traducen, las palabras son de todos: ¿crees que éste es el peligro de las palabras, o más bien su riqueza?

J.M. : Yo creo que en ese momento, Blumemberg todavía tiene una ignorancia si se quiere, una ingenuidad narcisista de autor en ese momento, que sin embargo perderá luego, al final de la obra, cuando se haga consciente de que él simplemente ha sido un portavoz más. El lenguaje tiene su propia historia, sus propios temas, entonces en este sentido, Blumemberg siente, es consciente al final de la obra de que sólo ha sido un vehículo de la misma. Y aunque no me gusta este personaje, creo que en este momento tiene una lucidez: el libro va a viajar independientemente de su propia voluntad. Y yo creo que esto ocurre, es decir que las ideas a veces tengan que estar en el aire, alguien las recoge, las transforma, y ni las ideas ni las palabras acuñadas para sostenerlas son de nadie.

C.S. : Da la sensación de que das la palabra a personajes condenados al silencio, para mejor quitársela al final: Copito se muere, Bulgákov se vuelve loco, Blumemberg se queda sin traductor y sin “frases”... ¿Con qué objetivos creas estas situaciones paradójicas?

J.M. : Esa puede ser una interpretación; te llamo de nuevo la atención sobre *Hamelin*, cuyo personaje central, el niño, tiene un silencio final: al final lo que nos encontramos es al juez y el silencio del niño. Este silencio está también en *Camino del Cielo, Himmelweg*, en la que de algún modo a los judíos, y en particular a los niños, no les hemos escuchado sino en las palabras que para ellos ha escrito el comandante, es decir no ha sido una palabra espontánea. Para eso se usan unas palabras, pero sin embargo sí quiero de algún modo representar el silencio: Copito habla mucho, lanza una catarata de palabras, pero de algún modo se va con su misterio, con la soledad, y en este sentido es paradójico. El título creo que es interesante

porque establece un pacto *a priori* con el espectador: el espectador español que sabe que Copito de Nieve es un mono, con el título “Últimas palabras de Copito de Nieve”, ya acepta de entrada que el bicho hable, que el mono hable. Y digo que es paradójico el título en el sentido de que en realidad las últimas palabras, no se oyen.

C.S.: ¿Cómo es que pones a menudo en relación las palabras con el tema de la libertad o la ausencia de libertad? (Copito tiene la palabra, pero desde una jaula, a Bulgákov se le prohíbe escribir teatro)

J.M.: Claro, es esencial ver que si lo que uno puede decir, lo que uno incluso se atreve a pensar con palabras, lo que uno se atreve a preguntar está coartado por relaciones de poder de cualquier signo, no hay una verdadera comunicación libre, un verdadero intercambio libre. Y para eso no hay que hablar de relaciones de esclavitud, por ejemplo entre un señor español y un señor marroquí sin papeles que trabaja para él, éste puede tener la ilusión de que hay un diálogo libre, pero el otro es consciente de que hay cosas que éste puede preguntar (“¿qué hiciste anoche?”) y que el otro jamás puede preguntar. No hay otro ámbito donde se sea tan sensible a las relaciones de poder como el del lenguaje, y *Hamelin* creo que es un buen ejemplo de ello, se ve como las relaciones de poder determinan la palabra.

C.S. : ¿Crees como Bulgákov que escribir es “conocer el efecto de las palabras sobre la gente”? ¿Hasta qué punto hay que tomar en cuenta la reacción del público y sus deseos?

J.M. : Yo escribo para la gente.

C.S. : ¿Crees que hay un vínculo necesario entre escritura y política? ¿Así pues, debe ser el teatro un reflejo de la historia y de la sociedad? ¿Hablarías a propósito de *El traductor de Blumemberg* y para *Cartas de amor a Stalin* de “teatro histórico”? ¿Se puede ver en *Cartas de amor a Stalin* y en *El traductor de Blumemberg* una imagen de la colaboración, de la culpa de los que “se lo han creído”, de los que han traducido, de los que han entendido la lógica aniquiladora de los regímenes políticos totalitarios?

J.M. : Creo que Bulgákov es un escritor que de algún modo necesita el reconocimiento del poder y que por otro lado quiere ser libre, y precisamente allí está su tragedia, en su indecisión, en que él quiere ser libre y al mismo tiempo ser de la unión soviética. Es atrapado, así como lo fueron probablemente millones de hombres en todo el mundo. El socialismo real fue una de las más extraordinarias operaciones de enmascaramiento a través del lenguaje: frente a un régimen que, digamos que se presenta a sí mismo con la defensa de unos ciertos derechos de la propiedad, creo que hay una operación de lenguaje extraordinaria que atrapa a mucha gente, y al propio Bulgákov. Y creo que su mujer es víctima también de ese juego de palabras.

C.S. : En *El traductor de Blumemberg*, si las manos de Calderón son el símbolo de la culpa, de la memoria, de la mala conciencia, ¿significa que de forma más general, la mano del escritor, o del traductor pueden ser culpables?

J.M. : Yo creo que esa es una muy buena observación. Se cuenta que el filósofo Kart Jaspers preguntó a Martin Heidegger cómo podía estar al lado de una bestia como Hitler, a lo que Heidegger contestó: “Sí, es una bestia. Pero ¿se ha fijado en sus manos?”. Creo que las extrañas palabras de Heidegger se refieren a la fascinación por la acción, por la voluntad pura, que con frecuencia siente el intelectual.

Blumemberg – como la Bulgákova – parecen decirnos que, de algún modo, las manos son el espejo del alma; que se puede conocer a alguien por sus manos. En cuanto a Calderón, siente horror por lo que sus manos están haciendo: el libro. La idea de la culpa aparece en su propia preocupación por el hecho de que sus manos están sirviendo para algo maligno: están siendo manchadas en un sentido cercano al de Lady Macbeth, o sea no ha empuñado un puñal pero ha empuñado una pluma que ha transmitido el contenido del libro.

En todo caso, las manos tienen alguna importancia en mis piezas: en *Cartas de amor a Stalin* Bulgákova empieza a construir el personaje de Stalin, a representar a Stalin a partir del recuerdo que tiene de cómo eran las manos de Stalin. De algún modo sí que hay alguna impresión de que en las manos está todo: las manos sirven para acariciar, para pegar..., probablemente sea aquello que más significados encierre.

C.S. : La problemática del ser y del parecer está presente en todas las obras de teatro, ya que al actor le corresponde “hacer ver” que es otro, encarnar un personaje, pero en tus obras este “hacer ver” también se encuentra en el juego interno de los personajes, que se disfrazan, que ocultan su “verdadera” identidad (Blumemberg), que se imitan entre ellos (Bulgákova-Stalin). ¿Es ese “teatro en el teatro” la parodia de una sociedad enmascarada e hipócrita?

J.M. : Sí, efectivamente me parece que es un tema importante, el teatro es mentira pero por eso puede decir la verdad. Y la verdad que puede decir es que una y otra vez estamos enmascarados, eso es precisamente una forma de dominación. En este sentido, creo que el personaje que más expresa esto es sin duda Copito, que dice “aparentemente era amado, estaba en una jaula de oro, pero me he pasado la vida complaciendo, era un profesional del enmascaramiento, y he llegado a engañaros, he llegado a haceros creer que os amaba cuando no os amaba”. Y de algún modo él abrevia un tema general, y es esa asociación entre ser enmascarado como ser dominado. En este sentido, yo creo que también es fundamental *Himmelweg*, en que los personajes son obligados a representar la felicidad, a representar la vida. En realidad, la vida sólo aparece cuando estos personajes se salen del papel:

efectivamente, el ser aparece cuando se rompe con el parecer, y el parecer es la respuesta automática en una sociedad enmascarada.

C.S.: ¿Cómo logras crear unos personajes que a la vez tienen una fuerza interna tremenda (de voluntad), y que al mismo tiempo son frágiles, ya que parecen estar dominados por una instancia superior (destino, régimen político, sociedad)?

J.M.: Yo creo que en este sentido se puede hablar de una matriz trágica, con un personaje como Bulgákov, o incluso en otras piezas hay una impronta trágica que me hace pensar en Edipo; Bulgákov tiene una voluntad que se renueva una y otra vez, pero que está atravesado por la seducción del poder. El conflicto entre el todo y la parte es tanto más interesante cuanto más se ven los problemas entre la voluntad, la inteligencia y el poder.

C.S.: ¿Qué puede simbolizar el tren sin destino en el que están subidos los personajes de *El traductor de Blumemberg*?

J.M.: El tren es primero un espacio que me interesa, de algún modo es un Babel, un tren que atraviesa lenguas, tradiciones, que atraviesa el lenguaje. De algún modo hay dos viajes en la obra: el viaje hacia Berlín, y el viaje de un hombre a otro. Entonces, el viaje en tren dura tanto cuanto es necesario para que se produzca esta transmisión. El tren, aparentemente sin sentido, tiene finalmente un sentido, que es mostrar el proceso de la transmisión, que nunca, -que en los casos más interesantes- no es directo. No se establece una correspondencia directa, sino que circulan las ideas de un sindicalista-socialista en aquel momento anarquizante francés (Georges Sorel, autor de *Sur la violence*), y éstas se acaban convirtiendo en una matriz de este extraño, zigzagueante, complejo viaje a través del cual se llega de un mundo a otro.

C.S.: En *Cartas de amor a Stalin*, Stalin, que al principio parece ser un personaje algo fantasmagórico, va ganando realidad conforme Bulgákov va perdiendo cordura, y se aferra a “su” verdad que carece de realidad como se lo trata de demostrar su mujer: es él quien se vuelve un fantasma. ¿Cuál es la función de la imaginación y de la locura en sus obras?

J.M.: Claro, efectivamente hay un espacio de deseos, de anhelos, que puede llevar a establecer a un personaje en relación con seres imaginarios, cosa que aparece en *Animales Nocturnos*, si bien en ese caso no hay una concreción física, no hay una representación, digamos, del fantasma. Lo que más me preocupa como dramaturgo es que el personaje, que es de otro ámbito de realidad, no sea un personaje invulnerable, y por tanto no interesante. Osea si yo estoy enamorado de Marilyn Monroe, y cada noche me encuentro imaginariamente con ella, si cada vez que hago así (*hace un gesto con las manos*), aparece Marilyn Monroe, pues no hay una tensión. La tensión aparece, creo, cuando se produce una cierta fragilidad en esta relación, cuando por ejemplo Marilyn Monroe deja de aparecer, o aparece cuando no la llamo.

En este sentido, se ve esta tensión cuando Bulgákov no puede hacer realidad su anhelo de ser recibido por Stalin, y sin embargo de algún modo esos diálogos le absorben, le atrapan.

En cuanto a la función de la imaginación, en un principio tiene una capacidad compensatoria: en ella puede uno realizar deseos que no puede realizar en el mundo real. En el mundo de los sueños y de la imaginación uno realiza una suerte de emancipación, pero puede convertirse este mundo también en un segundo espacio negativo.

C.S.: La mezcla de elementos reales con otros imaginarios, la desaparición del límite entre el mundo animal y el humano, así como la superposición de los espacios, en *El traductor de Blumemberg* por ejemplo, nos puede llevar a pensar la noción de trasgresión de las fronteras, de paso de un dominio a otro. Este incesante paso, esta trasgresión nos impiden tener una lectura “cómoda”, o ver la obra de forma pasiva. ¿Es lo que buscas al escribir: tener un público activo? ¿Crees que esta actitud es lo que permite mantener “vivas” la memoria (histórica y literaria, cf intertextualidad: juego de ecos) y la imaginación?

J.M.: Sí, efectivamente, yo creo que hay distintos ámbitos de conflicto, y uno muy importante es que no hay que confirmarle las cosas al espectador, no me interesa un teatro en el que el espectador se quede con lo que él ya llevaba consigo. Me parece que de lo que se trata es de construir una experiencia, y una experiencia siempre desestabiliza. Se podrá decir que nuestro diálogo ha sido rico, en la medida en que ni tú ni yo salgamos como entramos, en que haya de algún modo habido algo que tú hayas comentado, o que haya dicho yo que nos haya hecho cambiar de opinión. Creo que esto hay que jugarlo plenamente en teatro.

En este sentido de nuevo, creo que *Copito* y *Hamelin*, que están funcionando muy bien por aquí y por allá, en *Hamelin*, una parte del interés de la obra, es que no se tiende a juzgar a determinados personajes, y de pronto se empiezan a ver las cosas de otra manera, y sale debatiéndose una idea inicial. Y en lo que se refiere a *Copito de Nieve*, la obra presenta en principio a Copito como una cosa graciosa, y luego se habla de algo tan incómodo, tan poco amable como la muerte, pero creo que el espectador finalmente agradece ser tratado como alguien inteligente, que puede reflexionar sobre los temas planteados. Efectivamente, creo que hay una complejidad de estructuras, una heterogeneidad, que está desafiando al espectador, a un espectador que está acostumbrado a cambiar de canal. Entonces en este sentido es un teatro que desafía al espectador, pero también que trata de negociar con él.

Algunas preguntas más a Juan Mayorga

1 de marzo de 2006

Claire Spooner : Sobre la dificultad que los personajes encuentran para escribir, traducir, o expresarse en sus obras, durante nuestra última entrevista aludiste a esta frase de *Hamelin* “No hay nada más difícil que hablar a un hijo”: ¿podrías desarrollar este ejemplo? ¿Esta dificultad que supone el hablar con los niños tiene algo que ver con la supuesta responsabilidad del “mundo de los adultos” hacia ellos? ¿Es esta responsabilidad la que suscita el miedo que Blumemberg y Calderón tienen a los niños, a sus ojos amenazantes en *El traductor de Blumemberg*?

Juan Mayorga : En otro momento de *Hamelin* se dice que no es posible hablar a un niño sin darle miedo. Desde mi punto de vista, la comunicación ideal sólo se da si hay una simetría entre los hablantes. Cuando no hay tal – y nunca la hay –, el más fuerte debe, por así decirlo, ponerse a la altura del otro, en el lugar del otro; debe renunciar a imponerse sobre el otro, a dominar sobre el otro. Pero pocas cosas hay tan difíciles como renunciar al propio poder. Creo que todo lo dicho es aplicable al diálogo entre un adulto y un niño, o entre un padre y un hijo.

El miedo de Blumemberg (y luego de Calderón) es doble: por un lado, los niños ven más, y pueden descubrirlo. Por otro lado, le horroriza saber que su mensaje – su libro – va a traer mucho dolor a los más inocentes.

C.S. : Si las “últimas palabras” de Copito no se oyen, ¿es porque el silencio tiene a veces más significado que las palabras, o porque le corresponde al espectador reflexionar sobre lo que pueden y deberían ser las “últimas palabras” de cada uno?

J.M. : Copito es un filósofo. No hay, por tanto, pregunta que no le interese. Y la de Dios es la primera y la última pregunta. Por otro lado, alguien ha dicho que, tras ver “Copito”, el espectador puede preguntarse cuáles serían sus últimas palabras. Siguiendo con esa idea, es el espectador el convocado a pensar sobre Dios.

C.S. : ¿A qué ideología concreta (si la hay) corresponde la que Blumemberg quiere transmitir mediante de su libro?

J.M. : La retórica de Blumemberg bebe de la de Sorel; también de la de Ernst Jünger en obras como “Sobre el dolor” o “La emboscadura”.

Annexe 2: Entrevista con Juan Mayorga

Madrid, 7 de abril de 2008

Claire Spooner

Claire Spooner: Lo primero, Juan, es darte las gracias por concederme esta segunda entrevista.

Juan Mayorga: De nada.

C.S.: Tenemos poco tiempo, así que trataré de hacer preguntas breves, y de centrarme directamente en las problemáticas de tu obra que analizo en mi tesis doctoral. En primer lugar, ¿Consideras que en tus textos el silencio aparece para colmar los vacíos del lenguaje, para poner en evidencia los momentos en los que éste fracasa (en la representación de la realidad, en la comunicación entre los hombres, en la transmisión de sensaciones, en el objetivo de decir verdad)? ¿Es el silencio la negación del sentido y del lenguaje?

J.M.: Creo que el fracaso de la comunicación se da más en las palabras que en el silencio. Es decir, es cierto que hay ocasiones, estoy pensando en *Animales Nocturnos*, en que cuando la Mujer baja dice “No sé por qué paran la fuente de noche. No creo que sea tan caro”¹. Yo creo que cuando hay este silencio, él la está mirando como diciendo “esta mujer, no puedo entenderme con ella, no la entiendo, no la comprendo”. Yo creo que en *Himmelweg* y *Hamelin*, el silencio es muy importante. En *Himmelweg*, porque al fin y al cabo lo que dicen, quizás ya habíamos hablado acerca de esto tú y yo, lo que están diciendo los judíos, a la excepción de Gottfried, no es su verdad, sino lo que ha escrito para ellos el comandante en un texto que al fin y al cabo enmascara su tragedia. Es decir que de algún modo, *Himmelweg* no es una obra sólo sobre la manipulación, sino también sobre cómo se manipula a las víctimas para que enmascaren su propia tragedia, para que de algún modo fortalezcan el relato del vencedor.

En este sentido, en *Himmelweg* la única verdad está en el silencio. Es decir, que hay una tonelada de mentiras, hay las voces en presente del comandante y del delegado de la Cruz Roja – al fin y al cabo el presente es el tiempo del vencedor; mientras que hay la voz de los judíos, de las víctimas, no sabemos la verdad, sino eso, lo que ha sido escrito para ellas. De forma que esos personajes, esos niños de la peonza, esa pareja del banco, esa niña Rebecca,

¹ Juan Mayorga fait référence au fragment suivant: “Mujer Baja- No sé por qué paran la fuente de noche. No creo que sea tan caro. (*El hombre la mira. Cuando ella lo mira, él vuelve a poner sus ojos en la lámpara. Silencio.*)”, in MAYORGA, Juan, *Animales nocturnos, op.cit.*, p.20.

permanecen para nosotros como enigmas, como misterios, como promesas de una vida que se interrumpió.

De modo que algunos amigos me decían “habría que eliminar la quinta parte, es mucho más contundente que acabe con el comandante, en el monólogo de la melancolía del actor”, pero yo no quería darle la voz a él para cerrar la obra. Yo de algún modo quería que al final resonase el silencio de ellos.

Y de algún modo, toda la obra está construida para que resuene este silencio, de forma que al final, a la niña le piden que cante una canción, pero paradójicamente, en esa canción, que es una canción forzada (o sea, le han pedido que cante una canción) está su vida, su aliento. Y yo creo que eso ha ocurrido en el montaje de Lavelli en París, y también en el montaje de Alexander Mark en Noruega, que me gustó mucho: de algún modo, al escuchar esa canción, tú no escuchas la voz de Rebecca, pero sí de algún modo resuena su silencio, o sea resuena el hecho de que no sabes nada de ella y de que haya habido una vida que ha sido interrumpida.

De algún modo, nuestro trabajo cuando trabajamos con “víctimas” se ha equivocado si pretendemos convertirnos en portavoces de las víctimas. Más bien nuestra aspiración ha de ser, por así decirlo, amplificar el silencio, hacer que resuene el silencio de las víctimas. Entonces en este sentido, el silencio en *Himmelweg*, ese silencio que yo creo que hay que hacer que suene, ha de sonar por ejemplo también en las escenas de humo donde están ahí los judíos haciendo las escenas y nos damos cuenta de que se salen del guión, o no saben actuar. Entonces en ese silencio, paradójicamente, estaría la verdad de ellos. Si por ejemplo entre los niños de la plaza, de pronto hay uno que hace algo, otra cosa que lo que dice, ahí está la verdad de este personaje, quienes son realmente.

Y el silencio claro es enormemente importante en *Hamelin*, porque en *Hamelin* es fundamental el silencio de los niños. Yo creo que es una obra fundamentalmente sobre el lenguaje, antes que sobre pedofilia o pederastia, en esa obra entran en conflicto distintos discursos, el discurso jurídico del juez, el discurso también fuertemente burocrático de la psicopedagoga... Y está de pronto la pobreza de lenguaje de esa familia que se hace visible en la escena de la Escuela Hogar, donde ellos tienen la ocasión de encontrarse pero no tienen el lenguaje para contarse su propia experiencia, para organizarse, para relatarse. De algún modo ahí sí que el silencio es un fracaso de la comunicación, de la posibilidad de comunicarse, con los demás e incluso de con uno mismo. La familia fracasa ahí, y fracasa la relación madre-hijo.

C.S.: Y también fracasa la relación entre Montero y su mujer, ¿no?

J.M.: Efectivamente, yo creo que es verdad. Y luego había otro silencio que es más resonante, que es el silencio de los niños. Y no en balde la palabra más repetida por el Acotador es la palabra “silencio”. Entonces yo creo que en particular cuando el niño está con el juez y con la psicopedagoga, ese silencio tiene que ser de nuevo clamoroso. Tenemos que preguntarnos qué está en la cabeza de este niño. En ese sentido, ahí el silencio no es tanto fracaso de la comunicación como misterio. Claro, también se puede vincular una cosa con la otra, se puede entender que no escuchamos a este niño porque no se dan las condiciones para que el niño hable. Porque como dice la obra, es difícil acercarse a un niño sin darle miedo.

Ese silencio tanto de los judíos en *Himmelweg* como de los niños en *Hamelin* es el caso límite de esa violencia que en algunos casos impide a los seres humanos mostrarse como son, y que finalmente, pues conduce a un enmudecimiento a los más débiles, a los dominados.

C.S.: El silencio permite no sólo dar sentido a las palabras sino también no decirlo todo, sugerir, evocar más que decir o mostrar. ¿Dirías que te interesa multiplicar los silencios, los “huecos” de la representación, lo que no se ve sobre el escenario? ¿Con qué fin? Por ejemplo, en *Himmelweg*, ¿por qué no aparece en el relato del delegado de la Cruz Roja la escena de la niña con la muñeca con la que sin embargo se cierra la obra?

J.M.: Sí, sí, está muy bien. El teatro es el lugar donde se escucha el silencio, es el arte en que se escucha el silencio, así como es el arte en que es visible la ausencia, y esto es algo importante, y diferencia radicalmente el diálogo teatral del diálogo novelístico. Estoy haciendo ahora una pequeña versión sobre el capítulo en la catedral del *Proceso* de Kafka, cuando el sacerdote le explica a K. la historia con el guardián y el campesino, y claro, cuando uno se pone a trabajar sobre esto se da cuenta inmediatamente que el silencio es productivo. Si el diálogo no es una mera cremallera, si hacemos que el espectador escuche que el personaje no contesta, o sea que un personaje no da la réplica, o no la da inmediatamente, porque está buscando palabras, porque está confundido, porque no quiere hablar, todo esto es precisamente puesta en presente de la palabra. En este sentido sí es verdad que quizá a mí la enseñanza más directa de Sanchis Sinisterra, y la influencia de Tchekhov, de Beckett y de Pinter haya hecho que sea un elemento al que probablemente soy especialmente sensible. Y noto eso en textos breves, como por ejemplo *Amarillo* o como *La mano izquierda*. Y desde luego en todos esos textos de que hablas.

