reCHERches

Culture et histoire dans l'espace roman

25 | 2020

Mentir au théâtre

« Mentir n'est pas jouer » au théâtre de la récupération de la mémoire historique

Santa Perpetua de Laila Ripoll

Isabelle Reck

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cher/337>

DOI : 10.4000/cher.337

ISSN : 2803-5992

Éditeur

Presses universitaires de Strasbourg

Édition imprimée

Date de publication : 19 novembre 2020

Pagination : 77-101

ISBN : 979-10-344-0071-3

ISSN : 1968-035X

Référence électronique

Isabelle Reck, « « Mentir n'est pas jouer » au théâtre de la récupération de la mémoire historique », *reCHERches* [En ligne], 25 | 2020, mis en ligne le 01 octobre 2021, consulté le 19 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cher/337> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cher.337>

Tous droits réservés

**« Mentir n'est pas jouer »
au théâtre de la récupération de la mémoire historique
Santa Perpetua de Laila Ripoll**

ISABELLE RECK¹

Une grande partie de l'œuvre dramatique de Laila Ripoll s'inscrit dans ce que l'on pourrait nommer le "théâtre des petits-enfants" ("*teatro de los nietos*") : « Je suis petite-fille d'exilés et cela laisse des traces² », déclarait la dramaturge née en 1964. Il s'agit pour cette génération de réaliser un travail d'enquête et de devoir de mémoire au moment même où les derniers témoins de la guerre civile espagnole commencent à disparaître. Le théâtre de la récupération de la mémoire historique de la guerre civile et de la répression franquiste de Laila Ripoll est un théâtre de « l'oubli plein de mémoire » pour reprendre le titre d'une pièce de López Mozo³.

Depuis sa première pièce, *La ciudad sitiada* (1996), jusqu'à ses dernières productions *Un hueso de pollo* (2009), *Santa Perpetua* (2010) ou encore *El triángulo azul* (2014) et *Donde el bosque se espesa* (2018), deux pièces écrites en collaboration avec Mariano Llorente, Laila Ripoll n'a cessé d'interroger les silences et les mensonges sur les disparus des fosses communes de la guerre civile et du franquisme. Et, ce faisant, d'interroger aussi toutes ces « zones zéro » des guerres et des conflits, des violations des Droits de l'Homme, en Europe et dans le monde. Son théâtre examine les mécanismes et les stratégies de l'art du mentir : la mystification, la mauvaise foi, le non-dit, le déni, le négationnisme, le "mensonge absolu". Il se fait l'écho des débats de société qui ont débouché, en Espagne, sur les lois de la condamnation du franquisme (2002) et de la récupération de la mémoire historique (loi 52/2007). Il est un théâtre commémoratif, engagé, mais surtout un « théâtre d'urgence » qui parle d'abord des silences, des oublis et du double escamotage de la vérité historique auquel

1 Professeure, Université de Strasbourg, spécialiste du théâtre espagnol contemporain.

2 « Soy nieta de exiliados y eso marca. »

3 López Mozo, *El olvido está lleno de memoria*, editorial Agnagóris, 2011. Première représentation en 2003.

ont procédé le franquisme puis le «pacte du silence» de la Transition. Il s'inscrit dans une orientation de la littérature et des arts qui a pris une ampleur toute particulière au cours du ^{xxi}^e siècle avec la «génération des petits enfants».