O sea el silencio, digamos, es de suyo una forma de réplica, extremadamente interesante, extremadamente ambigua, extremadamente abierta, que puede ser, y acabo de verlo en este “stage” del *Chico de la última fila*, interpretado de muchas formas. Simplemente

la decisión de cuánto dura un silencio es una decisión muy importante en una puesta en escena y en una interpretación. Y es, digo, de suyo una réplica poderosa interesante, como no suelen serlo muchas veces las palabras, pero además es cierto que el silencio que da un color particular a la réplica anterior, a las palabras anteriores, y a las palabras posteriores. En efecto, si algo es dicho después de un silencio, tiene un valor muy especial. Así como un silencio tiñe las palabras que lo preceden, les da un valor muy especial. Hace dos años, hice una modesta versión del cuento del Gran Inquisidor de Dostoïevski. Es un fragmento de *Los hermanos Karamazov*, y ahí es fundamental el silencio. Ese texto te interesará porque ahí hay dos interlocutores, uno de los cuales es silente. Hay ese texto, y hay un texto que se llama “el silencio del prisionero”, que es una presentación de eso.

Bueno, eso por un lado, y por otro lado es fundamental la cuestión de la memoria y de la interpretación. En *Himmelweg* es fundamental el hecho de que el monólogo del delegado de la Cruz Roja, que de algún modo es un segundo informe – o sea, el primer informe es el aquel que escribió en Berlín, y el segundo es este que se está escribiendo cada noche a sí mismo, yo creo que para resistir la vida, para seguir viviendo después de aquel gran error. Ese segundo informe que tiene un estilo por así decirlo forense, o sea es muy detallado (cuando uno busca credibilidad, intenta ser detallado), es sin embargo es realmente falaz, o al menos es incompleto porque él no cuenta lo fundamental, y lo fundamental es el caso Rebecca. O sea, él tuvo la ocasión de darse cuenta – o no quiso verla, o no la recuerda – de que todo era una gran mascarada porque aquella niña se salía del guión.

C.S.: En *Himmelweg*, se trata de llevar a cabo una obra de teatro ante el delegado, asistimos a los ensayos, al monólogo del comandante ante los delegados y al relato del delegado, con el que empieza la obra. Sin embargo, la representación tiene lugar entre la escena 10 y la 11, pero no aparece en el texto: se vuelve un silencio, un “no-dicho” más del texto. ¿Cómo podrías explicar la estructura original de *Himmelweg*?

J.M.: Claro, escribí un artículo que se llama “la representación teatral del Holocausto”, ahí llamo la atención sobre algunos riesgos de la representación de la Shoah, riesgos tales como por ejemplo la utilización obscena de la violencia, la manipulación sentimental del espectador, la búsqueda de lo que podríamos llamar un glamour. Creo que todo eso, no sé si de forma finalmente lograda o no, he querido tenerlo en cuenta. *Himmelweg* es una obra sobre un gran eufemismo, y entonces yo no quería presentar la realidad del campo y cómo ese campo se enmascara, sino de algún modo los preparatorios y los efectos de ese enmascaramiento.

Cierto que en un relato tradicional, más convencional, probablemente la visita al campo hubiera sido el eje de la obra. Lo que nos hubiéramos encontrado es lo que hubieran hecho determinados directores de cine: colocar el día, probablemente hubieran hecho una obra en la que se vea al delegado de la Cruz Roja aquel día decidiendo ir al campo, y al mismo tiempo, ver cómo se estaba preparando su visita, y finalmente, cómo se encuentran esos dos mundos. Un relato en que la intriga está en ver si el delegado será o no engañado. A mí eso no me interesaba, porque uno de los dos temas de la obra es el de la manipulación de las víctimas, y uno, tan importante como el primero, es el de la invisibilidad del horror. Y yo creo que lo que engaña finalmente al delegado de la Cruz Roja no es la eficacia de la representación que se pone ante sus ojos, que realmente es mala, porque está hecha por malos actores, sino su propia debilidad, su propia cobardía.

Entonces en este sentido me parece que ninguna puesta en escena de eso hubiera sido tan poderosa como presentar el preparatorio de esta masacrada y el relato posterior del delegado de cómo lo vio de forma que sea el espectador él mismo el que induzca cómo fue eso, cómo fue realmente eso, qué es lo que realmente vio, cuáles fueron finalmente los niños que él vio jugando a la peonza, a qué distancia estaba Rebecca, o no estaba. Quiero que sea el espectador el que de algún modo se plantee cómo fue eso, y me parece que cualquier puesta en escena realista de eso sería fallida. En este sentido me han interesado mucho por ejemplo las puestas en escena del Royal Court, del Teatro Nacional de Noruega, y del Teatro de la Tempête de Paris, porque de algún modo el escenario ha sido no un campo de concentración, sino de algún modo un espacio de la memoria. Es el propio espectador el que de algún modo construye las imágenes reales, y a mí eso me parece importante porque al fin y al cabo, todos estamos ocupados por la Shoah.

De algún modo, lo que ha de hacer el teatro es construir una experiencia entorno a la memoria del propio espectador y no proclamarle una puesta en escena realista, o unas imágenes “realistas” que a mi juicio siempre serían decepcionantes y pequeñas. O sea, si yo presentase al delegado de la Cruz Roja ahí, en su visita, creo que todo sería mucho menos interesante que aquello que el espectador puede imaginar.

C.S.: El silencio es también lo que no se quiere decir, lo que se quiere esconder. En *Himmelweg*, si las palabras sirven para encubrir la realidad (mascarada organizada por el comandante, informe del delegado de la Cruz Roja luego...), las miradas y los silencios sugieren la verdad. ¿Revela esto una desconfianza en las palabras? ¿Son los silencios más propios a decir la verdad que las palabras?

J.M.: Claro, esta es una cuestión masiva. Durante el siglo XX ha habido este tipo de filosofía cuyo quizá representante más importante es Jürgen Habermas, *La teoría de la acción comunicativa*, que llama la atención sobre que el horizonte político habría de ser crear unas condiciones simétricas de diálogo, unas condiciones equivalentes para todos. Es decir, no basta que el patrón y el empleado tengan una competencia lingüística semejante al francés. El patrón de Renault y un empleado tendrán la misma competencia para que se establezca una comunicación fluida y simétrica, pero no es una cuestión de competencia lingüística: si éste puede echar al otro del trabajo, si tiene incluso un tipo de abogados que pueden además hundir a ese otro, el problema no es de competencia lingüística, el problema es realmente de poder. Por así decirlo hay un homomorfismo entre nuestra capacidad de hablar, de decir y nuestro poder político, social, etc.

Bueno, entonces es cierto que en *Himmelweg* la situación es totalmente asimétrica, es decir, el comandante es el dueño y señor de los destinos de sus actores, y de Gottfried, de forma que podría deshacerlos con un gesto, y ellos lo saben. En este sentido, no podemos creernos nada de lo que ellos dicen, el comandante es – creo – radicalmente sincero, si bien él mismo reconoce que también él está de algún modo subordinado, porque no tiene deseos: cuando Gottfried le pregunta “¿qué quiere que hagamos?”, él dice “¿crees que yo tengo deseos?, yo también recibo órdenes de Berlín, Berlín me ha elegido”. En este sentido, es cierto que la verdad de estos personajes, incluso de Gottfried, sólo puede percibirse en sus silencios, en sus interrupciones, en sus brechas. Si de forma muy clara, los intérpretes de la obra, que están diciendo un texto que les han metido por la boca, y que ellos tienen que repetir y por tanto no es confiable ese texto para entenderlos a ellos, sino que sobre todo hay que interpretar cuándo dicen mal ese texto, cuándo se interrumpen, cuándo se salen de eso para introducir unas pocas palabras realmente tuyas. Y en el caso de Gottfried, que es un hombre que está totalmente dominado por el comandante, y que lo único que puede hacer es negociar buscando una salida para sí mismo, para su gente, para su hija, quizá no más que ganando un poco de tiempo. Y por tanto, Gottfried es un hombre que tiene que medir cada letra, cada palabra, y entonces en este sentido, es verdad que sus silencios son probablemente lo más significativo de su discurso.

C.S.: Pero si el comandante dice que no tiene deseos, cuando está conversando con Gottfried después de la representación, le dice sin embargo que de alguna manera, le hubiese gustado que alguien dijera algo, se saliera del guión.

JM.: Sí, esto hay quien le lo ha reprochado, “hombre, es como una absolución del comandante”, yo creo que no lo es, la obra yo creo que deja bien clara su responsabilidad.

Pero es cierto que de algún modo, no es que él sea una víctima, pero si alguien rompiera ese orden, él tendría una ocasión de llevar una vida digna, una vida humana. Él, sin saberlo – sabiéndolo o no –, es una pieza más del engranaje. Entonces, quiere decir que si el IIIer Reich hubiese caído en el año 1942, no sólo hubiéramos evitado la Shoah, sino que probablemente muchos criminales no lo hubieran sido, hubieran tenido una ocasión de rehabilitación, una ocasión de reconocer su propio desastre personal.

C.S.: ¿Se puede decir entonces que decidiste tratar el tema del Holocausto a partir de la mentira, del silencio, del “teatro” para no tener que escenificarlo en sí?

J.M.: Sí, yo creo que la escenificación en sí es imposible, es radicalmente imposible. Entonces lo que sí es posible es construir una experiencia entorno a ese silencio, a esa ausencia, entorno a las imposturas. El punto de partida fue el saber que históricamente un delegado de la Cruz Roja había pisado Auschwitz, y había emitido de su visita un informe positivo, o un informe útil a los nazis. Entonces yo pensé, si este hombre era un hombre de buena voluntad, se trata de un personaje cargado de contradicciones e interesante que se parece a mí y a muchos que me rodean, no. Gente que quiere ayudar y que acaba siendo útil al verdugo, por así decirlo.

Eso fue el punto de partida, y luego poco a poco fui pensando la estructura.

C.S.: ¿Cómo se puede escenificar el silencio? ¿Cómo se pueden escenificar nociones abstractas, ideas?

J.M.: Claro, bueno, yo creo que el silencio es tremendamente concreto. Precisamente el valor que tiene el silencio en teatro (como ocurre supongo en música, pero en teatro de forma muy rotunda, en la medida en que el teatro es el arte del cuerpo del actor y de la voz encarnada del actor) es que en el teatro el silencio es rotundo.

El problema no es encontrar un medio, sino medir precisamente esa capacidad que tiene el teatro y hacer que sea elocuente, que no sea redundante, porque eso sucede muchas veces, que no se escucha el silencio, pero si se consigue que haya una expectativa de palabra, entonces el silencio es clamoroso. En el texto que te he comentado del *Gran Inquisidor*, ahí lo que hay es alguien que lanza un torrente de palabras, una tempestad de palabras, y otro que guarda el silencio. Ese silencio sólo será significativo si, de algún modo, el espectador tiene la expectativa de que hable, de que ese silencio se rompa. Si simplemente vemos a un tipo callado, eso no es elocuente. Yo creo que ha habido puestas en escena, en particular la de Noruega y la francesa de Georges Lavelli, en que precisamente a una palabra del comandante, a una interpelación del comandante, la respuesta de Gottfried es diferida, no es inmediata, como si él estuviese pensando, estuviese midiendo su respuesta: ha sido suficientemente

productiva la puesta en escena para que el silencio se escuchase, para que uno se plantease qué es lo que hay en la cabeza de Gottfried en ese momento.

O sea, yo no creo que el silencio sea abstracto, sino que es tan concreto que una caricia, que un golpe.

C.S.: ¿Se puede decir que el dar un papel tan importante al silencio en tus obras responde a la voluntad de salir del lenguaje como “charla”, de ese lenguaje superficial (“bavardage”), donde las palabras están desgastadas, han perdido su sentido original, para devolverle a las palabras su aspecto casi “mágico”, original, sin prejuicios? (del silencio al sentido)

J.M.: Claro, en realidad no creo que sea un rasgo que yo pueda considerar como original mío. Yo creo que uno de los hallazgos desde Tchekhov, sino desde antes, porque una de las cosas de las que estamos hablando aparece ya por ejemplo en la *Antígona* de Sófocles. Estoy pensando en el diálogo entre Creonte y Hemón, el tirano y su hijo y novio de Antígona. Ahí hay un juego muy interesante, si recuerdas ese diálogo, y te recomiendo que lo releas, que para mí es uno de los grandes diálogos de la historia del teatro. Hemón se acerca a Creonte y Creonte lo para, con palabras: le dice “¿Vienes a verme? Recuerda que eres mi hijo y mi súbdito”. Y como hijo y como súbdito, me debes obediencia, no puedes decir cualquier cosa, le viene a decir. Entonces Hemón, sea lo que sea lo que tiene en la cabeza, cambia de estrategia, y comienza por el elogio. Le dice: “como padre te debo un respeto infinito, como gobernante soy el más obediente de tus súbditos, pero precisamente por una cosa y por la otra, yo debo, por amor a ti, comunicarte algunas cosas que se pueden estar diciendo, etc.”. Por así decirlo, es como un combate entre dos púgiles, y el primero le pega un puñetazo al otro y le dice “cuidado”, y entonces el otro tiene que empezar a jugar con las piernas. Y es muy interesante este diálogo porque es un diálogo en el que vemos cómo las posiciones de diálogo cambian durante la propia obra, durante el propio diálogo. O sea, no es que nada venga de fuera y altere el diálogo, sino que, por cierto, Hemón busca decir lo que no se puede decir, y por fin poco a poco lo consigue, y se va a producir una alteración en la relación entre ambos personajes. En ese sentido, en ese diálogo entre Creonte y Hemón, aunque no existiese en su momento la didascalia “silencio”, está cargado de posibilidades de ser perforado por silencios, por silencios significativos.

Y entonces precisamente, y creo que es uno de los grandes hallazgos, o una de las grandes conquistas del teatro del siglo XX, en particular de la dramaturgia del siglo XX, y luego de su puesta en escena: es precisamente, la atención al silencio. La atención al silencio se puede decir que en Tchekhov se convierte en un elemento nuclear, central, esencial: todo lo no dicho, el discurso interrumpido, aquello que está entre líneas, aparece de forma más

importante probablemente que en Shakespeare, o en el teatro isabelino, o el teatro neoclásico francés o en nuestro teatro del siglo de oro.

Y, por otro lado, yo siempre digo que el teatro es un espacio para la crítica y para la utopía, entonces en lo que se refiere al lenguaje, el teatro nos permite examinar el lenguaje que manejamos creando condiciones en las que podamos sentirnos asombrados del lenguaje que manejamos. Por ejemplo como ocurre en Ionesco, Beckett, el espectador se asombra de la banalidad del lenguaje cotidiano. Eso es una función del lenguaje en el teatro.

Pero luego también se pueden ofrecer formas de lenguaje más ricas, más amplias. Entonces en este sentido, cierto que en mi teatro procuro – me parece – considerar ambas posibilidades. Digamos la revisión del lenguaje cotidiano, que utilizamos, y luego aparecen personajes que tienen otras posibilidades de lengua y otras posibilidades de vida. En *El chico de la última fila*, el modo en que hablan la pareja de Ester y Rafa, los padres de familia, esa familia que está siendo observada, ahí el espectador tiene que sentir que esa palabra es muy cercana, que probablemente él mismo habla así o que conoce a gente que habla así, y por otro lado sentir un asombro y – por qué no – hasta reírse de esa forma de hablar.

O por ejemplo en *La Paz perpetua*, que es un texto que se estrena ahora, yo creo que el discurso del humano es profundamente falaz, pero al mismo tiempo muy consistente, de forma que el espectador sí creo que haya de preguntarse cómo se están de algún modo macerando, golpeando ciertas palabras para introducir formas ideológicas que pueden ser perversas. Entonces en este sentido, sí es verdad que parte de mi trabajo en teatro, con la palabra teatral es precisamente la de criticar la palabra. La palabra no es un mero medio de comunicación, de intercambio de información, sino que es un medio fundamental de conocimiento y de oscurecimiento – esto ya está en el *Gorgias* de Platón – y de algún modo puede ayudar al examen de este lenguaje.

C.S.: *Hamelin* es “una obra sobre el lenguaje”, sobre la enfermedad del lenguaje, dice el Acotador. ¿Pero se puede decir también que es una obra sobre el silencio? ¿Y se puede decir que este silencio pretende curar la enfermedad del lenguaje?

J.M.: Yo creo que es un lenguaje sobre el silencio y sobre silencios; no en balde Montero, cuando comienza su primera rueda de prensa, dice “miren por esa ventana, ahí está todo eso que se deja ver, que nos dicen que vemos y que no deja ver otra ciudad”. Lo que ocurre es que luego el propio Juan Montero ve lo que quiere, él se presenta como alguien que ve más allá, y sin embargo luego él hay cosas que no ve. Por ejemplo no quiere ver, o se niega a ver – o sea su discurso es coherente, pero él no quiere plantearse que quizá unas condiciones mejores para esa familia, en particular para el padre de familia, para Paco, hubieran permitido a

Josemari tener una situación de menor desamparo. Entonces *Hamelin* es una obra sobre lo que no se deja ver en una ciudad, lo que no se puede ver, y en este sentido se podría decir que es también una obra sobre lo que no se deja ver, lo que no se deja escuchar, sobre lo que se reduce al silencio, lo que es forzado a ser silenciado. Y es cierto que si lo silenciado se expresasen, ahí habría una ocasión de emancipación. Y creo que nuestro trabajo en teatro es precisamente esto. O sea, si tiene el teatro una función política es esta, nada más que eso: desplegar, dar a ver, dar a escuchar aquello que no suele decirse, no suele verse, no suele mostrarse. Es simplemente eso. Y luego que sea el propio espectador el que saque consecuencias.

C.S.: Para Claude Régy, la teatralidad es el hecho de “ver la palabra”. ¿Estarías de acuerdo con esta definición?

J.M.: Claro, la noción de la teatralidad es una noción fundamental. La expresión esta me parece brillantísima me interesa mucho, pero yo no llegaría tan lejos. Yo le daría la vuelta a esta expresión y diría que el hecho de dar a ver la palabra es parte de la teatralidad. Porque yo sí creo que puede haber una teatralidad sin palabras, en este sentido creo me parece muy radical esta expresión: hay muchos momentos en que no hay palabras, y en los que tampoco es precisamente el silencio lo que está en escena. Yo diría que el hecho de dar a ver la palabra o de poner en escena el silencio es parte de la teatralidad.

Acabo de hacer una versión del *Rey Lear* que está ahora mismo en escena, en el Valle Inclán. Lo que consigue Alfredo Alcón² en su monólogo de la tempestad y demás, cuando está el Rey Lear siendo acosado por la tempestad, es precisamente hacer que esa palabra esté cargada de imágenes, que sean de algún modo “vistas” por el espectador. En este sentido sí que creo que la capacidad de dar a ver las palabras o de poner en escena el silencio es central, es un eje fundamental de la teatralidad, pero o no entiendo bien la expresión, o no me atrevería a decir que la teatralidad es sólo eso.

C.S.: Hablas de “un teatro del cuerpo” en un texto sobre Artaud: “un teatro del cuerpo, en el que incluso la palabra fuese antes un cuerpo que el soporte de un concepto. En ese teatro, no habría escisión entre el lenguaje y la carne”.

J.M.: Así debería ser, que la palabra se vuelva cuerpo. Pero que la palabra haya de ser encarnada, que se convierta en cuerpo, eso no quiere decir que sea simplemente visualizable, sino que efectivamente, la misma expresión pronunciada por una voz desgarrada, o por una voz en que es reconocible de algún modo el alcohol, o la angustia, o la felicidad, cobra un

² Comédien de la mise en scène du *Roi Lear* à partir de la version de Juan Mayorga, dirigée par Gerardo Vera, et qui était à l’affiche au Teatro Valle-Inclán à la période où nous réalisons l’entretien.

peso distinto. Se dice que el teatro es el arte del “presente absoluto”, y eso intemporal que son las palabras sin embargo se puede convertir, puede tener ese peso porque detrás tienen una biografía y una situación de presente. Y cuando eso ocurre, sólo entonces hay teatralidad, eso es cierto, que la teatralidad no tiene por qué ser algo espectacular, rimbombante, sino simplemente eso, sentir que esas palabras están siendo encarnadas en ese momento, en una situación.

Y entonces yo creo que no es necesario estar muy cerca de ciertas versiones del teatro de la crueldad para aceptar que de lo que se trata no es de – como quería Aristóteles o como quería Unamuno – un teatro que basta escucharlo, y que simplemente la palabra da lugar a asociaciones intelectuales, sino que la palabra es capaz de provocar emociones, de dar cuenta de una experiencia y de crearla.

C.S.: Las repeticiones de frases (características de *El traductor de Blumemberg* o *Cartas de amor a Stalin*) o escenas enteras (en *Himmelweg*) pueden hacer hablar de obras fragmentarias. ¿Calificarías así tu escritura? En este caso, ¿quiere la fragmentación evidenciar que el teatro sólo puede representar partes de la realidad, puntos de vista? ¿Crees que el teatro debe enseñarnos a ver la realidad desde otros puntos de vista?

J.M.: A ver, las repeticiones tienen distinto carácter en algunas de estas obras mencionadas: por ejemplo, en *Cartas de amor a Stalin*, están asociadas a una obsesión, él repite una y otra vez la misma conversación, de algún modo se ve encerrada en ella, y él mismo – su ilusión – le hace crear finalmente un marco trágico, donde él se encierra.

En lo que se refiere a *Himmelweg*, también la repetición tiene un carácter de condena. Te obligan a repetir una y otra vez, y de algún modo ahí han encerrado tu vida. Y también ocurre en *Últimas palabras de Copito de Nieve* cuando el mono se declara alguien que hace unos determinados gestos “para mujer gorda”, para “hombre tal”, y es un profesional de la interpretación. Y en este sentido, sí se puede decir que la repetición está asociada a la condena, a la clausura, a la dominación, y que el salirse del guión, el ser capaz de evitar la repetición, es de algún modo una emancipación, una fuga.

El Gordo y el Flaco tiene mucho que ver con esto, o sea el Flaco precisamente, decide no repetir. Dar el portazo, de algún modo, es salirse del guión. En este sentido, yo creo que la repetición tiene fundamentalmente ese valor.

Si bien claro, también en ocasiones, la repetición permita una reinterpretación. De algún modo eso es lo que ocurre en *El chico de la última fila*, por ejemplo cuando la misma escena se repite dos veces; el profesor le dice al chico “eso es parodia”, y le pide que lo

vuelva a escribir, y él lo reescribe. Entonces ahí la repetición es una ocasión de creatividad, de mirar las cosas de nuevo, de otro modo.

En cuanto al carácter fragmentario de mi teatro, yo creo que todos los que hayamos escrito en mi época, todos ya hemos sido educados en el cine, hemos sido herederos de algún modo de su sintaxis, y se puede decir que hoy en general, la experiencia de todos nosotros es fragmentaria, permanentemente fragmentaria. Vivimos en los tiempos del zapping, en los tiempos de Internet, en los tiempos de los saltos cuánticos, permanentemente, y yo creo que esto conduce necesariamente a una nueva forma de relatar. Si bien, creo que tampoco ha de convertirse en un salvoconducto para simplemente pensar que todo vale, y que vale una acumulación caótica de materiales de la cual se derivará, por así decirlo, de forma no menos caótica e imprevisible un sentido. No, yo creo que precisamente la pregunta, una de nuestras preguntas es cómo desarrollar lo que podríamos llamar un arte del fragmento, o sea, cómo, sin recuperar la noción clásica de figura, de forma, podemos dialogar con nuestro tiempo, sin hacer como dice en cierto momento Germán³, una mera “reproducción del ruido del mundo”.

C.S.: Para ti, el hecho de repetir algunas frases en un texto (“Ustedes quizá las hayan visto, estas fotos” en *Himmelweg*, “Hablar a un hijo es lo más difícil el mundo”, en *Hamelin*), de cambiar de idiomas dentro de la obra misma, de escribir en idiomas que pueden no ser entendidos (catalán en *Últimas palabras de Copito de Nieve*, alemán y francés en *El traductor de Blumemberg*), ¿responde a una voluntad de poner en escena el lenguaje como materia en sí más que como significado? ¿Así se tendría en cuenta el lenguaje más como sonido, como presencia sobre el escenario que como concepto abstracto y como significado?

J.M.: Hay una cosa que dices que creo que es fundamental, que creo que nuestro trabajo con la palabra ha de comenzar por eso, por tener una voluntad de poner en escena el lenguaje, o sea que el lenguaje mismo – el lenguaje, la elocuencia, pero también el silencio – sean puestos en escena. Hay quien dijo que *El traductor de Blumemberg* es una obra en que el lenguaje es puesto en escena. Y creo que esto puede darse en varias de mis obras, por ejemplo en el monólogo este final o en el discurso al final del humano en la *Paz Perpetua*, esto es así, y creo que lo es de forma bastante clamorosa tanto en *Himmelweg* como en *Hamelin*.

En cuanto a la repetición, ciertas repeticiones tendrían distintos valores. Por ejemplo, el de “Han visto ustedes estas fotos”: de lo que se trata ahí de algún modo es de desconfiar de un tipo de relato histórico que se basa, precisamente en el documento, cuando sabemos que los documentos pueden ser extraordinariamente falaces. Es decir, como pidiendo la confianza del espectador, el delegado le reclama, le recuerda que hay unas fotos que avalan su versión,

³ El profesor en *El chico de la última fila*.

él vio eso, “eso justifica lo que yo he contado”, sin embargo esta reiteración precisamente ha de crear una desconfianza en quien lo escucha, y el espectador ha de – espero – desconfiar del valor de esas fotos, y por lo tanto de todo el discurso que esas fotos refrendan.

Habías puesto otro ejemplo...

C.S.: El de *Hamelin*: “Hablar a un hijo es lo más difícil del mundo”

J.M.: Claro, algo que a mí me parece muy interesante, es cómo una misma frase, utilizada por distintos personajes, y en distintos contextos, digamos, cambia de valor. Y eso es una puesta en escena del lenguaje. Una cosa es que esto lo diga la psicopedagoga en una situación en la que está ella dialogando con el juez Montero, y otra que sea el propio Montero el que se lo diga a los periodistas en una especie de rueda de prensa falsa.

Eso también ocurre en *El chico de la última fila*, una misma frase, una misma idea, va migrando. Y claro, en la medida en que una misma frase es pronunciada por distintos personajes y sobre todo en distintas condiciones, en distinta situación, de algún modo es cierto que el lenguaje es puesto en escena también.

C.S.: En cuanto a tus influencias, y tu percepción del teatro y de la escritura teatral, ¿te consideras más bien cercano a Nietzsche o a Brecht? (la violencia de Copito en el momento de arrojar al suelo las máscaras en *Últimas palabras de Copito de Nieve* puede recordar a Nietzsche, y en cambio el personaje Acotador en *Hamelin* hace eco al “narrador didáctico”, de Brecht)

J.M.: Yo creo que el personaje del Acotador no establece realmente distancias, ni es un personaje frío. Es un ser hiperteatral que no tiene sentido fuera del texto, no representa nada fuera del texto, pero tiene precisamente un carácter muy cálido. A mí lo que más me interesa es que él desarrolla estrategias tendentes a hacer de cada espectador un crítico, y eso me parece extraordinario. Él ha sido capaz de desarrollar estrategias para que de algún modo el espectador tenga un momento de reflexión sobre sí mismo como espectador, sobre la obra que está viendo, sobre su validez o no como representación del mundo, y finalmente reflexión sobre su propio social. Creo que esto está teóricamente teorizado por Brecht y realizado hasta cierto punto en su obra, en parte de su obra, si bien en cierto momento se impuso en Brecht el pedagogismo y el pastoreo, el convertir la puesta en escena en una portavocía de la visión política y social del autor, y entonces cuando eso ocurre, por ejemplo en cierto momento de *Galileo Galilei*, pues me parece bastante simplón y bastante poco interesante. Creo que a veces, ocurre una vez más que haz lo que yo digo que hay que hacer y no lo que hago porque

creo que Brecht es de enorme interés, de enorme valor si bien eso, acaba siendo un poco sacerdotal, y en este sentido no me interesa mucho.

A mí me parece muy interesante el gesto permanente de Nietzsche de ir a contracorriente, de hacer una filosofía a martillazos, una filosofía de algún modo salvaje, radicalmente crítica. Y si bien en ella domina el carácter negativo, destructivo, pues resulta que paradójicamente es constructiva en la medida en que crea espacios, para ensanchar la vida, y la comunicación y la lengua.

A mí me interesa mucho Nietzsche, quien por cierto dijo en cierto momento – como yo recordé en una rueda de prensa de Copito –, hablando precisamente sobre los zoológicos de su época: “un animal cautivo es siempre un animal enfermo”.

Este gesto, que me parece mucho más interesante que otro tipo de gestos destructivos estilo Emile Cioran, o incluso en el teatro Tomás Borja, que me interesa mucho, y valoro mucho. Me parece que la actitud de Nietzsche es mucho más auténtica. Él no es simplemente un enfadado, un “fâché”, creo que hay en él un anhelo de más vida, y de más amor, y de más libertad para todos.

J.M.: Y cuando Copito aconseja a sus observadores y espectadores que “cambien de vida” y que vivan “como si fueran a morir hoy mismo”, ¿se puede ver una alusión a Artaud? (¿un paralelismo entre la “revuelta” – individual y colectiva – en contra de la hipocresía de la sociedad, y entre el proyecto de refundación del teatro de Artaud, en contra de una cultura que asfixia la vida?)

C.S.: Puede ser, pero quizá ahí lo que está en la base es desde luego el propio Montaigne, el que cita Copito. Yo siempre he dicho que en teatro, las ideas más importantes no son las del autor, sino las del espectador, y en este sentido creo que hay que ser cauteloso a la hora de hacer que un personaje dé consejos al espectador, que tome una posición y se ponga en plan sacerdotal, dando el sermón. Pero, dicho esto, cuando haces esto con un animal, eso tiene otro valor; es decir que probablemente yo no me hubiera atrevido a escribir un personaje tan pedante, humano, como es Copito, que cita en latín y se atreve a hablar con esa superioridad a sus observadores. Pero como es un mono, creo que la cosa tiene una gracia especial.

En este sentido, creo que hay Montaigne, pero eso podría haberlo dicho también el propio Nietzsche.

C.S.: Este gesto de Copito, este arrojar al suelo las máscaras de la sociedad es una forma de rebelarse contra su hipocresía, ¿no?

J.M.: Sí, es una apelación a la autenticidad.

C.S.: Habitualmente las acotaciones no aparecen en el escenario como enunciados, sino que son de alguna manera disueltas en la representación, en lo visible y lo audible. El dar a las acotaciones – con el personaje del Acotador –, una voz y un cuerpo sobre el escenario, ¿responde para ti a una voluntad de escenificar las palabras, los silencios, las reflexiones en sí, y no como texto que sirve como instrumento para la puesta en escena?

J.M.: Sí, hay algo de esto. Yo creo que el Acotador tiene dos funciones. Una es una función si quieres puramente dramática, digamos de economía teatral. Es decir el Acotador hace al espectador cómplice de la dificultad, lo cual hace que la obra con un enorme dinamismo, aparezca en muy distintos escenarios, que una escena se pueda estar desarrollando en un despacho, e inmediatamente en una casa de una pobre familia, cosa que sería difícilísima de hacer en una puesta en escena “realista”, y desde mi punto de vista, sería inferior a lo que puede darse precisamente gracias a este personaje.

Es decir este personaje tiene primero si quieres una función puramente dramática, que yo creo que permite ver las posibilidades a la puesta en escena y a la interpretación, porque ni interpretación ni puesta en escena tienen por qué ser redundantes con lo que el Acotador dice, sino que podría ocurrir lo contrario, que estuviesen en tensión. Es decir, si el Acotador dice “Están tomando un café”, pues probablemente lo más interesante es que hagan cualquier otro tipo de cosa, o sea que hagan incluso cosas que estén en tensión con eso, visualmente. Entonces en este sentido creo que el Acotador es primero una figura dramática que libera, dinamiza y enriquece mucho las posibilidades de la puesta en escena, pero luego además que crea amplios espacios para la creatividad del espectador, del director y de los intérpretes. Esto por un lado.

Pero luego en segundo lugar, el Acotador por así decirlo, pone en escena el lenguaje. Revela al texto en tanto pretexto. O sea, desde el momento en que el Acotador está recordándonos una y otra vez estamos ante escenas, que dice “silencio”, dice “pausa”, nos revela, es algo así como que nos hace ver que estamos viendo la página; entonces en este sentido revela el texto en tanto pretexto. Entonces una obra como *Hamelin* es una obra sobre versiones, porque nunca sabemos qué pasó realmente a Josemari, sino distintas versiones sobre qué pasó – la versión de la psicopedagoga, la versión del juez, la versión de los padres, que defienden que no estaban enterados, etc. –, una obra en que entran en conflicto versiones, es decir construcciones lingüísticas sobre un mismo acontecimiento, digamos ella misma, *Hamelin*, es una versión, es un texto. Si ahora fuese, de hecho hay un intento de hacer una película, si hay una reconstrucción realista, y el Acotador por así decirlo se desvanece, entonces ya estamos ante otra cosa: estamos ante una historia convencional sobre unos

acontecimientos, y aquí hay una gente que expresa distintos puntos de vista sobre lo que pasó. Y en cambio aquí, la propia obra se nos está presentando según un punto de vista, es decir es un texto, es una versión.

C.S.: Las frecuentes reflexiones del Acotador sobre la obra que está siendo representada y a la que éste pertenece como personaje, estas puestas en abismo pueden llevarnos a pensar que este personaje es un relevo narrativo del autor. Sin embargo, también se puede considerar que el Acotador es el primer espectador de la obra, un espectador cuyos comentarios y reflexiones aparecen dentro de la obra. ¿El Acotador está del lado de la escritura de la obra o de su recepción?

J.M.: Sí, es cierto que se podría considerar al Acotador tanto como un representante del autor en la medida en que las acotaciones son el lugar en que – Pavis – se escucha la voz del autor; o también se le puede ver como representante del espectador, en la medida en que ciertas interpretaciones quisieron ver al coro en el teatro, en particular al coro griego. Yo creo que el Acotador participa de ambas naturalezas, de ambos caracteres, pero yo creo que fundamentalmente es eso, empieza siendo el que dice las acotaciones, pero a partir de cierto momento digamos, invade, extiende, va más allá de lo que diría una acotación más porque acaba haciendo unas reflexiones sobre los acontecimientos que estamos representado, sobre el hecho teatral con las que yo no necesariamente estoy de acuerdo. Por ejemplo en *Hamelin*, el Acotador dice, y eso siempre funciona como muy divertido, que los niños son un problema en teatro, pero yo no pienso que sean un problema en teatro... por ejemplo en *Himmelweg* los introduzco y yo no quisiera que estos personajes los interpretase un adulto. Es decir que yo no necesariamente tengo por qué estar de acuerdo con el Acotador. Lo que sí consigue en Acotador, en la medida en que revela el texto en tanto que el texto, la versión en tanto que versión, de algún modo despierta las cautelas del espectador hacia lo que está viendo. Le hace una serie de preguntas, o provoca su reflexión sobre lo que podríamos llamar digamos “la ética de la representación”. Cosa que yo creo que sucede también el *El chico de la última fila* y en *Himmelweg*. En *El chico de la última fila*, las reflexiones del profesor sobre cómo hay que contar una historia, o en *Himmelweg* las reflexiones del comandante sobre cómo hay que contar una historia, pues hacen que el espectador acepte o no esas reflexiones, pero en todo caso se pregunte cómo habría que contar historias y en particular cómo habría que contar ésta, ésta que estamos viendo.

C.S.: ¿Por qué decidió crear el personaje del Acotador en *Hamelin*, un personaje que no forma parte de la “historia” propiamente dicha, que tiene un punto de vista exterior sobre la ficción? A veces el Acotador introduce dudas acerca de lo que él mismo describe...

J.M.: Sí, o da dos versiones.

C.S.: Sí, por ejemplo: “Montero reconoce lugares o *Cree* reconocerlos: la iglesia, el colegio de Josemari, la casa de Paco y Feli”, p.41), o evidencia que las palabras pronunciadas sobre el escenario son arbitrarias y ficticias (“Montero dice “Salgo para allí” o “En media hora estoy allí”, y cuelga”, p.28), igual que el paso del tiempo, que depende de lo que quiera creerse y crear el espectador (“Si el espectador quiere, la tarjeta lleva una hora sobre la mesa”, p.37). ¿Es esa una de las funciones del Acotador para ti, la de desmitificar lo que se ve sobre el escenario, para recordarnos que es una ficción? ¿Con qué propósito?

J.M.: Claro, entiendo la expresión de desmitificar y la acepto. La acepto en la medida en que si no se respeta, si no se erosiona, si no se despierta esa cautela de la que estábamos hablando, digamos la letra impresa cuando la estemos leyendo o la puesta en escena cuando la estamos viendo tiene, digamos, un prestigio tradicionalmente acumulado, y entonces el Acotador combate este prestigio de la representación. Entonces en este sentido lo que estábamos comentando antes como revelación del texto en tanto que texto puede entenderse como una desmitificación del texto, e incluso de la puesta en escena. En estos ejemplos que has dado, el Acotador aclara al espectador que esto que dice Montero aquí, si al autor se le hubiera ocurrido escribirlo de otro modo, hubiera sido ligeramente distinto, y en este sentido te llama la atención sobre la arbitrariedad, sobre la no necesidad, sobre la contingencia de la representación de la que el espectador participa.

C.S.: Aparte de las funciones dramáticas de este personaje que acabas de subrayar, ¿por qué decidiste crear el personaje del Acotador?

J.M.: Yo creo que en este momento, cuando decido escribir *Hamelin*, estaba muy interesado – y sigo estándolo – por lo que se ha llamado “escenografía verbal”, que es fundamental en el teatro del siglo de oro y en el teatro isabelino. Hice una versión del “Mostrador de los jardines” de Calderón en la que de pronto se ve entrar en escena a dos personajes, que son náufragos, y entonces uno le cuenta a otro lo que ve, y lo que ve es extraordinario. Entonces ninguna suma de efectos especiales sería capaz de construir unas imágenes tan extraordinarias como las que las palabras pueden provocar, despertar en el espectador.

En este sentido yo tenía ganas de trabajar con lo que podríamos llamar “escenografía verbal”, o sea hacer que un personaje, a través de una convención, fuese él el que describiese por ejemplo su cuarto de niños, o lo que fuera. Digamos que ese es el origen del Acotador, la posibilidad de trabajar con eso, que era muy adecuado a un material en que había muchos personajes, muchas situaciones, muchas escenas. Lo que ocurre es que junto a la escenografía verbal, fue apareciendo poco a poco la reflexión sobre esa obra en particular, sobre el teatro

en general, etc. Pero el punto de partida fue lo que podríamos llamar la “escenografía verbal”, o sea la construcción de espacios y tiempos a través de la palabra.

Annexe 3 : Essai inédit

ESTATUAS DE CENIZA, Juan Mayorga

Ésta es una ocasión difícil. Se me pide que hable del teatro a partir de mi propia experiencia. Se me pone en peligro de generar una costra que defina -esto es: que ponga límite- aquello que era ilimitado y brotó para fluir. Se me pone en peligro de ahogar mi texto bajo mi comentario. Se me pone en peligro de inventar necesidad en lo que probablemente fue casual. Se me pone en el peligro de tratarme a mí mismo como Autor y a mi escritura como Obra: en peligro de buscar unidad en mis heterogéneas vidas de autor, en los autores que ha habido en mí.

Y, sin embargo, pese a que se me exponga a tantos riesgos, debo dar las gracias. Porque se me da oportunidad de convertir la experiencia en meditación. Meditación que no se cerrará en juicio ni en apología. Que no será evaluación, sino tránsito, desplazamiento. Un volver a uno mismo, pero desde otro lado. No desde posición superior alguna. Como sabéis, la categoría de progreso, útil para los historiadores de la ciencia, es de dudosa aplicación en la historia del arte; incluso lo es en la historia de un solo artista.

Me referiré a mis tres primeras obras publicadas: *Siete hombres buenos* (1988), *Más ceniza* (1992) y *El traductor de Blumemberg* (1993). Dejo fuera obras posteriores, respecto de las que en ningún caso he ganado aún la suficiente distancia. Escogeré un solo foco con el que atravesar las tres obras. A través de ese foco intentaré hacer visibles continuidades y rupturas en planos importantes de mi trabajo. Por supuesto, no agotaré la interpretación. De ser posible una explicación completa, sobraría la obra. Pero siempre serán más amplias las zonas oscuras. Ellas hacen posible la obra, que crece precisamente allí donde la razón no se atreve a caminar sola.

Con todo, la verdad marca su propio tiempo, y quizá sea ésta la hora en que yo pueda encontrar en mis textos algo que no sabía -que no podía saber- cuando los escribí. Quizá pueda hacerme cargo, de paso, de algunas deudas pendientes. Ése será el premio de esta meditación. Su precio: que el foco distorsionará, no menos que iluminará, el objeto.

No escogeré el foco de la política para alumbrar *Siete hombres buenos*, *Más ceniza* y *El traductor de Blumemberg*. Aclaro esto porque he oído a menudo que mi teatro es, en primer lugar, político. Acepto que la matriz de mi escritura es la política si se entiende ésta como la expresión más intensa de una época. La política de una época se reproduce al modo

de la geometría fractal: es decir, replicándose infinita -monadológicamente- en cada ciudad, en cada familia, en cada hombre.

Más allá de la política, la matriz persistente en los tres textos acerca de los que voy a reflexionar quizá sea cierta pregunta por la identidad. La pregunta por aquello que asegura la frágil identidad de un hombre; la pregunta por aquello que la pone en peligro. De antemano, advierto que no se ofrece en mis textos respuesta a esa pregunta; por el contrario, se muestra la tenaz resistencia que esa pregunta ofrece a ser respondida. Sospecho que, si mi teatro pone algo en escena, es la precaria solidez del sujeto: de la acción consciente y de la memoria. Es esa doble fragilidad, de la acción y de la memoria, la que he querido representar en el título que encabeza esta meditación: "Estatuas de ceniza".

A modo de primer acto: *Siete hombres buenos*

Siete hombres buenos es obra que concluí en el verano de 1988. No era mi primer texto teatral, pero sí el primero que daba a leer. Lo dí a la lectura en una forma bien convencional: enviándolo a un premio para autores jóvenes. Con el tiempo, he conocido a algunos miembros del jurado de aquel premio, que me han descrito cierta confusión que provocó mi texto. Esa confusión tiene para mí el mayor interés. Por lo visto, debido a que la obra se desarrolla en el exilio español en México, algún jurado pensó que el autor debía de ser un señor mayor que se había equivocado de premio. Otro pensó que el autor sería probablemente nieto de algún exiliado.

Por el contrario, ningún familiar ni amigo había estado en el exilio. Y, sin embargo, en mi vida hay una experiencia del exilio. Se trata de una experiencia negativa: la del descubrimiento de una ausencia. Descubrir que había una España ausente a la sombra de la España Una -además de Grande y Libre- de mi infancia, convertía retrospectivamente la muerte en cama de Francisco Franco en una dolorosa metáfora. He mencionado por su nombre al gobernante que había ejercido un poder autoritario conquistado a través de guerra civil. El hecho político más grave de mi vida era la derrota de la Segunda República. ¿Qué importa que ello ocurriese veintiséis años antes de mi nacimiento?

Ni los personajes ni los hechos de *Siete hombres buenos* son reales. El objeto de esta obra -como de toda obra que se pretenda arte- no es la realidad, sino la verdad, que sólo puede atraparse en la ficción. Y a este respecto debo aclarar que apenas sé distinguir entre lo actual, lo histórico y lo mitológico: la actualidad, la historia y el mito son tres vías para llegar al centro. *Siete hombres buenos* es una obra histórica, no historicista. No intenta atrapar la

historia "como realmente fue". Ni yo ni nadie puede arrogarse pretensión semejante. Nada me dolería tanto como que *Siete hombres buenos* fuese interpretada como una descripción crítica del mundo de los republicanos exiliados, cuya dignidad siempre me ha conmovido. Por el contrario, la obra intenta mostrar que ningún ser humano merece el destierro.

El presidente de la República Española en el Exilio y sus siete hombres buenos, como cada jueves desde hace treinta años, se reúnen en un sótano en Consejo de Ministros. Allí votan el Plan Hidrográfico Nacional, el Anteproyecto de Ley de Enseñanzas Medias, devalúan la peseta, promueven nacionalizaciones, eligen gobernadores civiles y embajadores. De paso, especulan sobre estrategias para derribar al dictador. Planean su porvenir en España, lejano país que alguno ni siquiera llegó a conocer y que todos ellos desconocen. Cada uno de ellos ha encontrado, entretanto, modo de sobrevivir al desarraigo: la asimilación al país de acogida, el alcohol, la locura... O sobreviven de recordar una marca de navaja en el pupitre del colegio de la infancia, o la luz de la fuente de un parque en el atardecer, hace treinta años.

La noticia de que en España está triunfando un alzamiento republicano los enfrenta, súbitamente, a su verdad. Son como fantasmas a los que volviese a crecer la carne. La inminencia del retorno les hace revivir disidencias, viejos pecados... también un asesinato que casi habían logrado olvidar. La esperanza se torna desesperación ante la perspectiva de regresar a un país que no es aquél que ellos dejaron. Descubren que no sólo sufrieron una derrota militar. Sufrieron una derrota absoluta. Descubren que Franco no sólo les ganó la guerra; también les ganó el exilio.

Pero el descubrimiento de su verdad hace de ellos hombres libres, por fin culpables o inocentes. Los personajes de *Siete hombres buenos*, como los de *Más ceniza*, son llamados a escena para decidir. Y sólo en el momento de su decisión, cada objeto, cada movimiento, cada palabra cobra ante ellos sentido.

Después de *Siete hombres buenos*, me ganaron prejuicios antirrealistas que no sé si he sabido superar. Pensé que la única virtud del realismo era encostrar la realidad, en lugar de revelarla. Me convencí de que sólo de la fantasía cabía esperar un conocimiento de las cosas tal como las cosas son, y no cómo el ojo, ajustándolas a sí mismo, nos las muestra. Pero últimamente, al releer *Siete hombres buenos* para este acto, me he preguntado si sería posible emprender una vuelta al realismo sin olvidar lo aprendido lejos de él. Sé que de la imitación de lo real no puede resultar lo ideal, en que reside lo verdadero. Pero quizá un ojo capaz de presentar los objetos, por así decirlo, sobreiluminados, pueda hacer que la escena sea tan real que parezca un sueño. Al fin y al cabo, sólo en el sueño cabe conciliar la imagen, el lenguaje y el espíritu.

Por lo demás, en el trazo de *Siete hombres buenos* es muy visible la mano del novelista que yo por entonces quería ser. Esto es decisivo, y no sólo porque la técnica del novelista sea tan distinta de la del dramaturgo. Entre el autor de textos teatrales y el escritor de novelas la frontera más alta no es estética, sino ética. En aquellos días, yo ignoraba que el dramaturgo escribe para proveer de textos a otros trabajadores del teatro. Ello ayuda a explicar que el uso del espacio en *Siete hombres buenos* sea, desde el punto de vista del espectáculo, tan ingenuo, y saturado de objetos sin significado para la obra. También la suciedad de movimientos que ni construyen personajes ni son solidarios con la acción dramática. Y el gesto castrador de tantas acotaciones, escritas con no sé qué pretensión de dejarlo todo atado y bien atado.