Le cinéaste Antón Reixa (1957) constatait en 2003, lors du tournage de sa version cinématographique du roman de Manuel Rivas (1957), *El lápiz del carpintero* (1998), roman de la mémoire et de l'exil: «Il y a une amnésie généralisée, nous devons parler de tout ce qui s'est passé. Alors que nous tournions le film, j'ai travaillé avec beaucoup de gens plus jeunes que moi et j'ai compris que la mémoire était gommée [...]»⁴. Dans *Père Lachaise* (2003), Itziar Pascual (1967) – comme Laila Ripoll, née dans les années soixante et petite-fille de vaincus –, met en scène Secundino Pérez, le fantôme du grand-père républicain exilé et enterré en France, et son petit fils Cundo, venu à Paris sur les traces de son histoire. Le fantôme de Secundino erre sans fin dans les allées du cimetière du Père Lachaise, écrasé par le sentiment de culpabilité de qui a survécu: il devrait être au fond de la fosse commune où gisent ses compagnons de lutte. Mais il exprime surtout la nécessité de retrouver ces disparus et de témoigner: «Je suis en paix avec moi-même parce que j'ai témoigné», déclarait Primo Levi (cité par Agamben 2003: 17). Le cri de détresse de Secundino s'adresse aussi, et désormais, aux nouvelles générations pour que ces morts retrouvent leur place dans l'histoire d'Espagne:

LE CÉLÈBRE ANONYME.— Pourquoi tu t'entêtes à t'éterniser ici ?

SECUNDINO.— C'est pas pour moi (*Pause*) C'est pour mes compagnons. Ils sont toujours là-bas, près du châtaignier. C'est là qu'on les a fusillés. Un tas d'os sans nom. Sans même une tombe.

LE CÉLÈBRE ANONYME.— Et que peux-tu faire pour eux ?

SECUNDINO.— C'est moi le seul à avoir survécu. J'ai réussi à fuir. Après la frontière, la France, l'exil. Et après, les nazis. Je sais moi où ils sont. Si moi je les oublie, on ne les trouvera jamais. Les vivants oublient facilement. Déjà plus personne ne se souvient de la guerre. (*Père Lachaise*: 117)⁵

Secundino fait de son petit-fils, Cundo, le passeur de la mémoire de ces disparus et de l'impossible témoignage.

CUNDO.— Je m'appelle Cundo. Petit-fils de Secundino Pérez, républicain espagnol exilé en France. Fils et petit-fils de perdants. C'est pour ça que je suis venu à Paris, au cimetière du Père Lachaise. Un lieu pour la mémoire, pour ne pas oublier. Je suis venu chercher la tombe de mon grand-père (*Père Lachaise*: 93) [...]

MICHEL.— Ils ont annoncé une nouvelle à la radio. Et ça se passait dans un village d'Estrémadure.

4 Antón Reixa in G. Olea, «*El lápiz del carpintero*. Antón Reixa: el amor y la fantasía pueden vencer a la represión», *Las Provincias*, 25/4/2003, p. 2-3, cité par (García-Abad García, 2004: 306, n. 6).

5 La traduction est d'Agnès Surbézy dans la publication en version bilingue, espagnol/français, aux Presses universitaires du Mirail (Pascual 2006).

CUNDO.— Que s'est-il passé ?

MICHEL.— On a retrouvé une fosse commune de la guerre civile. Plus d'une vingtaine d'hommes, fusillés aux environs du village. Près d'un bois. (*Père Lachaise*: 149).

C'est bien la fonction du théâtre de la récupération de la mémoire historique de Laila Ripoll, petite-fille de vaincus et d'exilés : un théâtre « passeur » de mémoires qui exhume des fosses et des placards les cadavres consciencieusement enfouis⁶.