A modo de segundo acto: *Más ceniza*

Desde un punto de vista dramático, la diferencia mayor que separa *Siete hombres buenos* de *Más ceniza* se halla en el tratamiento que una y otra obra dan al tiempo. En *Siete hombres buenos*, el tiempo teatral fluye a la par que el tiempo real. En *Más ceniza*, ambos tiempos se hallan en tensión.

Mis experiencias en *Más ceniza*, en *El traductor de Blumentberg* y en obras posteriores me han llevado a pensar que la elección de la estructura temporal acaso sea la más difícil de cuantas toma el dramaturgo. Esa decisión, en que pone en juego la obra entera, es demasiado importante para dejarla al capricho de la moda. La estructura temporal debe ser impuesta por la acción de la obra. Por la acción, que no por el tema. En todo caso -y en el mismo sentido en que es inevitable la figuración en las artes plásticas-, es ingenuo pensar que el tratamiento del tiempo puede ser esencialmente distinto del que Aristóteles describe en la *Poética*. En ésta no se postulan mandamientos; se describen las condiciones de posibilidad del hecho teatral. El de borrar el sistema aristotélico no pasa de ser un gesto negativo. También el antiaristotélico combate en el campo de Aristóteles: cree que la *Poética* marca el terreno rival; en realidad, señala todo el campo de batalla.

En *Más ceniza* hay un uso sistemático de la interrupción temporal. El significado de la acción no se revela en su conclusión, sino en su interrupción. En este sentido, el modelo recurrente de *Más ceniza* es Génesis 22, versículos 10 al 12, donde Abraham toma el cuchillo para inmolar a su hijo Isaac, y la voz del ángel, llamándole desde el cielo, detiene su mano.

Más ceniza trenza las historias de tres parejas en la soledad de sus alcobas. Pero ante el espectador, las tres alcobas son una sola. Si el tratamiento de cada historia es realista, el

cruce de las tres quiere romper el límite del ojo, la impotencia con que el ojo acota lo real. El realismo hace crisis en misterio, en emblema. Conforme al plan de un puzzle en que cada pieza pusiese a las otras en peligro, de modo que en la suma de todas resonase un solo grito. Cuando una pareja tiene la voz y la acción, las otras quedan suspendidas en el tiempo (es decir, en la eternidad o, lo que es lo mismo, en la muerte). Lo que se quiere poner en escena no es la costumbre, sino su detención dialéctica. Porque es en su suspensión, y no en su continuidad, donde se puede revelar la verdad de lo cotidiano.

Las tres parejas que intervienen en *Más ceniza*, socialmente tan distintas, se proyectan en una misma sombra. Como en *Siete hombres buenos*, la crisis política crea la ocasión de la verdad de unos seres humanos. En apariencia, *Más ceniza* trata del tiempo inmediatamente anterior a lo que los juristas conocen como "estado de excepción": aquella hora en que la excepción y la regla están en manos de pocos hombres: el que encarna la legalidad, el que hace de esa legalidad catástrofe y el que se dice llamado a encarnar una legalidad nueva. Tres hombres en sus alcobas, con sus mujeres, en el día decisivo: seis identidades tan endebles como la ceniza, ocupadas por fuerzas que ni siquiera saben nombrar. De hecho, como en *Siete hombres buenos* y en *El traductor de Blumemberg*, será un personaje ausente el que asocie los contrarios y ponga en marcha el drama.

Os confesaré que partí de la siguiente imagen: el temblor de Pinochet la víspera de su gran fecha. Sólo su mujer lo notó. Viendo que le temblaban las manos, llevó al esposo al lugar en que el hijo dormía y supo preguntarle: "¿Serás hombre para defender la paz de este sueño?". El resto -los tanques en la calle, la muerte de Allende...- tiene sitio en el libro de la Historia. Pero del niño que dormía, de la mujer que guardaba su sueño, ¿qué sabemos? El presidente, el general y el hombre encargado de matar a aquél por orden de éste, en ellos tres pensé: cómo miran a sus hijos, cómo acarician a sus mujeres. Poco a poco, las mujeres fueron haciéndose visibles entre los cuerpos de los hombres. *Más ceniza* empezó entonces a mostrar ese otro lado que la Historia desconoce. Allí donde la mujer hace excepción en la regla del hombre, y el hijo en la del padre.

El título *Más ceniza* quizá deje adivinar cierta deuda hacia *La Cenicienta*. Los padres muertos, los hijos que cargan con la herencia, el matrimonio, el vestido, el reloj, el hada... Esas correspondencias con el cuento señalan el fondo misterioso de personajes que no son, sin embargo, capaces de soportar el misterio. Por encima de *Siete hombres buenos* y de *El traductor de Blumemberg*, *Más ceniza* es una obra religiosa, aunque sus personajes sean profanos. Al fin y al cabo, la religión, cuyo ritmo marcan la alianza y la condena, entiende de la desesperación y de la esperanza. Y en *Más ceniza* nadie deja de esperar o de ser esperado.

Aunque todos acaben entregándose al mundo mítico, en el que cada ser se limita a cumplir su destino.

Hasta ahora, *Más ceniza* ha sido mi única obra capaz de provocar una puesta en escena. El proceso para llegar a ésta y su enfrentamiento al público me han servido para reflexionar de otro modo acerca del papel del autor en el hecho teatral. No emitiré ningún juicio sobre la puesta en escena de *Más ceniza*. No creo que esté entre las tareas del autor la de avalar o repudiar la puesta en escena. El autor escribe acciones que otros hombres interpretarán. El gesto que constituye al autor es aquél con que entrega su texto a la comunidad teatral. Ese gesto está implícito en aquel otro, previo, en que el autor decide escribir teatro y no narrativa, poesía o ensayo. Sólo el narcisismo – y el desconocimiento de su propia misión – lleva al autor a buscar reconocerse en el espectáculo como en un espejo. El texto no es una presencia última desde la que el autor pueda juzgar la "verdad" de la puesta en escena. No es, en el sentido platónico, una idea de la que la puesta en escena sería una encarnación más o menos corrupta.

La verdad de la obra no está en el autor, sino en el texto, que esconde siempre mucho más que lo que el autor conoce. La vida de la obra es irreductible a la vida del autor. Su verdad se despliega en la historia de sus puestas en escena. A lo largo de todas ellas, el tiempo desvela esa verdad. Aunque cada puesta en escena deba emprenderse con la aspiración de ser el Juicio Final de la obra -la hora de su verdad-, ninguna puede agotarla.

Ello significa que nadie puede reclamarse juez de última instancia sobre la verdad de la obra. La puesta en escena de *Más ceniza* me enseñó que tan castrante como el narcisismo del autor puede serlo el de cualquiera que vea la obra como un espejo de su alma. Ni el director, ni los actores, ni el escenógrafo, ni el crítico, nadie puede apropiarse del texto, es decir, del tejido infinito que es la obra.

Tampoco el autor. Lo que quizá ayude a explicar mi incapacidad para dar por estabilizado el texto. Cuando *Más ceniza* fue puesta en escena, ya había conocido dos versiones impresas. La reacción de los espectadores provocó una nueva reescritura. Entre otros, debo al público el descubrimiento de que los personajes de *Más ceniza* se convierten a veces en meros soportes de narración, de palabra que no constituye acción actual, esto es, teatro. Y es que en *Más ceniza* opera, quizá con más tesón que en *Siete hombres buenos*, aquella herencia que el novelista legó al dramaturgo.

A modo de tercer acto: *El traductor de Blumemberg*

La escritura de *El traductor de Blumemberg* es previa al estreno de *Más ceniza*. Sin embargo, esta obra debe mucho más que las anteriores al diálogo con otros dramaturgos, y no desconoce tanto el hacer real de actores y directores. Pero la diferencia mayor acaso sea que el dramaturgo se desafía aquí a caminar sin las muletas que, hasta ahora, le ha prestado el novelista. Incluso hace que un personaje principal hable, en buena parte de la obra, en un idioma extranjero. Con ello, el autor se exige manejar dramáticamente no la literatura, sino su negativo, su complementario: poner en escena no la palabra significativa, sino su sonido; su espacio y su sombra. Poner en escena el lenguaje. Convertir en materia dramática el conflicto entre la palabra que entendemos y la ininteligible. Usar las lenguas como colores: una marca los volúmenes que la otra llena. La lengua propia se alumbra a la sombra de la que no comunica; se torna otro lenguaje (distinto de sí mismo, o por fin él mismo, nuevo otra vez después de tanto usarlo); de modo que ninguna de sus palabras pase desapercibida; porque ninguna dejará de ser traducida, salvada de otro modo, en escena.

Sacrificar a la oscuridad la palabra de Blumemberg contribuye a evitar el mayor riesgo que, por la naturaleza de su asunto, acechaba a la obra: el de cargar de filosofemas la boca de los personajes. Esta obra no es un ejemplo de lo que se suele llamar "teatro filosófico". Es, más bien, su negación. Pues gira en torno a un libro filosófico, pero ese libro está ausente. Tampoco es un ejemplo de las llamadas "obras de tesis". Está escrita desde la convicción de que ninguna obra se salva o se condena por la tesis que defiende.

Como en *Siete hombres buenos* y en *Más ceniza*, en *El traductor de Blumemberg* las ideas no son dichas, sino mostradas. También aquí hay una indagación sobre la identidad. Es decir, sobre lo que queda de ella a través del viaje. Varios viajes constituyen la obra: el viaje en que Blumemberg regresa a Berlín; el viaje en que el traductor descubre esa ciudad; el viaje del fascismo, que cambia de lengua... Pero el viaje principal se desarrolla entre el alma de Blumemberg y el alma de su traductor. Ni Blumemberg ni el traductor protagonizan *El traductor de Blumemberg*; el protagonista es el "de" que los vincula y los separa: el túnel por el que transitan sus imágenes como entre dos espejos, cada uno de los cuales refleja al opuesto hasta que del reflejo infinito resulta no lo idéntico, sino precisamente lo otro.

Blumemberg vive emboscado en Sudamérica desde la caída del Tercer Reich, de cuyo andamiaje espiritual quizá fue artífice. Durante tantos años, su editor le ha sostenido mientras reescribía la obra maestra, desaparecida durante el último bombardeo de Berlín, y ahora le entrega un traductor y dispone todo para su regreso. Pero Blumemberg no encontrará en Berlín el paisaje previsto. La armadura temporal de la obra subraya lo paradójico del retorno de Blumemberg de su destierro: Blumemberg cree que en Berlín se reencontrará consigo

mismo; en realidad, va a Berlín a perderse a sí mismo definitivamente. Las escenas del viaje hacia la ciudad tanto tiempo anhelada son atravesadas por las del terrible reencuentro con ella. En Berlín, el traductor convierte a Blumemberg en su prisionero, le despoja de su idioma y le arrebató su libro. Más aún: el traductor revive -traduce a su propia vida, traicionándolas- las vivencias de aquel Blumemberg.

En éste intenté construir un personaje al que no se pudiese no mirar, pero al que nadie pudiese mirar sin miedo. ¿Puso su inteligencia al servicio del mal o pagó el pecado de miles? ¿Cómo medir su responsabilidad, si sus manos sólo están manchadas de tinta? Blumemberg, ¿sostiene una maldición o mantiene viva una esperanza? ¿Es un envenenador de almas o un Sócrates?

La figura de su compañero de viaje nace de la emoción que siempre he sentido al leer, en letra pequeña, a pie de página, la leyenda 'Nota del traductor'. ¿Cómo representarse a ese hombre? ¿Cómo imaginar al traductor de los libros que amamos, los que han tocado en lo más hondo nuestra vida? El traductor de la Biblia, el traductor de El Capital... ¿Quién es él, si no es el autor ni es su sombra? ¿No tiene nada propio, no tiene memoria ni deseo? Si no de todo aquel que pase hambre se puede hacer una prostituta, ¿será verdad que de todo escritor que pasa hambre se puede hacer un traductor?

Entre Blumemberg y su traductor, puse un libro. Terrible o maravilloso. Curación o amenaza. Contiene ideas que matan o que dan vida, que son peligrosas o que salvan. ¿Un libro capaz de intervenir en el mundo, capaz de cambiarlo? Puede parecer ingenuo. Pero ¿es que nunca un libro os envenenó, prometiendo salvaros? ¿Algún libro os ha hecho mejores? ¿Ninguno os ha hecho peores?

A modo de telón

Todo lo antedicho constituye, desde luego, una falsificación. En mi informe no se mencionan las obras fallidas: aquéllas que mil veces he intentado escribir, en vano. Esas obras son precisamente las importantes, y por eso se resisten a un autor que no sabe ponerse a su altura. En mi informe no se mencionan los compromisos, los pactos, los gestos defensivos con que el autor se protege del peligro de la escritura. En mi informe no se menciona el silencio: el magma del que, rara e imprevisible, emerge la obra.

Los tres textos sobre los que he urdido este falseamiento, quizá puedan valer como estaciones de un viaje que va del literato al dramaturgo. El primer foco de infección no fue para mí ni el circo ni ningún teatrillo de marionetas, sino la biblioteca del padre. Hasta muy

tarde, de la escena sólo me llegaron noticias lejanas, lo que acaso explique que mi ojo sea raquíptico y gandul mi oído. Sólo la casualidad puede explicar que un día escribiese *Siete hombres buenos*. Luego intenté emanciparme de esas literaturas de que procedía: la narrativa, el ensayo, la lírica. El teatro nace precisamente allí donde hay algo que no puede ser narrado, ni explicado por la razón, ni salvado en el poema. Nace para lo que se cuele por entre las mallas de esas redes: el cuento, la idea, la metáfora... El dramaturgo no se debe a ellas, no debe ser juzgado desde ellas. Tampoco puede atrincherarse detrás de ellas, buscar en ellas su justificación. Pero, sin ellas, ¿cómo puede soñar siquiera la sombra del teatro? Rara misión ésta de escribir palabras que, ante el público, el actor interpretará. Porque sólo allí alcanzarán su verdadera naturaleza, convirtiéndose en acciones. Cuando abandonen a su autor, que las escribió para perderlas. Extraña meta para aquel origen. Por eso, para entender este oficio, me vale la imagen de una escalera que se tirase después de haber subido.

El despojamiento del autor es, de hecho, fundamental en mi último texto publicado: *Concierto fatal de la viuda Kolakowski*. Esta obra sólo tiene sentido sobre la libertad casi ilimitada de uno de los intérpretes: la viuda secuestra a un virtuoso de auditorio nacional y le exige interpretar una música que ella llama "peligrosa", aquélla que jamás se oiría en uno de esos solemnes templos de la cultura. La música vehicula, promueve, una crisis de identidad: la que edifica, sobre las ruinas del virtuoso convencional, ese artista libérrimo que la Kolakowski le exige ser y que ella encuentra en su memoria o en su imaginación. El texto no determina qué clase de instrumento toca el músico, ni qué piezas, ni en qué estilo, ni durante cuánto tiempo. No hay un "debe" para el músico en el texto. La obra me es, por tanto, imprevisible.

No puedo siquiera intuir los rostros de la Kolakowski y de su músico. Porque no puedo prever la música que construirá esos rostros. Lo que resulta, de nuevo, paradójico, habida cuenta de que he escrito esta obra para unos actores determinados, y en colaboración con ellos. La de abrirles mi escritura ha sido, por cierto, una experiencia mayor en mi historia como dramaturgo. Al fin y al cabo, el teatro es sueño de muchos. Después de *El traductor de Blumemberg*, no sólo me he beneficiado de críticas de autores, sino también de las razones de otros trabajadores de este arte tan complejo.

Todos somos, por cierto, vecinos, habitantes de la misma ruina. Esta afirmación no debe confundirse con el tipo de pesimismo encerrado en el tópico de la 'crisis del teatro'. Los análisis de esta crisis, sobre todo cuando se enfocan a la búsqueda de culpables, suelen estar contaminados por la esperanza nostálgica en una gloria hoy día irrepetible. Por el contrario, a mí no deja de asombrarme que alguna gente, todavía, vaya al teatro. No acierto a entender por

qué lo hacen. ¿Qué falta en sus vidas, qué hay de roto en ellas para que busquen, a pesar de todo, el teatro?

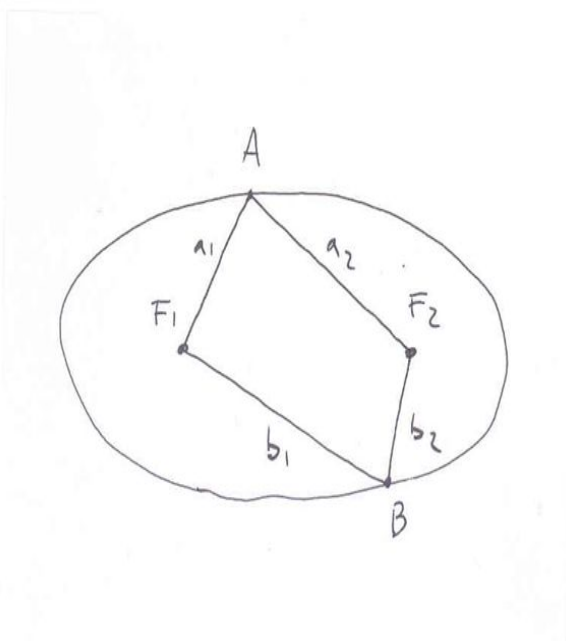
Entre otras cosas, los analistas de la 'crisis del teatro' suelen desatender el significado que la irrupción masiva de la técnica tiene en la formación de los modos en que los hombres perciben y se comunican. La técnica ha permitido mundializar una cultura del 'shock' que trabaja en dirección contraria a un teatro cuyos elementos mayores son la memoria y la conciencia. Formas de expresión crecientemente hegemónicas exigen remplazar la obra de arte por una mera exposición de la multitud al 'shock'. En ese trueque, la primera víctima sacrificada es la palabra poética. El autor comprometido con la palabra esencial se condena a los márgenes.

Jamás había dispuesto el mundo de tantos medios para resistirse a su propia representación. Del libro de la *Historia de la Humanidad*, del que se han arrancado tantas páginas, falta también el presente. De ahí que la opción por un teatro de memoria y de conciencia constituya una decisión política llena de actualidad. Pero ¿cómo hacer teatro de lo que el mundo quiere arrojar fuera de la historia? ¿No es ésa materia dramática cuya puesta en escena siempre caerá en contradicción? ¿Qué actor puede dar rostro al olvidado? ; ¿quién se erige en portavoz de los sin voz? ; ¿cómo traer a escena la memoria de los que no pueden escribir la suya? ¿Cómo escuchar a los otros del yo?

Annexe 4 : Essai inédit

ELIPSES DE BENJAMIN, Juan Mayorga

La elipse es el lugar geométrico de los puntos tales que la suma de las distancias a dos puntos fijos llamados focos es una constante. En el (mal) esbozo de abajo, los puntos A y B pertenecerían a una misma elipse de focos F_1 y F_2 si $a_1 + a_2$ (suma de las distancias respectivas de A respecto de dichos focos) valiese lo mismo que $b_1 + b_2$ (suma de las distancias de B medidas respecto de los mismos focos).



Walter Benjamin utiliza la imagen de la elipse para hablar de Franz Kafka. En una carta a Scholem, representa la obra kafkiana como una elipse "cuyos focos, muy alejados entre sí, son determinados, por un lado, por la experiencia mística (que es, sobre todo, la experiencia de la tradición), y por otro, por la experiencia del hombre moderno de la gran ciudad"¹⁴³⁶.

La imagen de la elipse es útil para entender el modo en que lee Benjamin y, me parece, debería ser tenida en cuenta para leer al propio Benjamin. Quien 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 el libro sobre el *Trauerspiel*, la investigación del cual hace depender

¹⁴³⁶ Carta de 12 de junio de 1938. Benjamin, W. y Scholem, G., *Correspondencia 1933-1940*, traducción de R. Lupiani, Taurus, Madrid, 1987.

de la búsqueda de accesos no directos al objeto y del rodeo de éste como método – observar el objeto como foco de una elipse es, por cierto, rodearlo de un modo más productivo que trazando a su alrededor una circunferencia, en que los puntos de vista a ocupar son equidistantes de la cosa observada-. También 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.

En general, creo que Benjamin tiende a ver cada objeto como foco de una elipse oculta – o mejor: como posible foco de elipses. Al observar un objeto, la imaginación y la memoria de Benjamin – ¿vale decir su imaginación anamnética?- tienden a citar otro objeto distante que, al asociarse con el primero, abrirá un espacio para la meditación. Lo decisivo es que ninguno de los objetos sea luego pensado sin atender al otro y que el vínculo entre ambos haga aparecer un lugar que ninguno de ellos crearía por si solo. Ese espacio será tanto más rico cuanto más distantes y heterogéneos los términos del par, cuanto menos afines parezcan en principio, cuanto más imprevisto su encuentro, cuanto menos obvia su cita, cuanto más independiente ésta de la intención de quien la descubra.

Ese espacio puede ser llamado imagen dialéctica, que no es el vínculo de dos objetos distantes, sino el lugar tenso y denso creado por un emparejamiento improbable.

Por volver a la terminología geométrica, lo decisivo no es el segmento que une F_1 y F_2 , sino el campo de tensiones que aparece alrededor de la constelación de esos dos puntos.

Creo que una lectura de la obra benjaminiana que tuviese en cuenta lo antedicho debería esforzarse por dar hospitalidad a motivos exteriores a esa obra que tanto más podrían fecundarla cuanto más aparentemente ajenos le fuesen. Una lectura benjaminiana de la obra de Benjamin debería ser, por principio, no redundante, no endogámica, no monógama, crítica.

En general, la imagen de la elipse, tal como Benjamin la usa, me parece útil para pensar sobre la misión del artista, del historiador, del matemático y, desde luego, del filósofo. El trabajo de todos 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. Una mirada que, al entrar en un lugar, vea elipses – una mirada que vincule puntos distantes; que incluso vincule un punto interior, a la vista, con otro exterior (invisible) al lugar, rompiendo los límites de éste- podría ser, me parece, una caracterización de la mirada filosófica.

Annexe 5 : Essai inédit

MI PADRE LEE EN VOZ ALTA, Juan Mayorga

Mi padre me enseñó a leer: yo le leía una página de la cartilla a cambio de que él me leyese un cuento. También me enseñó a amar los libros, y lo hizo del mejor modo posible: leyéndolos él.

Mi padre lee en voz alta. Uno de mis recuerdos infantiles más vivos es el de su voz extendiéndose por la casa desde el lugar en que él estuviese leyendo. Mientras mi hermano Alfredo y yo jugábamos a las chapas, la voz de nuestro padre se nos colaba por los oídos transportando el libro que él tuviese entre manos. Mis hermanas Teresa y Cristina comparten ese recuerdo: nuestra casa estaba llena de palabras.

Mi padre cuenta que adquirió la costumbre de leer en voz alta mientras estudiaba Magisterio. Allí entabló amistad con un compañero ciego y empezó a estudiar las lecciones en alto de modo que el amigo aprovecharse su lectura. Lo cierto es que, años después, por medio de la voz de mi padre, sus hijos nos acercamos a libros que entonces apenas entendíamos pero que sin duda se convirtieron en parte de nuestro paisaje interior. Recuerdo haber oído, y presenciado, los debates de Settembrini y Naphta en aquel hospital suizo de tuberculosos en que Thomas Mann ubicó “La montaña mágica”. Recuerdo haber visto arder Manderley, la inquietante mansión de “Rebeca”. Recuerdo haber entrado de la mano del doctor Marañón en el resentido corazón del emperador Tiberio. Recuerdo haber escuchado densos, oscuros libros de la colección Austral, y otros más ligeros y claros de la colección Reno. A través de la voz de mi padre nuestras cabezas se llenaban de personajes, de imágenes, de ideas. Sin que dejásemos de jugar a las chapas, que era lo que entonces nos tocaba.