Nous examinerons ici la manière dont Laila Ripoll revisite l'histoire des disparus dans *Santa Perpetua* (2010)⁷ et y décortique les mécanismes et les stratégies pour maintenir scellée – au pays de la démocratie retrouvée – la pierre tombale du silence et de l'oubli refermée sur les fosses communes. La pièce fait le choix de l'esthétique grotesque, voie rarement choisie par les femmes dramaturges en général, et espagnoles en particulier. Elle reprend ainsi l'héritage de l'*esperpento* et surtout des cérémoniels macabres et obscènes des auteurs du *Nuevo teatro*. C'est aussi que l'esthétique grotesque est la seule capable de donner corps aux trois tarasques néo-baroques aux noms particulièrement significatifs – Placide, Pacifique et Perpétuelle – occupées à des rituels d'exorcisation dans une grande demeure délabrée. Zoïle, le neveu de l'un des disparus de la guerre civile, interrompt leur huis-clos mortifère. Il vient demander des comptes sur l'assassinat de oncle à l'âge de 16 ans et réclamer la restitution de ses biens, dont sa bicyclette, qui est d'abord la preuve de la culpabilité de Perpétuelle. L'oncle circulait en bicyclette lorsqu'il fut interpellé, et, sans autre procès, aussitôt exécuté par des Nationalistes. Son cadavre fut jeté avec d'autres dans une fosse – jamais retrouvée – creusée à la hâte au milieu des champs. Zoïle réclame la bicyclette de manière insistante, il s'aide d'une sirène assourdissante capable de réveiller les morts ou plutôt les démons du passé. Il vient secouer les fantômes du passé « encryptés » dans un linceul de silences et de mensonges. La sirène qu'il fait résonner actionne les trois tarasques comme un marionnettiste tirant les fils de ses marionnettes. Bien qu'elles fassent la sourde oreille, elles ne s'agitent pas moins chaque fois plus hystériquement : contorsions, convulsions, danse de Saint-Guy, etc. Freud comparait le symptôme hystérique au « monument élevé en commémoration d'un événement⁸ », « monument qui vit et qui n'a cessé d'agir », ponctuent Abraham et Torok, « mémorial [...] qui témoignera d'un événement volontairement méconnu » (Abraham et Torok 1987 : 220). Sauf que l'hystérie grandissante du trio infernal n'est pas liée à un traumatisme ni à la

6 Voir les travaux d'Antonia Amo Sanchez sur le théâtre espagnol de la récupération de la mémoire historique : (Amo 2014, 2012 et 2009).

7 Édition utilisée (Ripoll 2013). Les traductions en français sont de nous.

La première eut lieu au théâtre Federico García Lorca de Getafe, dans le cadre du Festival Madrid Sur, le 31 octobre 2010 : Compagnie Micomicón ; mise en scène de Laila Ripoll ; interprétation : Juan Ripoll, Manuel Agredano, Marcos León, Mariano Llorente, respectivement dans les rôles de Pacifique, Placide, Perpétuelle et Zoïle.

8 Cité par (Abraham et Torok 1987 : 474).

culpabilité, mais à la peur de perdre des biens volés et de voir l'imposture et le crime révélés. La bicyclette pour Zoïle est preuve matérielle et trace mémorielle qui rendra à l'oncle sa place dans l'Histoire.

Censure, autocensure, silences et amnésies : vers un théâtre espagnol de « la récupération de la mémoire historique »

L'Espagne, depuis la guerre civile, a été marquée par une longue histoire de censures (1938, 1966⁹) et d'autocensures, de pactes du silence et de l'oubli (« la transition ») : autrement dit, par une longue histoire de l'œuvre du mensonge ou du mensonge à l'œuvre sous sa forme la plus voyante de la perversion langagière et de la distorsion des faits, et sous sa forme silencieuse de l'omission, du non-dit, de l'amnésie, de l'effacement ou de l'indifférence.

Sous le franquisme, le théâtre a été tout particulièrement affecté par la censure. Dans les années soixante, une polémique – *posibismo-imposibilismo* – opposa, par pièces et articles interposés, les deux représentants et chefs de file du théâtre réaliste de l'époque, Antonio Buero Vallejo et Alfonso Sastre. Le premier acceptait la nécessité de l'autocensure, se déclarant « *posibilista* », le second la refusait, faisant le choix de l'« *imposibilismo* ». Si leur théâtre décortique les manipulations et les mensonges du régime, il fait aussi de l'autocensure la matière de leur réflexion. Ils y exposent leur propre expérience de dramaturge confronté à la vigilance du censeur et s'interrogent sur la légitimité, voire la nécessité, de l'autocensure. Ils mettent en scène des artistes et des intellectuels, souvent des figures célèbres comme Goya, Velázquez, Larra¹⁰, Miguel Servet¹¹, confrontés à des régimes répressifs, et décrivent les stratégies de la mauvaise foi et des compromissions.