El respeto que mis hermanos y yo hemos tenido luego hacia los libros con toda seguridad se fundó en el aprecio que hacia ellos sentían nuestros padres. Ese aprecio era visible en la biblioteca, que dominaba el salón, y audible en la voz de mi padre, que llegaba a toda la casa. Porque mi padre leía y lee con pasión. No por matar el tiempo, sino como si personalmente se jugase algo en cada frase. Recuerdo que esa pasión era especialmente intensa cuando leía lo dicho por algún personaje. Mi padre interpretaba el personaje; le prestaba su voz y, por un rato, se convertía en él.

Algún amigo ha querido vincular mi posterior vocación teatral con el hecho de que de niño, a través de mi padre, la literatura me entrase por el oído. Creo que sí, que probablemente aquellas lecturas de mi padre están en la base de mi búsqueda de palabras que, pronunciadas desde el cuerpo de un actor, puedan despertar mundos en quien las escucha. De cualquier modo, fue en casa donde aprendí que las palabras abren inmensos territorios donde puede sucederte algo importante. Con esa sensación de ir hacia algo sorprendente y decisivo caminé muchas tardes en la adolescencia hacia la biblioteca de mi barrio -la Popular del callejón de Felipe el Hermoso - o me asomé a los escaparates de Marcial Pons o de Fuentetaja, y con esa sensación sigo entrando en bibliotecas y librerías.

Mis hermanos y yo tuvimos mucha suerte al vivir en una casa llena de libros, pero sobre todo tuvimos la suerte de ver que mi padre y mi madre amaban esos libros. Ojalá todos los niños tuviesen la misma fortuna. En todo caso, ningún niño debería ser privado de descubrir que los libros pueden hacer su vida más ancha y más honda. Hay que animar a los padres a que lean en casa para que ese ejemplo lleve a sus hijos a hacer tan enorme descubrimiento. Y hay que insistir en que la creación de lectores es una de las misiones fundamentales de la escuela. Tanto como cualquier contenido que se le pueda transmitir, es importante que el niño descubra que todo está en los libros.

Hay que leer, sí, en la escuela. Y hay que leer teatro. Suele decirse que el teatro es difícil de leer. En todo caso, resulta menos difícil hacerlo en grupo, con un lector por personaje y otro que se encargue de las acotaciones. El teatro pide, de forma natural, leer a varias voces: leer en comunidad. Leer teatro con otros educa en la responsabilidad, porque cada uno de los lectores ha de hacer bien su trabajo para que el conjunto funcione. Lo ideal, desde luego, es leer teatro para luego ponerlo en escena, a lo que tampoco la escuela debería renunciar. El niño que lee un texto teatral para memorizarlo y luego actuarlo se ve naturalmente motivado a hacer eso que se llama – en una expresión redundante, porque no hay leer sin comprender- “lectura comprensiva”: a reflexionar no sólo sobre el significado de las palabras, sino también sobre el contexto en que vive el personaje que las pronuncia, sobre sus relaciones con los demás personajes, sobre sus deseos y miedos... El lector-actor ha de ponerse en el lugar de otro, haciéndose cargo de sus ideas y prejuicios, de sus sueños y pesadillas, de sus heridas y esperanzas. Por esa capacidad que tiene de hacernos pensar en otros y en lo que nos acerca y nos separa de ellos, el teatro es un espacio para la crítica y la utopía: un espacio para el examen de nuestras vidas y para la imaginación de otras vidas posibles. Ese espacio crítico y utópico, que empieza en el texto dramático y se prolonga en el escenario, no puede ser desaprovechado por la escuela.

En realidad, cada libro – como cada escuela que merezca tal nombre- puede ser un espacio para la crítica y para la utopía. Algo importante nos ocurre a todos cada vez que un niño abre un libro, porque ese libro puede ayudarlo a examinar el mundo y a concebir otros mundos. Nada animará tanto a ese niño a abrir ese libro como ver leyendo a alguien a quien él quiera y admire. A mí me sucedió con mi padre, que lee en voz alta.

Annexe 5 : Essai inédit

NO PUEDO ESCRIBIR CON MÚSICA, Juan Mayorga

A este parque nunca vienen músicos callejeros. Es buen lugar para escribir. No puedo escribir con música -puedo hacerlo con ruido; con música, jamás-. Así que elijo un banco para sentarme, abro mi cuaderno e intento escribir, como me proponen, acerca de mí y la música. Mi última pieza teatral se titula *Si supiera cantar, me salvaría*. Después de ella he arrancado otras dos: en la primera, una mujer busca por la ciudad una melodía que ha oído en sueños; en la segunda, un hombre que sigue las huellas de otro es transformado por una canción que éste escuchó un día. También si echo la mirada atrás, en mis textos descubro personajes que desean música o la temen. Uno repite “Si de verdad supiera cantar, pararía la guerra”, hasta que consigue cantar de verdad, detiene la guerra y muere; otro asegura haber escrito una canción al dictado del Hombre del Saco: aquella con que el monstruo se lleva a los niños que se quedan solos. Una de mis obras se cierra buscando entre los espectadores a quien haya escuchado la peligrosa llamada del flautista de Hamelin; otra acaba con la nana que una niña judía, en un campo de concentración, canta a su muñeca: la misma nana que a ella le cantaba su madre ausente.

Perdón por tanta autocita. Sólo intentaba decir que creo que la música salva o condena; que una canción es capaz de matar o de dar vida.

No descarto que esa visión mágica de la música proceda de mi ignorancia. No sé tocar ningún instrumento; no sé solfeo; no sé cantar; probablemente, tampoco sé escuchar la música. Por eso, cuando he descubierto que mis hijos eran capaces de cantar, de leer música, de interpretarla, de escuchar lo que yo no podía oír, he sentido la misma emoción que cuando caminaron, hablaron o escribieron por primera vez.

Tengo que apresurarme a acabar. Un hombre ha puesto su sombrero en el suelo y desenfunda una guitarra. Algo importante puede suceder. ¿Acaso no basta una canción para incendiar el mundo o para apagar el incendio que amenaza el mundo?

BIBLIOGRAPHIE

1. Le théâtre de Juan Mayorga

1.1. Œuvre dramatique de Juan Mayorga

1.1.1. Pièces éditées

a) *Corpus principal (éditions citées)*

El traductor de Blumemberg, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, p. 25-84.

Más ceniza, Madrid, Visor, 1996. (Prix “Calderón de la Barca” 1992 *ex aequo*)

Cartas de amor a Stalin, Madrid, SGAE, 2000. (Prix “Caja España” 1998, Prix “Borne” 1998, Prix “Celestina” du meilleur auteur pour la saison 1999-2000)

El jardín quemado, Murcie, Universidad de Murcia, 2001.

Animales nocturnos/El sueño de Ginebra/El traductor de Blumemberg, Madrid, La Avispa, 2003.

Palabra de perro/El Gordo y el Flaco, Madrid, Teatro del Astillero, 2004.

Últimas palabras de Copito de Nieve, Ciudad Real, Ñaque, 2004. (Prix “Telón Chivas” 2005; finaliste du Prix “Max” 2005 du meilleur auteur)

Hamelin, Ciudad Real, Ñaque, 2005. (Prix “Max” du Meilleur Auteur 2006, Prix “Ercilla” 2006, Prix “Telón Chivas” 2006, Prix “Quijote” de l’“Asociación Colegial de Escritores” pour le meilleur auteur 2005).

Himmelweg (Camino del cielo), Pasodegato, Mexico, D.F, 2007. (Prix “Enrique Llovet” 2003)

El chico de la última fila, Ciudad Real, Ñaque, 2006. (Prix “Max” du meilleur auteur 2008, Prix “Telón Chivas” 2007)

La tortuga de Darwin, Ciudad Real, Ñaque, 2008. (Prix “Max” du meilleur auteur 2009; Prix “Teatro de Rojas” du meilleur auteur 2008)

La paz perpetua, Madrid, CDN, 2008. (Prix “Valle Inclán” 2009)

Teatro para minutos, Ciudad Real, Ñaque, 2009.

La lengua en pedazos, in DÍAZ-SALAZAR, R. et al., *Religión y laicismo hoy. En torno a Teresa de Ávila*, Barcelone, Anthropos, 2010, p. 113-139.

El cartógrafo, in SUCASAS, A., ZAMORA, J.A, *Memoria – política – justicia. En diálogo con Reyes Mate*, Madrid, Trotta, 2010.

b) Corpus secondaire

Siete hombres buenos, Madrid, Instituto de la Juventud, 1990, p. 97-185. (Prix “Marqués de Bradomín 1989”)

El sueño de Ginebra, in LEONARD, Candyce, et GABRIELE, John P., *Panorámica del teatro español actual*, Madrid, Fundamentos, 1996, p. 95-114.

Sonámbulo, in *Primer Acto*, n° 300, 2003, p. 27-53.

Palabra de perro / El Gordo y el Flaco, Madrid, Teatro del Astillero, 2004, p. 59-111.

Job, in BÁRCENA et al., *La autoridad del sufrimiento. Silencio de Dios y preguntas del hombre*, Barcelone, Anthropos, 2004, p. 115-136.

Primera noticia de la catástrofe in GUTIÉRREZ, G. et al., *Responsabilidad histórica. Preguntas del nuevo al viejo mundo*, Barcelone, Anthropos, 2007, p. 377-393.

El elefante ha ocupado la catedral, Madrid, Veintisiete Letras, 2012.

El crítico (Si supiera cantar, me salvaría), in *Revista de Occidente*, n°378, 2012, p.210-249.

El arte de la entrevista, in *Abril*, n°45, Luxembourg, 2013, p. 7-47.

1.1.2. Pièces inédites

Angelus Novus (écrit en 2001)

Los yugoslavos (écrit en 2011)

1.1.3. Coécritures et adaptations de textes classiques

a) Ouvrages co-écrits avec Juan Cavestany

Alejandro y Ana. Lo que España no pudo ver del banquete de la boda de la hija del presidente, Plaza y Janés, “Animalario”, 2005, p. 277-301.

Penumbra, texte inédit. (Première mise en scène : 27 janvier 2011, au “Matadero Naves del Español” (Madrid), dirigée par Andrés Lima).

b) Adaptations de textes classiques

La visita de la vieja dama, de Friedrich Dürrenmatt, texte inédit. (Première mise en scène le 11 mars 2000, sous la direction de Juan Carlos Pérez de la Fuente, production du Centre Dramatique National)

El monstruo de los jardines, Madrid, Fundamentos, 2001.

La dama boba, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2002.

Natán el sabio, in JIMÉNEZ LOZANO, J. et al., *Religión y tolerancia. En torno a Natán el Sabio de E. Lessing*, Barcelone, Anthropos, 2003, p. 79-120.

Fuente Ovejuna, Barcelone, Proa, 2005.

El Gran Inquisidor, in ALMARZA, J.M. et al., *La religión: ¿cuestiona o consuela? En torno a la Leyenda del Gran Inquisidor*, Barcelone, Anthropos, 2006, p. 127-140.

Divinas palabras, de Valle-Inclán, texte inédit. (Première mise en scène le 23 février 2006 au théâtre "Valle Inclán" de Madrid, sous la direction de Gerardo Vera. Prix de l' "Asociación de Cronistas de Espectáculos de Nueva York" pour la meilleure production étrangère).

Un enemigo del pueblo, Madrid, CDN, 2007 (Prix "Max" 2008 de la meilleure adaptation).

Rey Lear, Madrid, CDN, 2008. (Prix "Ercilla" 2008 du meilleur spectacle théâtral)

Wstawac, in MADINA, E. et al., *"El perdón, virtud política"*, Barcelone, Anthropos, 2008, p. 35-56.

Ante la Ley, in *Europa y el cristianismo. En torno a Ante la ley de Franz Kafka*, Barcelone, Anthropos, 2009, p. 93-107.

Platonov, Madrid, CDN, 2009.

Fedra, Oviedo, KRK, 2010.

Woyzeck, Madrid, CDN, 2011.

1.2. Œuvre théorique de Juan Mayorga

1.2.1. Essais et articles

"El estado de excepción como milagro. De Donoso a Benjamin", in *Éndoxa* n° 2, 1993, p. 283-301.

"Los tres caminos del contrabandista". Prologue de *El traductor de Blumemberg*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, p. 19-22.

"La humanidad y su doble", in (*Pausa.*), n°. 17-18, 1994, p. 158-162.

"Crisis y crítica", in *Primer Acto*, n° 262, 1996, p. 118.

"Teatro y "shock"", in *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, n° 1, 1996, p. 43-44.

"Shock", in *Primer Acto*, n° 273, 1998, p. 124.

" "Shock" y experiencia", in *Ubú*, n° 4, 1998, p. 4.

- “El topo en la historia. Franz Kafka o la esperanza en un mundo sin progreso”, in BELTRÁN, M. (éd.), *Judaísmo y límites de la modernidad*, Barcelone, Riopiedras, 1998, p. 223-239.
- “El anciano más bello del mundo”, in *El Cultural*, 1999, p.3.
- “El espectador como autor”, in *Primer Acto*, nº 278, 1999, p. 122.
- “El dramaturgo como historiador”, in *Primer Acto*, nº 280, 1999, p. 8-10.
- “Cultura global y barbarie global”, in *Primer Acto*, nº 280, 1999, p. 60-62.
- “Bulgákov: la necesidad de la sátira”, in *Nueva Revista*, nº 66, 1999, p. 134-141.
- “El poder como lo sueña el impotente”, in *Las puertas del drama*, nº 0, 1999, p.41.
- “El honor de los vencidos: La guerra de las Alpujarras en Calderón”, in *Acotaciones*, nº 3, 1999, p. 20-36.
- “Teatro para después de la historia”, in *El Cultural*, 2000, p. 43.
- “Los avisadores del fuego”, (co-écrit avec MATE, Reyes), in *Isegoría*, nº 23, 2000, p. 45-67.
- “De Nietzsche a Artaud. El retorno de Dioniso”, in *El Cultural*, 2001.
- “Ni una palabra más”, in *Primer Acto*, nº 287, 2001, p. 14-16.
- “La misión del adaptador”, in CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El monstruo de los jardines*, Madrid, Fundamentos, 2001, p. 61-66.
- “China demasiado tarde”, in *Teatra*, nº 14-15, 2002, p. 104-106.
- “El teatro es un arte político”, in *ADE Teatro* nº 95, 2003, p. 10.
- “Esta guerra no es una guerra lejana”, in *No a la guerra*, CC.OO. – U.G.T., Madrid, 2003.
- “Teatro y verdad”, in *Abril*, 2004, p. 83-85.
- “Tobías sin el ángel”, in *Blanco y Negro Cultural*, 2003, p. 24.
- “Herida de ángel”, in *Primer Acto*, nº 300, 2003, p. 26.
- “El sexo de la razón: una lectura de *La dama boba*”, in PEDRAZA, Felipe B. (éd.), *Lope de Vega en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2002*, Madrid, CNTC, 2003, p. 47- 59.
- “Natán el Sabio: la Ilustración en escena” in JIMÉNEZ LOZANO, J. et al., *Religión y tolerancia. En torno a Natán el Sabio de E. Lessing*, Madrid, Anthropos, 2003,
- “Sanchis y la memoria común”, in *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, nº 20, 2004, p. 36.
- “¡Fuente Ovejuna, y viva el Rey Fernando!”, in LOPE DE VEGA, *Fuente Ovejuna*, Barcelone, Proa, 2005, p. 27-30.
- “Érase una escuela tan pobre que los niños tenían que llevarse la silla de casa” (publié sous le titre “Esa música amarga”, in *ABCD las artes y las letras*, 2005, p.32-33.

- “El silencio del prisionero”, in ALMARZA, J.M et al., *La religión: ¿cuestiona o consuela? En torno a la Leyenda del Gran Inquisidor*, Barcelone, Anthropos, 2006, p. 125-126.
- “Stockmann contra todos”, in IBSEN, Henrik, *Un enemigo del pueblo*, Madrid, CDN, 2007, p. 11-13.
- “Acerca de *Educación contra Auschwitz*, de Jean François Forges”, in *Raíces. Revista judía de cultura*, nº 71, 2007, p. 29-30.
- “La extraña belleza de los números imaginarios”, in *Primer Acto*, nº 315, 2006, p. 128-129.
- “La representación teatral del Holocausto”, in *Raíces*, nº 73, 2007, p. 27-30.
- “Voces en el desierto”, in MATE, Reyes (éd.), *Responsabilidad histórica. Preguntas del nuevo al viejo mundo*, Barcelone, Anthropos, 2007, p. 375-376.
- “Escuchar sus nombres, defender nuestras almas”, in MADINA, Eduardo, et al., *El perdón, virtud política. En torno a Primo Levi*, Barcelone, Anthropos, 2008, p.33-34.
- “Mi padre lee en voz alta”, in *Participación educativa*, nº 8, p. 145-147; in <http://www.mepsyd.es/cesces/inicio.htm>.
- “Esta noche Madrid es la ciudad más peligrosa”, in *Acotaciones*, nº 20, p.164-166.
- “Un pequeño ser humano en una inmensa catedral”, in BARÓN, E., et al., *Europa y el cristianismo. En torno a Ante la ley de Franz Kafka*, Barcelone, Anthropos, p. 91-92.
- “Un maestro de la muerte”, in *El Cultural*, 2010, p. 37.
- “Enzo Corman, un utopiste du théâtre”, in *Registres. Revue d'études théâtrales*, 2010, p. 150-152.
- “Espiritualidad y subversión”, in DÍAZ-SALAZAR, Rafael, et al., *Religión y laicismo hoy. En torno a Teresa de Ávila*, Barcelone, Anthropos, 2010, p. 111-112.
- “El teatro piensa; el teatro da que pensar”, in *Primer Acto*, nº 337, 2011, p. 16.
- “Muertos sin tumba”, in *Primer Acto*, nº 337, 2011, p. 17-19.
- “Hacia una justicia general anamnética”, in *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, nº45, 2011, p. 715-718.
- “Esta noche Madrid es la ciudad más peligrosa”, in *Acotaciones*, nº 20, p.164-166.
- “Un maestro de la muerte”, in *El Cultural*, 2010, p. 37.
- “Espiritualidad y subversion” in DÍAZ-SALAZAR et al., *Religión y laicismo hoy. En torno a Teresa de Ávila*, Barcelone, Anthropos, 2010, p. 111-112.
- “El teatro piensa; el teatro da que pensar”, in *Primer Acto*, nº 337, 2011, p. 16.
- “Muertos sin tumba”, in *Primer Acto*, nº 337, 2011, p. 17-19.
- “Teatro y cartografía”, in *Boletín Hispánico Helvético*, nº19, 2012, p. 85-87.

1.2.2. Essais inédits (cf. annexes)

“Elipse”

“Estatuas de ceniza”

“Mi padre lee en voz alta”

“La filosofía en el campo”, conférence non éditée prononcée lors de la présentation des ouvrages de MATE, Reyes : *Por los campos de exterminio*, Barcelone, Anthropos, 2003, et *Memoria de Auschwitz*, Madrid, Trotta, 2003.

2. Sources primaires : références critiques pour l'analyse du corpus

2.1. Articles et ouvrages de critique littéraire et de théorie théâtrale

2.1.1. Articles et ouvrages de critique littéraire et artistique

BARTHES, Roland, « Photos-chocs », *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

_____, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1970.

_____, *Littérature et signification. Essais critiques*, Paris, Seuil, 1981.

_____, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1987.

_____, *La Chambre noire. Notes sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, 1980, p. 119.

_____, *Le Grain de la voix, Entretiens, 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981.

_____, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.

BLANCO AGUINAGA, Carlos: “Cervantes y la picaresca”, in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI, 1957.

BOZAL, Valeriano (éd.), *Historia de las ideas estéticas I*, Madrid, Visor, 1996.

DEL MORAL, Ignacio, “Yo te cito, tú me citas, a él le citan... Coloquio informal sobre la intertextualidad”, in *Las Puertas del Drama*, Revista de la Asociación de Autores de Teatro n° 7, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990

_____, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, 10/18, 2002.

ECO, Umberto, *L'Œuvre Ouverte*, Paris, Seuil, 2002.

- _____, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1992.
- KANDINSKY, Vassily, *Point-Ligne-Plan*, Paris, Denoël-Gonthier, 1970.
- MACHEREY, Pierre, *Pour une Théorie de la production littéraire*, Paris, François Maspero, 1971.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, Paris, Éditions Verdier, 1982.
- _____, *Le signe et le poème*, Gallimard, Paris, 2003.
- RICOEUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- ROUSSET, Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti, 1968.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'image précaire : du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987, p. 142.
- STAROBINSKI, Jean, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1999.
- VAUDAY, Patrick, *La matière des images. Politique et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2001.

2.1.2. Articles et ouvrages de théorie et critique théâtrale

- ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Seuil, 1980.
- ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.
- BERNARD, Jean-Jacques, « Le silence au théâtre », in BATY, Gaston, *La Chimère : Bulletin d'art dramatique*, n°5, 1922, p.68.
- BIET, Christian, « De l'épique au dramatique : la tragédie en France entre politique, Histoire, amour et spectacle (XVIIème-XVIIIème siècles) », in *Rhétoriques de la tragédie*, Paris, P.U.F, collection « L'interrogation philosophique », 2003.
- _____, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, 2006.
- BRECHT, Bertolt, *Petit Organon sur le théâtre*, in *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 2000.
- BROOK, Peter, *L'Espace vide*, Paris, Seuil, 2003.
- BUERO VALLEJO, Antonio (1980-81), « Acerca del drama histórico », in *Primer Acto*, n°187, p.18-21.
- CORMANN, Enzo, *À quoi sert le théâtre ?*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005.
- DORT, Bernard, *Théâtres*, Paris, Seuil, 2001.
- DESSONS, Gérard, *Penser la voix*, Poitiers, La Licorne, UFR Langues Littératures Poitiers, 1997.
- DORT, Bernard, *Théâtres*, Paris, Seuil, 1986.

- ESSLIN, Martin, *The Peopled Wound: The Plays of Harold Pinter*, Londres, Methuen, 1970.
- EZQUERRO, Milagros, GOLLUSCIO DE MONTOYA, Eva, RAYMOND, Michèle, *Manual de análisis textual*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1987.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2001.
- GAUTHIER, Brigitte, *Harold Pinter : le maître de la fragmentation*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- GOUHIER, Henri, *Le Théâtre et l'existence*, Paris, Vrin, 1997.
- GROSSMAN, Evelyne, *Artaud/Joyce le corps et le texte*, Paris, Nathan, 1996.
- GROTOWSKI, Jerzy, « De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule », in RICHARDS Thomas, *Travailler avec Grotowski, Sur les actions physiques*, Paris, Actes-Sud/Académie expérimentale des Théâtres, 1995.
- _____, « Vers un théâtre pauvre », in *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, Éditions d'âge d'homme, 2002.
- HERAS, Guillermo et al., *Escribir para el teatro*, Alicante, XV Muestra de teatro español de autores contemporáneos, 2007.
- KOLTÈS, Bernard-Marie, *Une Part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*, Paris, Minuit, 1999.
- LECOQ, Jacques, « Le mime, art du mouvement », in *Le Théâtre du geste*, Paris, Bordas, 1987.
- LESCOT, David, *Dramaturgies de la guerre*, Clamecy, Circé, 2001.
- MARTINEZ THOMAS, Monique, et GOLOPENTIA Sandra, *Voir les didascalies*, Paris, Cahier du CRIC, n°3, Orphys, 1994.
- _____, « Premières pistes pour la spectacle : Drama à l'épreuve de la dramaturgie textuelle », in *Textes dramatiques d'Orient et Occident : 1968-2008*, sous la direction de Carole EGGER, Isabelle RECK, Edgard WEBER, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, Collection "hamARTia-collectif", 2012.
- NOVARINA, Valère, *Pour Louis de Funès*, précédé de *Lettre aux acteurs*, Paris, Actes Sud, 1986.
- ORTEGA y GASSET, José, *Ideas sobre el teatro y la novela*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre : termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Éditions Sociales, 1987.