Le théâtre sous le franquisme, et au service du franquisme, a largement participé à ce « mentir » : mise en scène des valeurs du franquisme, manipulation de la langue, réécriture et réinterprétation de l'histoire, exploitation et détournement des textes classiques, mise à l'index de nombreux auteurs et metteurs en scène, etc. Mais le franquisme a aussi produit, malgré lui, contre lui, un théâtre de ce mensonge à l'œuvre. Dans les années soixante et soixante-dix, les auteurs du *Nuevo teatro español* (Luis Riaza, Francisco Nieva, Martínez Ballesteros, José Ruibal, entre autres) et de la Génération Abrente (Euloxio Ruibal, Vidal Bolaño, Francisco Taxes), ont proposé un théâtre de rituels néo-baroques et ont installé, au centre de leurs cérémoniels macabres, blasphématoires et scatologiques, des autocrates accrochés au pouvoir jusqu'à leur dernier souffle, n'en lâchant rien et devenus experts dans l'art du mentir. C'est que l'heure est à la lente agonie de Franco et à son acharnement à rester le *Generalísimo*. C'est que se pose la

9 Voir les travaux de Berta Muñoz Cáliz qui a dépouillé les archives de la censure franquiste de Alcalá de Henares (2005, 2006).

10 Antonio Buero Vallejo : *Las Meninas*; *El sueño de la razón*.

11 Alfonso Sastre : *La sangre o la ceniza* M.S.

question de l'avenir du franquisme sans Franco: "continuisme" ou rupture? La solution du pacte de la transition et de l'amnésie se prépare en coulisses.

Le théâtre de la démocratie installée s'est efforcé, dès le milieu des années quatre-vingt, concomitamment aux débats de société, de se réappropriier l'histoire de l'Espagne des laissés-pour-compte, celle des vaincus, des exilés et des disparus. Ce faisant, il s'est efforcé, peut-être principalement, de questionner l'œuvre "pacifique" de la Transition à la démocratie. Il a examiné les escamotages organisés et concertés au cours de cette période de "réconciliation nationale" scellée par un premier pacte tacite du silence et de l'oubli, le décret d'amnistie de 1977, rebaptisé "décret d'amnésie".

Dans les années 2000, les voix réclamant que toute la lumière soit faite sur les exactions de la guerre civile et sur la répression et les mensonges du franquisme commencent à obtenir quelques résultats¹². En 2007, la loi 52/2007, «Ley de memoria histórica», est enfin votée. Elle inclut, dans ses articles 12, 13 et 14, la question de la recherche, de l'exhumation et de l'identification des disparus des fosses communes. Le 22 septembre 2008, une vingtaine d'associations pour la récupération de la mémoire historique déposent auprès des tribunaux une liste de 130 000 disparus depuis le coup d'état de 1936¹³.

Le théâtre espagnol des années quatre-vingt à nos jours n'est pas resté en dehors de ce travail mémoriel. Les textes dramatiques sur cette question commencent à se multiplier dès la fin des années 1990. Peut-être sous l'impulsion de ces autres guerres civiles meurtrières et inhumaines du Rwanda et de l'ex-Yougoslavie. Peut-être encore sous l'impulsion de la mascarade et du cynisme de deux autres «transitions», celles de l'Argentine et du Chili. Les lois d'impunité ("Ley de Punto final y de obediencia debida") promulguées en 1978 en Argentine ont été appliquées jusqu'en 2006, et le décret-loi d'amnistie de 1978 est resté en vigueur au Chili jusqu'en 1989, au point que les procès contre les tortionnaires argentins et chiliens ont dû être dépayés en Espagne. Ils l'ont été en 1996 pour les cas des disparus espagnols en Argentine. Les premières condamnations tombent en 2006. Certaines des pièces croisent l'histoire des disparus de la guerre civile espagnole et celles des disparus sous les dictatures argentines et chiliennes: c'est le cas de *NN12* (2009) de l'Andalouse Gracia Morales¹⁴. Le fils d'une disparue argentine y interroge son tortionnaire sur les

12 L'Association A.R.M.H. (Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica) s'est constituée en décembre 2000, <<http://www.memoriahistorica.org.es>>. Son premier acte a été l'exhumation d'une fosse commune à Priaranza del Bierzo dans la province de León. Dans les années 2006-2008, les exhumations se multiplièrent à la suite des autorisations accordées en 2006 par le juge Baltazar Garzón.

13 Suivant en cela l'exemple chilien des listes des Commissions Retting (1990-1991) et Valech (2003-2004) au Chili. Rappelons que sur ces 130 000 disparus, 7 000 disparurent dans les camps nazis – notamment le camp de Mauthausen – dont seulement 2 000 revinrent.

14 Jorge Díaz, chilien né en Argentine en 1930 de parents espagnols exilés, avait déjà croisé, dans sa pièce *La otra orilla* (1988), ces histoires de dictatures espagnole

exactions commises. Ce dernier lui oppose ces réponses : « On raconte beaucoup de mensonges », « on commence à inventer beaucoup de choses », « c'est peut-être quelqu'un de votre bord qui l'a tuée ». Il essaie d'abord la dénégation, le retournement des faits. Puis, d'un ton léger, il gomme le passé au nom du bien et de la paix pour le pays, énonçant l'argument suprême, cynique par excellence : « Pourquoi n'essayons-nous pas de dépasser tout cela ? ». L'argument renvoie au pacte du silence espagnol, art du mentir au pays de la démocratie, ainsi assimilé aux lois d'impunités argentines et chiliennes. La pièce semble mettre en scène le débat sur l'"argentinisation" du cas espagnol.

C'est bien au cours de la première décennie du ^{xxi}^e siècle, où ont lieu les premières condamnations des tortionnaires des dictatures argentine et chilienne et la promulgation des lois espagnoles de 2002 et 2007, que la question des fosses communes est abordée de manière plus centrale dans le théâtre espagnol.

Le théâtre de la récupération de la mémoire historique commence à se manifester dès les années quatre-vingt, avec la mise en scène d'épisodes de la guerre civile ou de la vie et de la répression sous le franquisme : par exemple, José Sanchis Sinisterra dans *Historias en tiempos revueltos* (1979) et *Ay Carmela* (1987). La première pièce de Laila Ripoll, *La ciudad sitiada* (1997) aborde la question sous cet angle. Ce théâtre s'est ensuite intéressé à l'exil : *Siete hombres buenos* de Juan Mayorga (1989-1990), *Varadas* de Itziar Pascual (2000), *El olvido está lleno de memoria* (2003) de Jerónimo López Mozo ou encore *Que me quiten lo bailao* (2004) de Laila Ripoll. Mais, avant la loi 52/2007, peu de pièces ont traité la question des disparitions et des fosses communes, ces boîtes de pandore de la barbarie humaine ; peu de pièces ont mis en scène le silence organisé par l'Espagne de la démocratie autour de cette question, et encore moins sa résistance à procéder à la recherche des disparus et à l'identification des cadavres exhumés. L'une de ces pièces est *El jardín quemado* (1998) de Juan Mayorga :

GARAY.— Tu rêves que ni l'histoire, ni la mort n'existent. Tu as entendu le tic-tac d'une montre au poignet d'un cadavre ? [...] Les vers rongent le bracelet de la montre mais pas son tic-tac. Tu as entendu le tic-tac d'une montre sur un squelette ? (Mayorga 2014 : 73).