- PARRA, Antonio, De La, *El espacio sagrado, Fragmentos para una filosofía del teatro*, Murcia, Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, 2002.
- PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- REGNAULT, François, *Petite éthique pour le comédien*, Paris, Les Conférences du Perroquet, n°34, 1992.
- RÉGY, Claude, *Espaces Perdus*, Besançon, Éditions les Solitaires Intempestifs, 1998.
- RYKNER, Arnaud, *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, 1996.
- _____, *Théâtre du nouveau roman. Duras, Pinget, Sarraute*, Paris, José Corti, 1988.
- _____, *Paroles perdues, Faillite du langage et représentation*, Paris, José Corti, 2000.
- _____, *Les mots du théâtre*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2010.
- SARTRE, Jean-Paul, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 2006.
- SANCHIS SINISTERRA, José, "Beckett dramaturgo: la penuria y la plétora", in *Pausa*, 1990.
- _____, "La palabra alterada", *Primer Acto*, n°287, 2001.
- _____, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002
- _____, *Dramaturgia de textos narrativos*, Ciudad Real, Ñaque, 2003.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, Louvain-la-Neuve, Études théâtrales, n°22, 2001.
- SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, Paris, Circé, 2006.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996.
- _____, *Lire le théâtre II, L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996.
- _____, *Lire le théâtre III, Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996.

2.2. Articles et ouvrages sur le théâtre espagnol contemporain

- AMO SÁNCHEZ, Antonia, EGGER, Carole, MARTINEZ THOMAS, Monique, SURBEZY, Agnès, *Le théâtre contemporain espagnol : approche méthodologique et analyses de textes*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2005.

- BIKSET, Lilian, “Teatro, mentira y engaño”, *Dagbladet*, 31/08/2007, in HARTWIG, Suzanne et PÖRTL, Kraus (éd.), *La voz de los dramaturgos: El teatro español y latinoamericano actual*, Tübingen (Allemagne) Niemeyer, 2008.
- CORDONE, Gabriela, *El cuerpo presente. Texto y cuerpo en el último teatro español* (1980-2004), Zaragoza, Pórtico, 2008.
- CORNAGO, Óscar, “Dramaturgias para después de la historia”, in SÁNCHEZ, José Antonio et al., *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, Murcia, CENDEAC-Centro Párraga, 2011 p. 274.
- DESLOT, Bruno, « Le garçon du dernier rang... Un regard sur les autres esquissé par les mots », *Théatrorama*, in : <http://www.theatrorama.com/2009/03/le-garcon-du-dernier-rang/> (consulté le 15/09/2012).
- DOMENECH, Ricardo, *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1973.
- EZQUERRO, Milagros, “Parcours didascalique dans le théâtre espagnol”, in *Le Livre et l'édition dans le monde hispanique. XVI-XX° siècles. Pratiques et discours paratextuels*, Grenoble, Actes de colloque international, 1991.
- FEIJOO, Luis Iglesias, *Introducción*, in BUERO VALLEJO, Antonio, *La tejedora de sueños. Llegada de los dioses*, Madrid, Cátedra, 2009.
- FLOECK, Wilfried, “Una aproximación panorámica”, in FLOECK, Wilfried, *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel, Edition Reichenberger, 1995, p. 1-46.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2001.
- _____.: “El Holocausto en el teatro de Juan Mayorga”, in *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba Argentina, 2011.
- HERRERAS, Enrique et MOLERO, Rosa, “Introducción: distintas miradas al teatro del siglo XXI”, in HERRERAS, Enrique et MOLERO, Rosa (éd), *El teatro del siglo XXI. Visiones y revisiones*, Tarumba, 2007.
- LEONARD CANDYCE et GABRIELE JOHN P., *Panorámica del teatro español actual*, Madrid, Fundamentos, 1996.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo, “El teatro español ante el siglo XXI”, in, *Monteagudo: Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, “El teatro español ante el siglo XXI”, Murcia, Universidad de Murcia, n° 11, 2006.

- MARTINEZ-THOMAS, Monique (éd.), *Corps en scène*, Carnières-Morlanweltz, Lansman, 2001.
- _____, *Pour une approche de la dramaturgie espagnole contemporaine. Traditions, transitions, transgressions...*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- _____, « Premières pistes pour la spectacle : Drama à l'épreuve de la dramaturgie textuelle », in EGGER, Carole, RECK, Isabelle, WEBER, Edgard, (éd.), *Textes dramatiques d'Orient et Occident : 1968-2008*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, Collection "hamARTia-collectif", 2012.
- OLIVA, César (Éd.), *Teatro español contemporáneo (Antología)*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1992.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo, "Veinticinco años de escritura teatral en España: 1972-1996", *ADE-Teatro*, n°54-55, 1996, p. 149-166.
- RAGUÉ-ARIAS, María José, "Las dos caras de una generación de jóvenes autores", *Estreno*, n°24.2, 1998 p. 24-27.
- ROSWITA/ AMO SÁNCHEZ, Antonia, EGGER, Carole, MARTINEZ THOMAS, Monique, SURBEZY, Agnès, *Le théâtre contemporain espagnol : approche méthodologique et analyses de textes*, Rennes, PUR, 2005.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1981.
- SANCHIS SINISTERRA, José, "Prólogo", *Ecos y silencios*, Ciudad Real, Ñaque, 2001.
- _____, "La palabra alterada", *Primer Acto*, 287, 2001, p. 20-24.
- _____, *Dramaturgia de textos narrativos*, Ciudad Real, Ñaque, 2003.
- _____, "El lector por horas es un viaje relacionado con la palabra" (entretien), *Mutis*, n°16, 1999.
- SERRANO, Virtudes, *Prólogo*, in BUERO VALLEJO, *La detonación*, Madrid, Cátedra, 2009.
- SERRANO, Virtudes, "El teatro desde apenas ayer hasta nuestros días", in *Monteagudo: Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, "El teatro español ante el siglo XXI", Universidad de Murcia, n°11, 2006, p. 14-15.
- _____, "Dramaturgia española entre siglos", in *Teatro breve entre dos siglos*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 11-95.

VILLORA, Pedro Manuel, (entretien avec Sanchis Sinisterra) “Sanchis Sinisterra: “Cuanta más proximidad haya en el teatro, más capacidad de conmoción”, in *ABC*, Madrid, 1999.

TYRAS, Georges, *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, CERTHIUS, Grenoble, 1996.

2.3. Articles et ouvrages critiques sur le théâtre de Juan Mayorga

2.3.1. Articles

ABAD VIDAL, Julio, “El *Hamelin* de Mayorga y el Animalario”, in *Sublime Arte + cultura contemporánea*, 2005.

AMESTOY EGIGUEREN, Ignacio, “¿Cuándo se volvieron locos?: El jardín quemado de Juan Mayorga”, in *Las puertas del drama*, n°18, 2004, p. 37-38.

ARAÚJO, Luis. ““Un enemigo del pueblo”. Ibsen y Mayorga, una lectura compartida”, in *Primer Acto*, n°317, 2007, p. 10-14.

BARRERA BENÍTEZ, Manuel, “El teatro de Juan Mayorga”, in *Acotaciones*, n°7, 2001, p. 73-94.

_____, Manuel, “El espíritu ilustrado de *La paz perpetua* de Juan Mayorga”, *Contraluz*, 2010, p. 30-49.

BENICO, Anna. “Perros pícaros e perros clandestinos da Cervantes a Mayorga”. *Triennale*, 2006-7.

BORGNA, Gabriela, “El mayor de los misterios. Entrevista con Juan Mayorga”, in *Teatro. La revista del Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires*, n°88, 2007, p. 45-47.

CARNEVALI, Davide, “Orizzonti e prospettive di un teatro critico”, in *Teatro*, Milan, Ubulibri, 2008, p. 7-13.

CORDONE, Gabriela, “La Tortuga de Darwin, de Juan Mayorga: hacia una lectura benjaminiana de la Historia”, *Estreno*, 37.2, 2011

CRAIG, Gordon, “El chico de la última fila, El profesor en su laberinto”, in: http://doctorbrigato.blogspot.fr/2006/11/teatro-el-rincn-de-gordon-craig-el_13.html (consulté le 16/04/2013).

_____, in “*La lengua en pedazos*. Celebración de la palabra”, *Whispers*, mars 2011, in <http://doctorbrigato.blogspot.com.es/2011/03/teatro-lalengua-en-pedazos-celebracion.html> (site consulté le 06/04/2013).

- EINES, Jorge. “Apuntes para una puesta”, in *Teatro. La revista del Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires*, n°88, 2007, p. 48-51.
- FERREYRA, Mónica Sandra, “El espacio dramático en *El jardín quemado* de Juan Mayorga”, *Revista Stichomythia*, n° 6, 2008.
- FLOECK, Wilfried, “La shoah en la era de la globalización. Juan Mayorga y el teatro de la memoria”, *Don Galán. Revista de investigación teatral*, 2, in: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_3&pag=2 (consulté le 15/12/12).
- FRANCESCHINI, Marie Elisa, “*L'esthétique du translucide*” chez José Sanchis Sinisterra, thèse de doctorat, Université de Toulouse-II-Le Mirail, 2009.
- GABRIELE, John P., “Juan Mayorga: una voz del teatro español actual”, in *Estreno*, n°26.2, 2000, p. 8-11.
- _____, “Character as the Site of Postmodern Inquiry in *Cartas de amor a Stalin*”, in *Ojancano. Revista de literatura española*, n°24, 2003, p. 3-22.
- _____, “Transgresiones de vida y arte en *Cartas de amor a Stalin*, de Juan Mayorga”, in *Neophilologus*, n°88.1, 2004, p. 73-80.
- _____, “Transgresiones de vida y arte en *Cartas de amor a Stalin*, de Juan Mayorga”, in *Neophilologus*, n°88.1, 2004, p. 73-80.
- GIBAS, Donald B., Reseña de “Love Letters to Stalin” de Juan Mayorga, in *Estreno*, n°30.1, 2004, p. 44.
- GONZÁLEZ TOGNONI, Bernardo Antonio, “Una historia de dos ciudades en clave teatral: Juan Mayorga en Madrid (Hamelin) - John Patrick Shanley en Nueva York (Doubt)”, in *50 años de teatro contemporáneo. Temáticas y autores*, Madrid, MEC, 2007, p. 9-25.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, “El animal no humano en algunas obras teatrales actuales”, in *Anales de la literatura española contemporánea*, n°34-2, 2009.
- HENRÍQUEZ, Luís, “O teatro da incerteza de Juan Mayorga”, in *Artistas Unidos*, n°19, 2007, p. 106-108.
- HERAS, Guillermo, “El traductor de Blumemberg: el otro, el poder, la textualidad”, in *Barbaria, revista de Cultura e Información del ICI*, n°24, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana en Buenos Aires, Agencia Española de Cooperación Internacional, 2000.
- _____, *Reflexiones sobre la puesta en escena de Cartas de Amor a Stalin*, in *Miradas a la escena de fin de siglo*, Valencia, Universitat de València, 2003.

- _____, “El artista puede oler la tormenta” entretien avec CABRERA, Hilda, in <http://www.pagina12.com.ar/2000/00-08/00-08-16/pag24.htm>.
- _____, “Una obra en su contexto”, in *Teatro. La revista del Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires*, n°88, 2007, p. 38-43.
- _____, “Juan Mayorga. Compromiso e estética na dramaturgia española contemporânea”, in *Artistas Unidos*, n°19, 2007, p. 101-105.
- LIBERMAN, Arnoldo, “Himmelweg”, in *Escribidurías. Rapsodia de una identidad*. Sefarad, Collado Villalba, p. 139-146.
- LIMA, Andrés, in GONZALEZ, José, “Con esta obra pasamos de la comedia al drama”, *La voz de Avilés*, <http://www.elcomerciodigital.com/pg060512/prensa/noticias/Aviles/200605/12/GIJ-AVI-068.html>, 2005.
- MARCH, Robert y MARTÍNEZ, Miguel Ángel, “Poéticas de la ausencia en *El Cartógrafo. Varsovia, 1: 400.00*”, *Stichomythia*, 13, 2012.
- MARCHENA SEGURA, Paola A., “El espacio y tiempo: pilares del discurso dramático de Juan Mayorga en *El jardín quemado*”, in *Revista Stichomythia*, n°6, 2008.
- MATERNA, Linda, “El poder y la libertad del artista en *Cartas de amor a Stalin* de Juan Mayorga, in HARPER, Sandra et HODGE, Polly (éds), “El próximo acto: el teatro español en el siglo XXI”, Rider University, Delaware Ohio, *Estreno*, 2006, p.171-177.
- MATTEINI, Carla. “Los motivos de Juan Mayorga”, in *Primer Acto*, n° 280, 1999, p. 48-53.
- MONLEÓN, José, “*Himmelweg*, de Juan Mayorga. La construcción de la memoria”, in *Primer Acto*, n°305, 2004, p. 25-27.
- _____, “*Palabra de perro, El Gordo y el Flaco*, de Juan Mayorga”, in *Primer Acto*, n°320, 2007, p. 184.
- OLIVA, César, “Las artes escénicas en 2004”, in *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas* n°3, 2005, p. 121-124.
- PACO, Mariano de, “Juan Mayorga: Teatro, historia y compromiso”, in *Monteagudo*, n°11, 2006, p.55-60.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo, “El lugar de la mujer en el teatro político de Juan Mayorga”, *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, n°15, 2010, p. 39-60.
- RUGGERI MARCHETTI, Magda, “Tres autores frente a la violencia: Guillermo Heras, Jerónimo López Mozo y Juan Mayorga”, in *Cuadernos de Dramaturgia contemporánea*, 9, Alicante, 2004, p.115-127

- _____, “Tres autores frente a la violencia: Guillermo Heras, Jerónimo López Mozo y Juan Mayorga”, in *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, nº9, 2004, p. 115-27.
- _____, “Un enemigo del pueblo en el Teatro Valle Inclán de Madrid”, in *Assaig de Teatre*, nº59, 2007, p. 125-127.
- SADOWSKA, Irène, “Copito de Nieve en el zoo del mundo”, in *Primer Acto*, nº 321, 2007, p. 175.
- SERRANO, Pascual, “Lágrimas por la cloaca”, in *El confidencial.com*, 2005.
- SERRANO, Virtudes, “Introducción a *El jardín quemado*”, in MAYORGA, Juan, *El jardín quemado*, Murcia, Universidad de Murcia, 2001, p. 9-35.
- SIRERA, Josep Lluís, “La memòria no té passat (Per una contextualització del teatre històric català actual)”, in *I Simposi Internacional sobre teatre català Contemporani* (de la Transició a l’actualitat), Barcelone, Institut del teatre de la Diputació de Barcelona, 2005.
- SURBEZY, Agnès, « “Être ou ne pas être postmoderne...” Théâtre espagnol actuel et postmodernité : une étude de cas (Ernesto Caballero, Rodrigo Garcia, Borja Ortiz de Gondra, Alfonso Zurro) », thèse doctorale, 2003, Université de Toulouse-II Le Mirail.
- VILLÁN, Javier, “Seducción perversa”, in *El Mundo*, 07/11/2000.

2.3.2. Thèses sur Juan Mayorga

- CABRERA, Lucía, “Tragedia contemporánea y su posibilidad”, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.
(in :<http://www.recercat.net/bitstream/handle/2072/10084/treball%20de%20recerca.pdf?sequence=1>)
- CARNEVALI, Davide. *Per un teatro critico: strategie e tendenze drammaturgiche nell’opera di Juan Mayorga*, Università di Milano, 2006.
- DE LA PEÑAS GIL, Carmen, “El teatro crítico de Juan Mayorga, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), 2008.
- DOWLING, Gwynneth, “Performances of Power in the Theatre of Juan Mayorga”, Queen University de Belfast, 2009.
- ZANI, Denise. *Il teatro di Juan Mayorga. Traduzione e studio de “El sueño de Ginebra”*, Università di Pisa, 2007.

2.4. Entrevues de Juan Mayorga

FERNÁNDEZ, José Ramón, “Conversación con Juan Mayorga”, in *Primer Acto*, n° 280, 1999, p. 54-59.

GABRIELE, John P., “Entrevista con Juan Mayorga”, in *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, n° 25.3, 2000, p. 1095-1103.

HENRÍQUEZ, José, “Entrevista con Juan Mayorga: El autor debe escribir textos para los que todavía no hay autores”, *Primer Acto*, n°305, 2004, p. 22.

SILVA MELO et al. “Conversas con Juan Mayorga”, in *Artistas Unidos*, n°19, 2007, p. 80-100.

VILAR, Ruth y ARTESANO, Salva, “Conversación con Juan Mayorga”, in : <http://www.salabeckett.cat/fitxers/pauses/pausa-33/conversacion-con-juan-mayorga.-salva-artesero-i-ruth-vilar> (consulté le 4/04/2013).

3. Sources secondaires : ouvrages philosophiques

3.1. Philosophie du langage

ALDRICH, Virgil C., “Pictorial Meaning, Picture-Thinking and Wittgenstein’s Theory of aspects”, in *Mind*, n°67, 1958.

AUSTIN, John L., *Quand dire, c’est faire*, Paris, Seuil, 1991.

BENJAMIN, Walter, « Sur le langage », in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000.

_____ « La tâche du traducteur », in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000.

BENVENISTE, Émile, « La notion de “rythme” dans son expression linguistique », in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

_____ (éd.), *Problèmes du langage*, Paris, Gallimard, 1970.

BOUGNOUX, Daniel, *La Communication par la bande*, Paris, La Découverte, 1992.

BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire. L’économie des échanges linguistiques*, Poitiers, Fayard, 1982.

_____, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001.

BUTLER, Judith, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004.

_____, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2005.

CÓRNAGO, Óscar, *Políticas de la palabra*, Madrid, Fundamentos, 2005.

- DELBE, A., *Le Stade vocal*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- DESSONS, Gérard, *Introduction à la poétique. Approches des théories de la littérature*, Paris, Dunod, 1995.
- FAULQUIÉ, Paul (éd), *Dictionnaire de la langue philosophique*, Paris, PUF, 1969.
- GANDT, Marie de, « Troubles du genre : lecture critique de Judith Butler », in <http://revel.unice.fr/loxias/?id=2743#ftn35> (consulté le 25/04/2013).
- HADOT, Pierre, *Wittgenstein et les limites du langage*, Paris, Vrin, 2004.
- HESTER, Marcus B., *The Meaning of Poetic Metaphor*, La Haye, Mouton, 1967.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.
- KOWZAN, Tadeusz, *El signo y el teatro*, Madrid, Arco, 1997.
- KRISTEVA, Julia, « La parole déprimée », in *La Voix*, colloque d'Ivry, Paris, La Lysimaque, 1989.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2009.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982.
- _____, *Le Signe et le poème*, Paris, Gallimard, 2003.
- _____, *La rime et la vie*, Paris, Verdier, 2006.
- PEIRCE, Charles Sanders, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Harvard, The Belknap Press of Harvard University Press, 1965
- RECANATI, François, *Les Énoncés performatifs*, Paris, Minuit, 1981.
- STEINER, George, *Langage et silence*, Paris, Bibliothèques 10/18, 1999.
- VAN DEN HEUVEL, Pierre, *Parole Mot Silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985.
- WHEELRIGHT, Philip, *Metaphor and Reality*, Publisher, Bloomington, Indiana University Press, 1962.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 2004.

3.2. Penser le Réel et la « scène »

3.2.1. Ouvrages de psychanalyse

- COUSO, Oswaldo M., « La interpretación psicoanalítica: de pasión significativa a inspiración poética », in: <http://www.efba.org/efbaonline/couso-15.htm> (consulté le 12/03/2013).
- FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté. Das unheimliche*, Paris, Interférences, 2009.
- LACAN, Jacques, *Écrits I*, Paris, Seuil, 1970.

_____, *Le Séminaire. Livre XVII. L'envers de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986.

_____, *Le Séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986.

_____, « Radiophonie », *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001.

3.2.2. Ouvrages sur les dispositifs

a) Michel Foucault

DELEUZE, Gilles, *Foucault*, Paris, Minuit, 2012.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, t.II, Paris, Gallimard, 1994.

_____, *L'ordre du discours : leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 2002.

_____, *Le Pouvoir Psychiatrique*, Paris, Gallimard, 2003.

_____, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 2012.

_____, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, Paris, 2012.

b) La critique des dispositifs

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot et Rivages, 2007.

LOJKINE, Stéphane, *Image et subversion*, Paris, L'Harmattan, 2001.

_____, *La Scène de roman*, Paris, Armand Colin, 2002.

_____, « Le viol, l'absence d'œuvre », in SARKISSIAN, Vahan (éd) *Revue de philologie romane*, Chaire de philologie romane de la Faculté de Philologie Romano-Germanique de l'université d'état d'Évéran, n°1, 2004.

_____, « Le dispositif : une réalité et un enjeu contemporains », in *ut.pictura18* (site consulté le 2/12/2012).

_____, « Dispositif », in:

<http://www.univ-montp3.fr/pictura/Dispositifs/GenerateurTexte.php?numero=15> (consulté le 3/02/13).

MATHET, Marie-Thérèse (éd), *La scène. Littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001.

_____, *L'incompréhensible : littérature, réel, visuel*, Paris, L'Harmattan, 2003.

_____, *Brutalité et représentation*, Paris, L'Harmattan, 2006

_____, « Retour sur le réel », in :

http://sites.univprovence.fr/pictura/Dispositifs/RetourReel.php#_ftn3 (consulté le 12/11/2012).

RYKNER, Arnaud (éd.), *Pantomime et théâtre du corps*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

_____, « La pantomime comme dispositif fin-de-siècle », in ORTEL, Philippe (éd.), *Discours, Image, Dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008, p. 161-173.

ORTEL, Philippe (éd.), *Discours, Image, Dispositif. Penser la représentation II*, dir. Paris, L'Harmattan, 2008.

3.3. Penser l'histoire

3.3.1. Hegel

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *La phénoménologie de l'esprit*, Paris, Vrin, 1997.

BOURGEOIS, Bernard, *Le vocabulaire de Hegel*, Paris, Ellipses, 2000.

KOJÈVE, Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel - Leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit professées de 1933 à 1939*, Saint-Armand, Gallimard, 1990.

TINLAND, Olivier, *Maîtrise et servitude. Phénoménologie de l'esprit B, IV, A, Hegel*, Paris, Ellipses, 2003.

3.3.2. Walter Benjamin

a) *Œuvres de Walter Benjamin*

BENJAMIN, Walter, « La ruina », in *El origen del Trauespiel Alemán, Obras*, t.I, Madrid, Abada Editores, 2006, p. 397-399.