Ou encore *El volcán de la pena* (1997) d'Alberto Miralles. La pièce résume bien la stratégie du silence et de l'effacement des disparus. Les restes d'un instituteur de la République, exécuté pendant la guerre civile, ont trouvé enfin un lieu de repos lorsque la démocratie s'installe : une tombe anonyme. Sauf qu'à cet emplacement est prévue la construction d'un supermarché. Le dernier mot de la pièce est « indifférence » : « (L'instituteur retourne dans sa tombe et avec beaucoup de précaution laisse retomber sur lui la pierre tombale sur laquelle

et latino-américaines à travers l'histoire de trois générations d'une même famille espagnole ballottée, au gré des événements politiques et des dictatures, entre l'Espagne et le Chili. Mais il le fait principalement sous l'angle de l'exil, avec quelques allusions aux exactions et aux tortures, sans que soit abordée la question des disparus.

apparaît l'inscription : "Ici, ouverture prochaine d'un supermarché" et le rideau tombe, livide et usé, morose sur l'indifférence.) ».

***Sainte Perpétuelle* une pièce sur la récupération de la mémoire historique**

Laila Ripoll est probablement l'une des dramaturges qui a le plus abordé les pans les plus méconnus et éludés de l'histoire des vaincus de la guerre civile, non seulement dans l'Espagne de Franco, mais aussi dans celle de la transition et de la démocratie : disparus dans les fosses communes, Espagnols livrés par la France et par Franco aux nazis du camp de Mauthausen, réfugiés de la Retirada internés, dans des conditions infra-humaines, dans les camps de triage ou « collectage », de rétention, d'internement, de "concentration" français¹⁵ (Argelès, Saint-Cyprien, Gurs etc.) selon la terminologie de l'époque. *El convoy de los 927*, mis en scène par Borja Ortiz de Gondra, qui qualifia la pièce de "théâtre-document", raconte le voyage de 927 Républicains dans des wagons à bestiaux à travers la France et les camps de concentration français, jusqu'à leur destination finale, le camp de Mauthausen. Laila Ripoll y reprend le témoignage de l'un des survivants de cette expédition, Galo Ramos, dans son récit *Sobrevivir al infierno*. Dans *Un hueso de pollo* (2009)¹⁶, elle aborde le conflit socio-politique généré par la loi sur la récupération de la mémoire historique. La pièce met en scène le discours cynique de la réticence à examiner et à accepter les preuves indiscutables des "restes exhumés", le mensonge résistant encore à la preuve. L'argumentation fallacieuse, le cynisme, la mauvaise foi décomplexée, la manipulation, la minimisation, le retournement, la distorsion, le déni, la dénégation, l'indifférence, l'oubli sont autant de stratégies de la résistance face au réel. Autant de manières de nier le réel pour l'autre (mensonge), pour soi (déni), pour soi et pour l'autre (mauvaise foi), qui mettent en évidence quelques-uns des ressorts de cette résistance : opportunisme, ambition, avidité, idéologie, haine. Tout cela est présent dans *Santa Perpetua* à travers des dialogues grotesquement "socratiques" qui confrontent l'autocrate (le tortionnaire) et son entreprise de mensonge, de dissimulation et de travestissement, à ses contradictions d'abord, au réel ensuite, c'est-à-dire à "la preuve". Mais de la preuve, comme a pu le montrer H. Arendt, le « mensonge absolu » des systèmes et organisations totalitaires n'en a cure¹⁷.

15 « Le camp d'Argelès-sur-Mer ne sera pas un lieu pénitentiaire mais un camp de concentration. Ce n'est pas la même chose. », définit le ministre de l'intérieur Albert Sarraut en février 1939. (cité par Dreyfus-Armand 1999).

16 La pièce de Laila Ripoll est l'une des quatre pièces rassemblées sous le titre *Restos*, spectacle théâtral de création collective. Les trois autres textes sont de Rodrigo García, Ramón Hernández et Emilio del Valle.

17 « Hitler mit en circulation des millions d'exemplaires de son livre où il déclarait que, pour réussir, un mensonge doit être énorme ce qui n'empêcha pas les gens de le croire, lui ; de même que les proclamations des nazis, répétées *ad nauseam*, selon lesquelles les juifs seraient exterminés, comme des punaises (*i.e.* au moyen de gaz toxiques), n'empêchèrent personne de ne pas y croire. » (Arendt (1951) 1972 : 175).

De même Perpétuelle. Sont mis en scène ses contorsions, ses distractions, sa mémoire sélective, ses convulsions, ses gesticulations hystériques et autres stratagèmes utilisés quand la preuve – le réel – commence à faire son œuvre.

Santa Perpetua s'inscrit pleinement dans l'esthétique du grotesque que privilégient Laila Ripoll et sa Compagnie, Micomicón. Elle élabore son univers et ses personnages à partir d'un riche réseau d'intertextualités variées mais toujours reliées à cette esthétique. Les chiens hurlant à la mort dans la nuit, la tempête qui fait rage et les superstitions déployées dans la pièce semblent tirés des *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán. L'univers expressionniste de masques carnavalesques, de processions macabres et de mort propre aux tableaux de Gutiérrez Solana, héritier de Goya, et le spectre de Hamlet sont explicitement cités dans les didascalies (p. 53). Les monstres hybrides et le cérémoniel entretiennent une étroite filiation avec les "grotescomachies"¹⁸ et autres grotesqueries du *Nuevo teatro español*. L'habit et la chair de Perpétuelle semblent bien taillés dans la même texture dramaturgique que les autocrates qui peuplent les pièces de ce théâtre allégorique de la dernière décennie agonique du régime franquiste. Des autocrates aux visages les plus divers, qui prennent les noms de Père, Chef, Patron, Cacique, Chronos, Grand macaque, Créon, Néron etc., s'agitent en maîtres de cérémonie de leur propre fin de règne. Ils sont occupés à orchestrer d'obsédants rituels macabres et scatologiques destinés à affirmer le caractère divin de leur pouvoir et leur propre nature divine. Le ton de *Santa Perpetua* est donné : ambiance de fin de règne, cérémoniels mystificateurs imaginés par une figure autocratique agonisante occupée à se perpétuer, ce que dit déjà clairement le nom du personnage qui donne son titre à la pièce : *Sainte Perpétuelle*.

Ce personnage est particulièrement riche d'intertextualités. Âgé de presque cent ans, il appartient à la famille des Tirésias, des Gorgones et Méduses, et des monstres hybrides d'âge immémorial dont nous pouvons suivre la trace de Rabelais à Jarry et aux auteurs du *Nuevo teatro* : la Señora Tártara de Francisco Nieva (1991), par exemple, ou encore le Marquis de Ruchestinto de Euloxio Ruibal (2015) et tant d'autres figures carnavalesques truculentes du *Nuevo teatro galicien*. Est-ce un homme ? Est-ce une femme ? Placide et Pacifique n'auront de cesse de découvrir le sexe : de leur frère ? de leur sœur ? L'ambiguïté se maintient jusqu'à la fin : Perpétuelle n'est ni l'un, ni l'autre : « Alors, a-t-elle une queue ? », interroge Placide dans la dernière séquence ; « Non, rien de rien, elle n'a rien, elle est lisse comme un morceau de bois »¹⁹. Le brouillage identitaire affecte également les deux autres personnages de la Sainte Trinité infernale. Dès la séquence aperturale, le couple Placide/Pacifique apparaît en « chemise de nuit de femme »²⁰. Plus loin, Placide enfle « une robe de chambre de femme » (p. 37).

18 C'est par ce néologisme que Miguel Romero Esteo, auteur du *Nuevo teatro español*, désigne ses pièces grotesques.

19 P. 90 : « PLÁCIDO.— ¿Y tiene? / PACÍFICO.— No / Plácido.— ¿Entonces? / PACÍFICO.— Nada. No tiene nada de nada. Está liso como un taco de madera. »

20 « [...] vestidos con camisones de mujer [...] », p. 29.