BENJAMIN, Walter, *Paris capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Paris, Le Cerf, 1989.

BENJAMIN, Walter, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? », in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 317-328.

BENJAMIN, Walter, « Sur le concept d'histoire », in *Œuvres t.III*, Paris, Gallimard, 2000.

BENJAMIN, Walter, *Œuvres III, L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Gallimard, Paris, 2000.

BENJAMIN, Walter, *Œuvres III, L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, 2000.

BENJAMIN, Walter, *El origen del Trauerspiel Alemán, Obras*, libro I, Vol. I, Madrid, Abada Editores, 2006.

BENJAMIN, Walter, *Enfance berlinoise vers 1900*, Paris, Éditions de l'Herne, 2012.

BENJAMIN, Walter, *Critique de la violence*, Paris, Payot et Rivages, 2012.

b) Ouvrages sur l'œuvre de Walter Benjamin

BENSAÏD, Daniel, *Walter Benjamin, Sentinelle messianique*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2010.

MATE, Reyes, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de WB "Sobre el concepto de historia"*, Editorial Trotta, Madrid, 2006.

MAYORGA, Juan, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, Barcelone, Anthropos, 2003.

3.3.3. Penser et écrire l'Holocauste

ANTELME, Robert, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1996.

AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire*, Paris, Payot et Rivages, 2002.

_____, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot et Rivages, 2003.

ARENDDT, Hannah, *Eichmann à Jérusalem*, Paris, Gallimard, 1966.

FLOECK, Wilfried, "La shoah en la era de la globalización. Juan Mayorga y el teatro de la memoria", in *Don Galán. Revista de investigación teatral*, 2, 2012, (site consulté le 27/12/12)

_____, in "La shoah en la era de la globalización. Juan Mayorga y el teatro de memoria",

http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_3&pag=3#_ftnref9, (consulté le 3/01/2013).

GRIERSON, Karla, « Indicible et incompréhensible dans le récit de déportation », in DOBBELS, Daniel, et MONCOND'HUY, Dominique (éd.), *Les camps et la littérature – Une littérature du XX^{ème} siècle*, Poitiers, La Licorne, 1999, n°51, p. 97-130.

JONAS, Hans, *Le concept de Dieu après Auschwitz*, Paris, Rivages poche, 1994.

- KOCH, Gertrud, « Transformations esthétiques dans la représentation de l'imaginable », in *Au sujet de Shoah*, Paris, Belin, 1990, p. 157-166.
- LANZMANN, Claude, *Shoah*, Paris, Fayard, 1985
- LEVI, Primo, *La Trêve*, Paris, Grasset, 1966.
- _____, *Les Naufragés et les Rescapés*, Gallimard, Paris, 1989.
- _____, *Si c'est un homme*, Paris, Pocket, 1995.
- MATE, Reyes (éd.), *La filosofía después del Holocausto*, Barcelone, Riopiedras, 2002.
- MESNARD, Philippe, *Témoignage en résistance*, Paris, Stock, 2007.
- NANCY, Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.
- _____, « La représentation de la Shoah à travers les images », *Le Monde*, 30/03/2011, in http://ehitqueetpolitique.blogspot.fr/2011/03/jean-luc-nancy-philosophe-sur-la-shoah_30.html, site consulté le 16/03/2013.

3.3.4. Autres ouvrages sur l'histoire

- NOIRIEL, Gérard, *Histoire Théâtre et Politique*, Marseille, Agone, 2009.
- VERNANT, Jean Pierre, « La catégorie psychologique du double », in *Mythe et pensée chez les grecs. Études de psychologie historique*, Paris, François Maspero, 1965.
- VERNANT, Jean-Pierre, et VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 2001.

3.4. Penser l'Être : métaphysique et ontologie contemporaines

3.4.1. Martin Heidegger

- CORVEZ Maurice, « L'Être et l'étant dans la philosophie de Martin Heidegger », in *Revue Philosophique de Louvain*, Tome 63, n°78, 1965.
- HEIDEGGER, Martin, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1993.
- DEWALQUE, Arnaud, *Heidegger et la question de la chose. Esquisse d'une lecture interne*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- DULAU, Pierre, *Heidegger Pas à pas*, Paris, Ellipses, 2008.
- VAYSSE, Jean-Marie, *Le vocabulaire de Heidegger*, Paris, Ellipses, 2000.

3.4.2. Sören Kierkegaard

CLAIR, André, *Penser le singulier*, Paris, Cerf, 1993.

KIERKEGAARD, Sören, *Crainte et tremblement*, in *Œuvres complètes*, t.V, Paris, Éditions de l'Orante, 1972, p. 99-209.

_____, *La répétition*, *Œuvres Complètes*, Paris, Éditions de l'Orante, t.V, 1972.

_____, *La repetición*, Madrid, Alizanza Editorial, 2009.

3.4.3. Maurice Merleau-Ponty

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

_____, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

_____, « La peinture est muette », in *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969.

3.4.4. Emmanuel Levinas

LEVINAS, Emmanuel, *L'Humanisme de l'autre homme*, Saint Clément de Rivière, Fata Morgana, 1972.

_____, *Éthique et infini*, Paris, Le livre de poche, 1982.

3.4.5. Gilles Deleuze

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie, t.2 : Mille plateaux*, Minuit, Paris, 1980.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *KAFKA. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1989.

DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1970.

_____, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.

_____, *Dialogues*, avec Claire Parnet, Flammarion, 1996.

_____, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1998.

ZOURABICHVILI, François, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003.

3.4.6. Jacques Derrida

DERRIDA, Jacques, « Ellipse », in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

_____, « Signature, événement, contexte », in *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.

_____, *Sur parole. Instantanés philosophiques*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2005.

_____, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

Khôra, Trad. Diego Tatián, Córdoba (Argentine), Alción Editora, 1995, in: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/kora.htm> (consulté le 15/02/2013).

3.4.7. Penseurs du postmodernisme

DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

VATTIMO, Gianni, *La Société transparente*, Paris, Desclée de Brouwer, 1990.

4. Autres

4.1. Littérature, théâtre et philosophie

BAVCAR, Evgen, « Le regard d'aveugle entre le mythe, la métaphore et le réel », in CHOTTIN, Marion (éd.), *L'aveugle et le philosophe ou Comment la cécité donne à penser*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2009.

CANGUILHEM, Georges, *La connaissance de la vie*, Paris, Vrin, 2003.

DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 2007.

DUMOULIÉ, Camille, *Littérature et philosophie. Le gai savoir de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2002.

MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, ESF, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 2006.

NANCY, Jean-Luc, *Le destin des images*, Paris, Galilée, 2003.

_____, « Corps-théâtre », texte inédit.

POVEDA, Lola, *Texto dramático. La palabra en acción*, Madrid, Narcea, S.A de Ediciones, 1996.

PINTER, Harold, *Art, vérité et politique*, Paris, Gallimard, 2006.

4.2. Productions théâtrales et littéraires

ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t.IV, 1994.

BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943.

_____, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1965.

_____, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

BALZAC, Honoré de, *Le Chef d'œuvre Inconnu*, Paris, Librairie Générale Française, 1995.

BULGÁKOV- ZAMIATIN, *Cartas a Stalin*, Madrid, Grijalbo, 1991.

CLAUDEL, Paul, *L'Echange*, Paris, Mercure de France, 1964.

CURTIS, J.A.E. *Manuscripts don't burn. Mikhail Bulgakov. A Life in Letters and Diaries*, New York, Woodstock, in *The Overlook Press*, 1991.

DIDEROT, *Entretiens sur le Fils naturel*, dans *Œuvres complètes*, Le Club français du livre, t.3, 1970.

DURAS, Marguerite, *Un homme est venu me voir*, in *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1968.

ESCHYLE, *Agamemnon*, in *Théâtre complet*, Paris, Flammarion, 1999.

MAETERLINCK, Maurice, préface au *Théâtre*, t.1, Bruxelles, Lacomblez, 1901.

NOVARINA, Valère, *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, 2007.

SANCHIS SINISTERRA, José, *Teatro Menor. 50 piezas breves*, Ciudad Real, Ñaque, 2008.

VALÉRY, Paul, *Cahiers*, in *Pléiade*, I, Paris, Gallimard, 1957.

INDEX DES NOMS PROPRES

A

Abad Vidal, Julio, 65, 516
Agamben, Giorgio, 15, 67, 68, 348, 381, 382, 384, 386, 387, 404, 405, 406, 407, 408, 437, 438, 440, 448, 522, 524, 538
Aldrich, Virgil C., 84, 520
Amestoy, Ignacio, 28, 38, 516
Amo Sánchez, Antonia, 12, 53, 54, 55, 179, 397, 513, 514, 515
Antelme, Robert, 223, 224, 227, 524
Antonin, Artaud, 28, 115, 130, 135, 136, 137, 231, 232, 233, 235, 248, 249, 301, 330, 477, 481, 508, 512, 535
Buero Vallejo, 35, 36, 37, 40, 511, 514, 515
Araújo, Luis, 516
Arendt, Hannad, 438, 524
Artaud, Antonin, 136, 232, 233, 235, 248, 477, 481, 511, 528
Artesano, Salva, 57, 113, 135, 163, 168, 175, 416, 423, 424, 430, 435, 520
Artistote, 12, 57, 59, 60, 83, 191, 277, 325, 387, 417, 420, 442
Austin, John L., 13, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 141, 520, 533

B

Bachelard, Gaston, 84, 85, 330, 528
Barthes, Roland, 10, 19, 61, 62, 66, 71, 73, 119, 138, 168, 174, 175, 176, 177, 178, 187, 188, 189, 190, 198, 207, 246, 256, 258, 261, 266, 267, 268, 275, 302, 317, 352, 368, 415, 442, 449, 451, 457, 533, 534, 535
Bavcar, Egven, 39, 527
Benico, Anna, 516
Benjamin, Walter, 12, 17, 18, 19, 20, 21, 37, 39, 40, 67, 72, 79, 80, 81, 89, 90, 135, 145, 154, 163, 168, 170, 171, 172, 190, 198, 205, 245, 258, 276, 284, 290, 297, 315, 323, 352, 354, 368, 371, 372, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 396, 397, 398, 399, 400, 406, 409, 410, 411, 413, 417, 419, 425, 426, 427, 434, 436, 437, 443, 448, 451, 452, 496, 497, 507, 520, 523, 524, 533, 536, 537, 538
Bensaïd, Daniel, 19, 198, 368, 371, 372, 378, 379, 381, 385, 386, 524
Benveniste, Émile, 93, 240, 241, 242, 245, 247, 520, 535
Bernard, Jean-Jacques, 274, 511
Biet, Christian, 62, 511
Bisket, Lilian, 195

Blanco Aguinaga, Carlos, 416, 417, 420, 510
Borgna, Gabriela, 516
Bourgeois, Bernard, 523
Brecht, Bertolt, 57, 60, 62, 63, 65, 171, 192, 193, 194, 198, 315, 426, 440, 442, 443, 480
Brook, Peter, 85, 238, 413
Buero Vallejo, Antonio, 25, 26, 27, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 399, 514, 533
Butler, Judith, 93, 99, 100, 101, 102, 123, 124, 125, 127, 128, 426, 520, 521, 533

C

Cabrera, Lucía, 11, 62
Candyce, Leonard, 366, 514
Canguilhem, Georges, 223, 527
Cervantes, Miguel, 416, 420, 510
Clair, André, 419, 420, 526
Cordone, Gabriela, 11, 30, 31, 118, 120, 121, 123, 155, 158, 418, 514, 516
Cornago, Óscar, 396, 397, 400, 514
Corvez, Maurice, 332, 333, 525
Couso, Oswaldo, 182, 183, 521
Craig, Gordon, 429, 516

D

De la Parra, Antonio, 34, 35, 44, 45, 533
Debord, Guy, 76, 77, 527
Debray, Régis, 19, 527
Del Moral, Ignacio, 170, 510
Delbe, Alain, 264, 521
Deleuze, Gilles, 15, 16, 17, 18, 46, 50, 113, 141, 150, 151, 179, 229, 230, 231, 232, 233, 245, 289, 290, 302, 303, 310, 335, 337, 344, 349, 350, 351, 352, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 363, 365, 366, 367, 368, 369, 371, 376, 380, 391, 397, 425, 441, 447, 450, 451, 522, 526, 534, 535, 536, 537, 538
Derrida, Jacques, 17, 81, 176, 210, 211, 212, 215, 217, 290, 291, 293, 294, 295, 296, 303, 326, 353, 354, 355, 395, 413, 427, 428, 429, 430, 434, 437, 526, 535, 537, 538
Deslot, Bruno, 57
Dessons, Gérard, 235, 240, 244, 249, 260, 264, 277, 279, 511, 521
Dewalque, Arnaud, 292, 525
Didi-Huberman, Georges, 14, 40, 41, 80, 86, 87, 328, 330, 333, 510

Dulau, Pierre, 292, 525
Dumoulié, Camille, 356, 527
Dupriez, Bernard, 82, 147, 510
Duras, Marguerite, 234, 235, 513, 528

E

Eco, Umberto, 54, 175, 510
Egger, Carole, 12, 14, 53, 54, 55, 179, 512, 513, 515
Eines, Jorge, 517
Eschyle, 61, 528
Esslin, Martin, 149, 512
Ezquerro, Milagros, 54, 55, 512, 514

F

Faulquié, Paul, 241, 521
Fernández, José Ramón, 30, 34
Ferreryra, Mónica Sandra, 517
Floeck, Wilfried, 27, 28, 29, 32, 33, 195, 196, 359, 398,
412, 413, 514, 517, 524
Foucault, Michel, 18, 290, 337, 338, 339, 340, 341, 342,
343, 344, 347, 368, 522, 536, 537
Franceschini, Marie Elisa, 43, 155, 517
Freud, Sigmund, 156, 157, 158, 159, 160, 170, 176, 326,
329, 330, 441, 521, 534

G

Gabriele, John, 28, 29, 30, 366, 427, 506, 514, 517, 520
Gandt, Marie de, 125, 521
García Barrientos, José Luis, 62, 118, 398, 512, 514
Gauthier, Brigitte, 148
Genette, Gérard, 162, 165, 511
Gibas, Donald B., 517
González Tognoni, Bernardo Antonio, 517
González, José, 30, 34, 517
Gouhier, Henri, 334, 512
Grierson, Karla, 524
Grossman, Evelyne, 232
Grotowski, Jerzy, 46, 47, 48, 49, 133, 135, 137, 259, 260,
512
Guattari, Félix, 15, 16, 17, 18, 46, 50, 113, 150, 151, 229,
230, 231, 232, 233, 245, 289, 290, 302, 303, 310, 335,
337, 344, 349, 350, 351, 352, 354, 355, 356, 358, 359,
363, 365, 366, 367, 368, 369, 371, 376, 380, 391, 397,
447, 450, 451, 526, 534, 535, 536, 538

H

Hadot, Pierre, 521
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 20, 39, 153, 191, 192,
286, 357, 387, 420, 432, 433, 434, 523, 537
Heidegger, Martin, 170, 176, 291, 292, 293, 295, 296,
326, 332, 333, 334, 335, 352, 389, 451, 464, 525, 537
Henríquez, Luis, 136, 360, 517, 520
Herás, Guillermo, 30, 34, 105, 159, 160, 167, 363, 448,
512, 517, 518, 519
Herrerás, Enrique, 41, 514
Hester, Marcus B., 83, 84, 521

J

Jakobson, Roman, 83, 113, 114, 115, 208, 243, 244, 251,
521
Jonas, Hans, 524

K

Kandinsky, Vassily, 232, 511
Kierkegaard, Sören, 122, 124, 155, 255, 285, 312, 390,
393, 394, 395, 420, 427, 428, 430, 448, 450, 525, 526,
536, 537, 538
Koch, Gertrud, 224, 525
Kojève, Alexandre, 432, 523
Koltès, Bernard-Marie, 51, 52, 141, 151, 152, 153, 230,
512
Kowzan, Tadeusz, 521
Kristeva, Julia, 223, 228, 260, 521

L

Lacan, Jacques, 181, 182, 183, 184, 185, 260, 325, 326,
396, 521, 534
Lanzmann, Claude, 196, 221, 222, 226, 227, 525
Lecoq, Jacques, 137, 512
Levi, Primo, 221, 223, 354, 404, 405, 406, 407, 408, 411,
412, 417, 430, 434, 437, 438, 448, 509, 525
Lieberman, Arnaldo, 518
Lima, Andrés, 64, 506, 518
Lojkin, Stéphane, 16, 19, 52, 181, 186, 187, 215, 290,
297, 298, 299, 303, 304, 305, 306, 311, 312, 313, 331,
332, 334, 335, 347, 348, 368, 522
López Mozo, Jerónimo, 26, 28, 31, 33, 38, 105, 363, 514,
518, 519
Lyotard, Jean-François, 224, 527

M

Maeterlinck, Maurice, 21, 132, 278, 513, 528
Maingueneau, Dominique, 521
March, Robert, 373, 399, 401, 402, 405, 408, 518
Martinez Thomas, Monique, 5, 12, 14, 42, 43, 49, 53, 54,
55, 179, 374, 512, 513, 515
Martínez, Miguel Ángel, 401, 402, 408
Mate, Reyes, 18, 373, 408, 409, 410, 505, 508, 509, 510,
524, 525
Materna, Linda, 518
Mathet, Marie-Thérèse, 16, 52, 184, 185, 186, 187, 221,
222, 223, 224, 226, 290, 332, 348, 522
Matteini, Carla, 44, 518
Mayorga, Juan, 5, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19,
20, 21, 25, 26, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39,
40, 41, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 55, 56, 57, 60,
61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 77, 78,
79, 80, 81, 82, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 99, 100,
101, 102, 103, 104, 105, 106, 112, 113, 114, 115, 116,
117, 118, 119, 120, 121, 122, 128, 130, 131, 132, 134,
135, 136, 137, 141, 143, 144, 145, 148, 149, 150, 152,
153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163,
164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 174, 175, 176,
177, 178, 181, 182, 185, 187, 188, 192, 194, 195, 196,
197, 198, 199, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 213,
215, 216, 217, 220, 221, 227, 228, 229, 230, 233, 237,

238, 239, 240, 244, 245, 248, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 261, 264, 265, 269, 270, 272, 274, 275, 276, 277, 279, 282, 283, 284, 285, 286, 289, 290, 292, 295, 297, 298, 302, 304, 306, 307, 309, 310, 311, 314, 315, 316, 321, 323, 325, 326, 328, 330, 335, 337, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 346, 347, 349, 352, 353, 354, 355, 356, 358, 359, 360, 362, 363, 365, 366, 367, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 378, 380, 381, 382, 383, 384, 386, 387, 388, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 403, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 423, 424, 425, 426, 427, 429, 430, 431, 433, 434, 435, 436, 437, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 455, 467, 468, 477, 486, 496, 498, 501, 505, 507, 514, 516, 517, 518, 519, 520, 524, 533, 534, 535, 536, 537, 538
Merleau-Ponty, Maurice, 88, 133, 134, 136, 232, 248, 249, 250, 265, 269, 526, 535, 537
Meschonnic, Henri, 175, 240, 241, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 260, 261, 262, 264, 265, 266, 268, 269, 270, 271, 277, 285, 535
Mesnard, Philippe, 188, 189, 225, 226, 227, 525
Morin, Edgar, 354, 527

N

Nancy, Jean-Luc, 15, 115, 116, 225, 226, 265, 299, 300, 301, 359, 525, 527, 538
Nietzsche, Friedrich, 130, 131, 171, 330, 433, 480, 481, 508, 527
Noiriel, Gérard, 194, 400, 415, 440, 441, 442, 449, 525
Novarina, Valère, 52, 113, 237, 512, 528

O

Oliva, César, 25, 27, 515, 518
Ortega y Gasset, José, 69, 77, 81, 82, 366, 533
Ortel, Philippe, 16, 19, 131, 219, 290, 305, 306, 307, 325, 337, 348, 349, 355, 374, 376, 523

P

Paco, Mariano de, 272, 315, 484
Pavis, Patrice, 63, 94, 135, 170, 483, 512, 513
Pérez-Rasilla, Eduardo, 30, 359, 515, 518
Pierce, Charles Sanders, 225
Pinter, Harold, 32, 41, 141, 148, 149, 150, 152, 155, 160, 161, 470, 512, 527, 534
Póveda, Lola, 527
Puchades, Xavier, 170, 171, 415, 436.

R

Rancière, Jacques, 77, 313, 416, 513
Recanati, François, 521
Regnault, François, 301
Régy, Claude, 3, 25, 227, 233, 235, 236, 238, 251, 252, 254, 262, 263, 264, 265, 267, 268, 269, 270, 271, 274, 279, 477, 513
Ricoeur, Paul, 10, 61, 66, 71, 83, 84, 85, 168, 174, 176, 177, 178, 188, 189, 207, 261, 266, 267, 268, 269, 275, 302, 368, 442, 443, 449, 510, 511
Rousset, Jean, 223

Ruggeri Marchetti, Magda, 105, 363, 518
Rykner, Arnaud, 19, 21, 113, 130, 131, 132, 133, 181, 186, 187, 188, 190, 205, 206, 215, 219, 221, 223, 224, 225, 227, 228, 231, 234, 235, 236, 237, 238, 246, 247, 251, 271, 277, 278, 279, 280, 290, 291, 297, 303, 311, 312, 314, 318, 321, 330, 331, 332, 333, 335, 348, 513, 523

S

Sadowska, Irène, 519
Sarrazac, Jean-Pierre, 277
Sartre, Jean-Paul, 134, 415, 440, 441, 443, 513
Schaeffer, Jean Marie, 188
Serrano, Virtudes, 26, 27, 29, 30, 31, 33, 35, 37, 38, 515, 519
Sinisterra, José Sanchis, 29, 30, 35, 38, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 80, 86, 113, 121, 141, 142, 143, 144, 148, 150, 151, 152, 155, 156, 158, 159, 211, 236, 249, 259, 367, 372, 416, 470, 516, 517, 533, 534
Sirera, Josep Lluís, 29, 399, 411, 519
Starobinski, Jean, 111, 312, 333
Steiner, George, 222, 234, 521
Surbezy, Agnès, 12, 53, 54, 55, 70, 179, 513, 515, 519
Szondi, Peter, 190, 191, 192, 193, 197, 206, 277, 297, 298

T

Tinland, Olivier, 357, 523
Tyras, Georges, 70, 516

U

Ubersfeld, Anne, 13, 53, 54, 83, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 114, 115, 135, 181, 250, 338, 513

V

Valéry, Paul, 243, 246, 528
Van Den Heuvel, Pierre, 235, 253, 521
Vattimo, Gianni, 70, 527
Vauday, Patrick, 75
Vaysse, Jean-Marie, 332, 335, 525
Vernant, Jean-Pierre, 61, 293, 525
Vidal-Naquet, Pierre, 61, 525
Vilar, Ruth, 113, 135, 163, 168, 175, 221, 416, 423, 424, 430, 435, 520
Villán, Javier, 136, 519
Villora, Pedro Manuel, 155, 516

W

Wheelright, Philip, 521
Wittgenstein, Ludwig, 84, 199, 216, 222, 227, 520, 521, 538

Z

Zourabichvili, François, 350, 351, 365, 526

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	5
INTRODUCTION	7
PREMIER ACTE : Le rideau se lève, pleins feux sur le langage	23
CHAPITRE 1. L'œuvre de Juan Mayorga ou la réhabilitation d'une dramaturgie du verbe. 25	
1. Juan Mayorga au sein de la dramaturgie espagnole de l'« entre-deux siècles ».....	25
1.1. Bref panorama du théâtre espagnol du post-franquisme à l'aube du XXI ^{ème} siècle	25
1.2. La dramaturgie espagnole de l'« entre-deux siècles » ou comment “crear la teatralidad con la palabra”	30
1.2.1. Retour en force de la parole	30
1.2.2. Juan Mayorga et la “Nueva Dramaturgia Española”	33
1.3. Héritages et influences	35
1.3.1. Les empreintes d'Antonio Buero Vallejo chez Juan Mayorga	35
1.3.1.1. Tragédie et drame historique	36
1.3.1.2. Le « troisième œil » des aveugles dans la mythologie, la philosophie et la dramaturgie	38
1.3.2. L'« Ecole José José Sanchis Sinisterra » et « l'écriture du creux » : l'esthétique du « translucide »	41
1.3.3. L'influence des ateliers d'écriture de Marco Antonio de la Parra	44
2. Théâtralité et langages mineurs	46
2.1. Pour une théâtralité mineure	46
2.2. Les « seuils » de l'œuvre de Mayorga : des manifestes <i>pour un théâtre pauvre</i>	48
2.2.1. Préface de <i>Hamelin</i> : “Érase una escuela tan pobre que los niños tenían que traerse la silla de casa” : pour un théâtre mineur	48
2.2.2. « Teatro para minutos » : tension et « déterritorialisation » de la langue	49
2.3. Un théâtre <i>narratif</i> ?	52
2.3.1. Des didascalies à la spectacle	52
2.3.2. La fable au théâtre : un héritage aristotélicien et brechtien	56
2.3.3. « Avant d'agir, il faut d'abord délibérer » : du chœur antique à l'« Acotador » de <i>Hamelin</i> , en passant par le narrateur épique brechtien	61
CHAPITRE 2. La dramaturgie de Juan Mayorga ou le verbe visible	67
1. Comment résister à l'ère du « shock », au règne de l'image ?	67
1.1. Du « shock » aux « photos-choc »	67
1.1.1. Le « shock » : de Walter Benjamin à Juan Mayorga	67
1.1.2. <i>La mala imagen</i> ou quand la technique envahit le domaine artistique : les « photos-choc » de Roland Barthes	71
1.1.3. L'« image-shock » ou le règne de l'extériorité	75
1.2. Résister à l'« image-shock » par l'« image dialectique »	77
1.2.1. Le théâtre est mort, vive le théâtre !	77
1.2.2. Créer une « image dialectique » au théâtre	79
2. Reflux d'un certain Verbe : le théâtre comme « métaphore visible » (Ortega y Gasset)	81
2.1. Le langage de la scène, un langage métaphorique	81
2.2. Voir au-delà des mots : du <i>visible</i> au <i>visuel</i>	85
2.2.1. <i>La mano izquierda</i> , la main invisible	86
2.2.2. <i>Amarillo</i> , la couleur invisible	88
2.3. Voir avec les mots : vers une scénographie verbale	90
CHAPITRE 3. La dramaturgie de Juan Mayorga ou le Verbe en action : d'Austin à Butler. 93	
1. La scène mayorguienne, un « laboratoire d'observation » du langage	93
1.1. « Une œuvre sur le langage » : le métalangage chez Mayorga	93
1.2. Mise en scène de la théorie des actes de langage dans <i>Cartas de amor a Stalin</i> : « quand dire, c'est faire » (Austin)	94

2.	Langage e(s)t violence	99
2.1.	Quand dire, c'est faire... mal	99
2.2.	« Langage et pouvoir symbolique » dans <i>Hamelin</i> et <i>Animales Nocturnos</i>	102
2.2.1.	<i>Hamelin</i> ou “[de] cómo enferma el lenguaje”	102
2.2.2.	<i>Animales Nocturnos</i> : le langage, complice des inégalités sociales	104
2.3.	Quand dire, c'est mentir	106
2.3.1.	<i>Himmelweg</i> ou comment cacher le Réel par le langage	106
2.3.2.	Le langage comme déguisement dans <i>El Traductor de Blumemberg</i>	110
CHAPITRE 4. Les mots, des corps en scène		113
1.	Du corps-texte au corps-scène	113
2.	Et le corps se fit Verbe	118
2.1.	Le corps dans le texte : les “cuerpos sin alma” de <i>La mala imagen</i> et <i>Más ceniza</i>	118
2.1.1.	La mala imagen ou le corps photographié et dominé	119
2.1.2.	Tension être/paraître : les corps imposés dans <i>Más ceniza</i>	119
2.2.	<i>Más ceniza</i> : le corps mutilé et sacrifié	121
2.3.	Des corps qui « débordent » le langage/le <i>logos</i>	123
2.3.1.	Brouillage des sexes et morcellement des identités dans <i>Más ceniza</i>	124
2.3.1.1.	« Performance » et « performativité » de la <i>drag queen</i> Darío/Régine	124
2.3.1.2.	Se dénuder et/pour devenir un(e) autre : « trouble dans le genre » et questionnements identitaires	126
2.3.2.	<i>Últimas palabras de Copito de Nieve</i> , ou la révolte dionysiaque du corps mourant	129
3.	Nouvelle dialectique corps/langage, texte/image	131
3.1.	Le retour du corps dans une dramaturgie du verbe	131
3.2.	Le théâtre ou la perception par la chair	133
DEUXIÈME ACTE : Une dramaturgie de la « faille »		139
CHAPITRE 1. Les mots en scène : un verbe fragmentaire, une réalité fragmentée		141
1.	Une « parole altérée » : sources et influences	141
1.1.	Dépouillement de l'espace et du langage	142
1.1.1.	Samuel Beckett : la rupture avec le logocentrisme, le langage face au néant.....	142
1.1.2.	Juan Mayorga : un langage « troué », des espaces vidés (<i>Himmelweg</i> et <i>El jardín quemado</i>)..	144
1.2.	« Ouvrir des brèches » (Beckett) dans le langage	148
1.2.1.	L'influence d'Harold Pinter : silences et incommunication	148
1.2.2.	Devenir « l'immigré et le tzigane de sa propre langue » (Deleuze et Guattari)	150
2.	Mettre en scène « la part de l'ombre » (Tardieu)	152
2.1.	Identités fragmentaires : l'onomastique mayorguienne.....	152
2.2.	Une « théâtralité de l'énigme » (Sinisterra)	155
2.3.	Mettre en scène « l'inquiétante étrangeté » (Freud)	156
3.	Un discours « troué »	162
3.1.	Intertextualités et interruptions.....	162
3.1.1.	Intertextualités et réécritures	162
3.1.2.	Interruptions et espacements	168
3.2.	Pour une esthétique de l' « entre-deux » : mise en scène d'une « apparition-disparition » (Barthes)	175
CHAPITRE 2. Le Réel dans la « faille ».....		181
1.	Irruption du Réel dans la « faille » du langage.....	181
1.1.	Quelques définitions liminaires	181
1.1.1.	La part de l'indicible : la « faille » du langage chez Lacan	182
1.1.2.	La théorie lacanienne des trois ordres : Réel, Symbolique, Imaginaire.....	183
1.2.	Réel et brutalité en scène.....	185
1.2.1.	Le retour en force du Réel dans les « failles » du Symbolique ou quand la brutalité perce l'écran de la représentation	185
1.2.2.	Brutalité en scène versus scène de violence	186
1.3.	Brutalité et théâtre épique	190
1.3.1.	La « scène » de brutalité : de l'épique au cœur du dramatique	190
1.3.2.	Théâtre épique et dramaturgie de la guerre	194

2. La dramaturgie de la « faille », un parti pris esthétique et éthique.....	199
2.1. La « faille », ou la faillite du langage ?	199
2.1.1. Vers une écriture du vide : « failles » et carences du langage dans <i>Hamelin</i>	199
2.1.2. Écrire et montrer la faillite du langage : l'échec de Boulgakov dans <i>Cartas de amor a Stalin</i> ..	203
2.2. La « faille » : un moteur de l'écriture mayorguienne	205
2.2.1. <i>Himmelweg</i> , cinq actes autour d'une « faille ».....	206
2.2.2. Entre les répétitions, des différe/ances : des « failles »	210
2.2.2.1. Le cadre philosophique : la <i>différance</i> dans la répétition et le retour <i>elliptique</i> du même (Derrida).....	210
2.2.2.2. Répétitions et réécritures dans <i>Cartas de amor a Stalin</i>	211
2.2.2.3. Répétitions dans <i>Himmelweg</i>	213
2.3. Dire l'indicible et montrer l'irreprésentable	216
2.3.1. La « faille » ou le refus de la répétition.....	216
2.3.2. L'envers visuel et silencieux de la parole.....	219
2.3.3. L'aporie du voir et du dire : interroger la dicibilité des camps.....	221
2.3.4. Montrer sans sursignifier, représenter en ménageant l'absence et le vide.....	225

CHAPITRE 3. Un langage « hors des mots » : rythmes et tropismes du théâtre mayorguien229

1. Le tropisme ou comment faire crier les mots	229
1.1. Le théâtre, une « syntaxe du cri » (G.Deleuze et F.Guattari)	229
1.2. Les « cris-souffles » ou la linguistique corporelle d'Artaud	231
1.3. Cri e(s)t silence : des manifestations du tropisme	234
1.3.1. Le cri comme « langage non-langage du commencement ».....	234
1.3.2. <i>Himmelweg</i> ou le cri silencieux des victimes	238
2. Rythme et « signifiante » (Meschonnic) du langage dans la faille	240
2.1. Benveniste et Meschonnic : vers une poétique du rythme	240
2.2. La « voix silencieuse » du théâtre	246
2.2.1. Le rythme est un tropisme	246
2.2.2. Un langage « oblique » (Merleau-Ponty)	248
2.2.3. Signifiante du langage	251
3. L'« envers » du langage : musique, silences et « bruissement de la langue » (Barthes)	256
3.1. La musique dans l'œuvre de Mayorga	256
3.1.1. La musique et la vie	256
3.1.2. La voix rend visible	260
3.1.3. Le rythme : la voix du théâtre ou le théâtre de la voix	262
3.2. Le « bruissement de la langue » ou la musique silencieuse du sens.....	266
3.2.1. Le « bruissement de la langue » au théâtre.....	267
3.2.2. L'« entre-deux » ou la prégnance de l'inexprimé.....	270
3.2.3. Le statut théâtral du silence définit une esthétique théâtrale nouvelle.....	277
3.2.3.1. Interruption de l'action et inversion de la dialectique parole/silence	277
3.2.3.2. Pouvoir du silence, silence du pouvoir.....	279
3.2.3.3. De la libération de l'esclave par le silence	283

TROISIÈME ACTE : La « scène invisible » au cœur de la « carte du monde » mayorguienne. Histoires de rhizomes et rhizome de l'histoire dans l'œuvre de Mayorga .289

CHAPITRE 1. La « scène » invisible.....291

1. La notion d'« entre » dans la philosophie contemporaine	291
2. La notion de « scène » comme « entre-deux »	297
2.1. Etymologies de la notion de « scène » : entre « espace du dedans » et « espace du dehors »	298
2.2. Le dispositif scénique dans <i>Hamelin</i>	303
2.2.1. L'interaction entre les trois niveaux du dispositif scénique	304
2.2.2. Les « failles » du dispositif du langage ou le dysfonctionnement des signes.....	309
3. Regarder l'invisible... par la « scène »	311
3.1. Regards en scène, scènes de regards	312
3.2. Cristallisation du regard sur la « scène » abjecte.....	315
3.3. Interfaces entre la scène et la « scène invisible » dans <i>El jardín quemado</i>	321
4. De la « scène » à l'« Autre scène »	325

4.1. Théâtre et inconscient. Le motif de la fenêtre dans <i>Penumbra</i> ou l'irruption de l' « autre scène » .	326
4.2. Théâtre et métaphysique : l'Être heideggerien et la « scène ».....	332
CHAPITRE 2. L'œuvre de Mayorga : un rhizome.....	337
1. Une approche théorique : du dispositif foucauldien à la « critique des dispositifs ».....	337
1.1. Le dispositif panoptique comme mécanisme de pouvoir et de contrôle.....	337
1.1.1. Du « Panopticon » de Bentham au dispositif panoptique de Foucault	337
1.1.2. Juan Mayorga ou la dramatisation du « dispositif de contrôle » foucauldien.....	339
1.2. Du dispositif panoptique au dispositif scénique : hétérogénéité et subversion	344
2. Le rhizome guattaro-deleuzien : de la botanique au théâtre, en passant par la philosophie... ..	350
2.1. Le rhizome de Deleuze et Guattari : quelques éléments de définition	350
2.2. « Pasadizos » et « ruptures asignifiantes » : du rhizome à l'ellipse.....	352
2.3. Liaisons rhizomatiques : « devenir-homme », « devenir-animal » ou la métamorphose chez Juan Mayorga	355
2.4. Du mot à l'image.....	366
CHAPITRE 3. Le théâtre de Juan Mayorga : une cartographie benjaminienne du monde...371	
1. Théâtre, Histoire et cartographie	372
1.1. Théâtre et cartographie : une histoire d' <i>agencement</i>	372
1.2. L' « image dialectique » (Benjamin): une carte <i>actuelle</i> du monde	380
2. Walter Benjamin, un penseur « hérétique » de l'histoire et du temps	383
2.1. Walter Benjamin ou l'interruption de l'histoire : la notion d' « à-présent »	383
2.2. L'interruption ou la mise en scène de la conception benjaminienne du temps dans <i>Más ceniza</i>	388
2.2.1. La discontinuité temporelle	388
2.2.2. Identités brisées	390
2.2.3. L'espoir messianique benjaminien en scène : des personnages qui attendent et espèrent.....	391
2.2.4. Corps mutilés et interruption du sacrifice : Mayorga à partir de Kierkegaard	394
2.3. Le « théâtre historique » de Mayorga : un théâtre du présent	396
3. La dramaturgie de Juan Mayorga : une cartographie des silences de l'histoire	398
3.1. Cartographies de l'absence pour une Histoire des vaincus	398
3.1.1. Histoire et mémoire	399
3.1.2. Cartographie et corporéité.....	402
3.2. Cartographies d'une Histoire invisible à la lumière de <i>El Cartógrafo</i>	406
3.2.1. Les cartographes, témoins d'une Histoire invisible.....	406
3.2.2. Cartographies de l'horreur.....	411
CHAPITRE 4. Liens rhizomatiques et dialectiques sans synthèse.....415	
1. Le perspectivisme ou quand les animaux observent le monde des humains	415
1.1. <i>La Tortuga de Darwin</i> ou « la Historia desde abajo ».....	417
1.2. Perspectivisme, ironie et dialectique	419
2. Mise en scène du rapport du singulier à l'universel	424
2.1. L'histoire comme monade selon Walter Benjamin	425
2.2. Un théâtre monadologique : de l'universel dans le singulier	426
3. La scène mayorguienne : une « zone grise »	430
3.1. Maîtres et Esclaves.....	430
3.2. Culture et barbarie.....	434
3.3. La « zone grise » de la réception.....	439
CONCLUSION.....445	
ANNEXES453	
Annexe 1 : Entrevista con Juan Mayorga.....455	
Annexe 2 : Entrevista con Juan Mayorga.....469	
Annexe 3 : Essai inédit487	
Annexe 4 : Essai inédit497	

Annexe 5 : Essai inédit	503
BIBLIOGRAPHIE	505
1. Le théâtre de Juan Mayorga	507
1.1. Œuvre dramatique de Juan Mayorga	507
1.1.1. Pièces éditées	507
a) Corpus principal (éditions citées).....	507
b) Corpus secondaire	508
1.1.2. Pièces inédites	508
1.1.3. Coécritures et adaptations de textes classiques	508
a) Ouvrages co-écrits avec Juan Cavestany.....	508
b) Adaptations de textes classiques	508
1.2. Œuvre théorique de Juan Mayorga.....	509
1.2.1. Essais et articles	509
1.2.2. Essais inédits (cf. annexes).....	512
2. Sources primaires : références critiques pour l'analyse du corpus	512
2.1. Articles et ouvrages de critique littéraire et de théorie théâtrale	512
2.1.1. Articles et ouvrages de critique littéraire et artistique	512
2.1.2. Articles et ouvrages de théorie et critique théâtrale.....	513
2.2. Articles et ouvrages sur le théâtre espagnol contemporain	515
2.3. Articles et ouvrages critiques sur le théâtre de Juan Mayorga	518
2.3.1. Articles	518
2.3.2. Thèses sur Juan Mayorga	521
2.4. Entrevues de Juan Mayorga	522
3. Sources secondaires : ouvrages philosophiques	522
3.1. Philosophie du langage.....	522
3.2. Penser le Réel et la « scène »	523
3.2.1. Ouvrages de psychanalyse.....	523
3.2.2. Ouvrages sur les dispositifs	524
a) Michel Foucault	524
b) La critique des dispositifs	524
3.3. Penser l'histoire.....	525
3.3.1. Hegel	525
3.3.2. Walter Benjamin	525
a) Œuvres de Walter Benjamin	525
b) Ouvrages sur l'œuvre de Walter Benjamin	526
3.3.3. Penser et écrire l'Holocauste	526
3.3.4. Autres ouvrages sur l'histoire.....	527
3.4. Penser l'Être : métaphysique et ontologie contemporaines	527
3.4.1. Martin Heidegger	527
3.4.2. Sören Kierkegaard.....	527
3.4.3. Maurice Merleau-Ponty.....	528
3.4.4. Emmanuel Levinas	528
3.4.5. Gilles Deleuze	528
3.4.6. Jacques Derrida	528
3.4.7. Penseurs du postmodernisme	529
4. Autres	529
4.1. Littérature, théâtre et philosophie.....	529
4.2. Productions théâtrales et littéraires.....	530
INDEX DES NOMS PROPRES.....	531
TABLE DES MATIÈRES.....	535

LE THÉÂTRE DE JUAN MAYORGA : DE LA SCÈNE AU MONDE À TRAVERS LE PRISME DU LANGAGE

Résumé :

Juan Mayorga signe le retour en force du verbe dans la dramaturgie espagnole contemporaine. Cette thèse pense son œuvre comme une « carte du monde » qui reflète et interroge certaines facettes de la réalité à travers le prisme du langage. L'étude des scènes de langage et du langage de la scène fait appel aux théories de pragmatique du discours. Ensuite, les analyses de la théâtralité de la parole (la manière dont les mots prennent corps et sens sur scène et dans le monde) montrent que chez ce dramaturge, la puissance imageante de la parole est étroitement liée à la « faille » du discours. La « faille », qui occupe une place centrale dans l'œuvre de Juan Mayorga, souligne et relaye les limites du langage, ouvrant sur une scène dialectique, d'où on peut (le) penser autrement.

Entre les mots, dans les « failles » du discours logique, surgit l'ineffable, c'est-à-dire le Réel au sens lacanien. La question de l'aporie du voir et du dire révèle la part décisive de l'absence et du manque dans la représentation : celle-ci relève d'un engagement dramaturgique et esthétique, mais aussi éthique. Choisir de faire de la scène une cartographie des « failles » du discours, des silences de l'histoire, et des absences du monde, c'est le fruit d'un parti pris. À travers le prisme d'un verbe dont nous relevons le caractère fragmentaire, c'est une manière de penser et d'interroger le monde qui apparaît.

Ce travail puise dans les courants philosophiques qui (sous-)tendent l'écriture de Juan Mayorga : les thèses de Walter Benjamin sur l'histoire, les écrits de Ludwig Wittgenstein, Theodor Adorno, Giorgio Agamben et Jean-Luc Nancy, portant sur la dicibilité ou la représentabilité de l'indicible, mais aussi l'ontologie contemporaine, en particulier la pensée de Jacques Derrida et de Søren Kierkegaard, qui détournent la logique dichotomique propre à la dialectique hégélienne.

Le langage lui-même est créateur de relations dialectiques indépassables que le dramaturge met en scène à partir de tensions se multipliant à l'infini dans une esthétique du discontinu (dire/taire, montrer/cacher, montrer/dire, etc.). Cette thèse les met en lumière et en interroge les enjeux. À cet effet, la notion de « rhizome » de Gilles Deleuze et Félix Guattari, ainsi que celle de « scène invisible » (issue de la « critique des dispositifs »), fournissent des éléments théoriques de réflexion qui débouchent sur un même constat : le sens réside dans l'interruption.

La thèse est un cheminement à travers l'œuvre de Juan Mayorga, dont il s'agit de découvrir entrées et sorties, s'engouffrant dans ses « failles », pour enfin s'arrêter sur des bifurcations, ramifications, ou nœuds – car en eux se cristallise la « scène ». Au fil de son expérience théâtrale rhizomatique et souterraine, le « spectateur » mayorguien est invité à *être entre*, à *devenir animal* (Deleuze et Guattari), et à interroger l'*envers* du décor.

Mots-clés: Langage, « Faille », « Scène », « Rhizome », Histoire, Philosophie, Juan Mayorga

JUAN MAYORGA'S THEATRE : FROM THE STAGE ON TO THE WORLD THROUGH THE PRISM OF LANGUAGE

Abstract:

In his plays, Juan Mayorga forcefully brings back the word in contemporary Spanish drama. This dissertation examines his works as a “world map” which mirrors and questions numerous aspects of reality through the prism of language. The study of language at play in the scenes and the dramatic language of the play appeals to the theories of pragmatic discourse. Analyses of the theatrical characteristics of the spoken word - the way words take shape and become meaningful on stage and in reality – show that, for this playwright, the image power of the spoken word is intrinsically connected to the language of the “fault”. The “fault” – which rests at the very core of Juan Mayorga's works – underlines and prolongs the limits of language, unlocking a dialectical stage where it can be apprehended differently.

Between the words, in the “faults” of logical speech, the unutterable arises, i.e. the Real in the Lacanian sense. The aporetic issue of seeing and telling unveils the decisive part of absence and want in the representation, which emanates from a theatrical, esthetic, but also ethical commitment. Choosing to study the stage as a map of the “faults” of discourse, the silence of history, and the absences of the world is a deliberate choice: analyzing the fragmentary characteristics of language is a way of thinking and questioning the world.

This dissertation delves into the philosophical works which underlie Juan Mayorga's works: Walter Benjamin's thesis on history, the works of Ludwig Wittgenstein, Theodor Adorno, Giorgio Agamben, and Jean-Luc Nancy's works on the ability to utter and represent, as well as contemporaneous ontology - especially Jacques Derrida and Søren Kierkegaard's theories, which divert the dichotomous logic that characterizes the Hegelian dialectics.

Language itself weaves impassable dialectical relations which the playwright stages through tensions that can be multiplied indefinitely within aesthetics of discontinuity (keeping silent/telling; showing/hiding; showing/ telling, etc.). This dissertation draws attention to these tensions and questions their stakes. To that end, Gilles Deleuze and Felix Guattari's notions of “rhizome” and “the invisible scene” provide us with theoretical elements leading up to the same conclusion: meaning appears in interruptions.

This dissertation progresses through Juan Mayorga's plays to unveil its exits and entrances as they materialize the faults of language, so as to examine the junctions, ramifications, or entanglements where the stage crystallizes. In their rhizomatic and underground theatrical experience, Mayorga's “specta-readers” are urged to be *in-between*, to *become animal* (Deleuze and Guattari) and to question what is behind the scene.

Keywords: Language, Fault, Stage/Scene, Rhizome, History, Philosophy, Juan Mayorga