Voilà des personnages qu'aurait pu créer Luis Riaza, auteur du *Nuevo teatro español*, qui a fait du floutage identitaire une marque de fabrique de ses pièces sur la servitude volontaire : Don et Señor dans *El desván de los machos y el sótano de las hembras* (1978), qui interchangent en permanence les rôles et les fonctions hiérarchiques de maître et de serviteur, sont tout aussi fluctuants quant à leur identité de genre.

Perpétuelle a tous les traits de Tirésias, figure du voyant aveugle : cécité, longévité, homme-femme, grand bâton de marche, don de divination, oracle au service du pouvoir, et pouvoir sur les hommes. Elle apparaît comme une de ces tarasques que l'on exhibait au cours des processions du *Corpus Christi*, ce que souligne le texte didascalique : « (Transformée soudain, sans transition, en une tarasque furibonde qui crache du feu²¹.) » Elle dirige tout et voit tout depuis son lit baroque « décoré jusqu'au délire de saints, de rubans, de drapeaux, de vierges, de reliques, d'ex-votos²². » Le lit doté de roulettes se transforme en *carro* sacramentel quand les deux frères et complices, les clones Placide et Pacifique, le déplacent, exhibant ainsi Perpétuelle comme une sainte ou une tarasque en procession baroque. Elle est décrite comme « aussi vieille que l'injustice » (p. 194). Nous avons cité *La Señora Tártara* de Francisco Nieva, allégorie de la justice implacable : elle en est la réplique inversée, mais tout aussi hybride, démesurée et grotesque. Perpétuelle se présente dotée de pouvoirs divins : pouvoir de prédiction et regard-absolu. D'abord invisible, cachée par un rideau, elle est une voix hors-champ, voix d'outre-tombe des divinations et de la parole divine. Elle apparaît ensuite au centre d'un lit baroque autour duquel se déploie un rituel de vénération sacrée avec un baise main. Elle y officie à la fois comme grande prêtresse et comme sujet des manifestations surnaturelles : transes, convulsions, visions. L'atmosphère ainsi créée, sursaturée des signes d'un catholicisme baroque exacerbé, renvoie clairement à l'Espagne franquiste du national-catholicisme, puis du catholicisme-national. Les reliques et les saints se mêlent aux drapeaux. La relique de Sainte Thérèse que conservait le Généralissime est évoquée : « Perpétuelle.— [...] Une relique de Sainte Thérèse, récupérée à Malaga, est remise au Généralissime... La main de la Sainte a été mise à l'abri sur le bureau du chef de l'État...²³ » L'Espagne de la *Reconquista* et de la contre-réforme se lit constamment entre les lignes : un couple désire se faire photographier avec la Sainte sur fond de l'Alhambra : « Pour un Saint sacrement un lieu d'Arabes ? », s'exclame-t-elle ; « un lieu d'Arabes pour un Saint sacrement, qu'est-ce qu'on ne doit pas vivre... », insiste-t-elle²⁴.

21 « (Transformada, sin transición, en tarasca iracunda que echa fuego por la boca.) », p. 48.

22 « ([...] una cama decorada hasta el delirio con santos, lazos, banderas, vírgenes y exvotos. [...]) », p. 34.

23 « PERPETUA.— [...]...Una reliquia de santa Teresa, rescatada en Málaga, es entregada al Generalísimo... La mano de la Santa quedó depositada sobre la mesa de trabajo del jefe del Estado... »

24 « PACÍFICO.— Luego viene una pareja de novios de otro lado de la raya para hacerse

Le trio infernal, allégorie de l'élite totalitaire, vit reclus dans une grande maison en ruine plongée dans une semi-obscurité, espace fermé, bunker claustrophobe, dans une atmosphère de fin de règne. Personne n'entre, personne ne sort. Tout est sous surveillance et sous contrôle comme dans toute autocratie. Il est surtout un monde clos, comme le silence de plomb sur le passé de l'Espagne de la guerre civile, comme les fosses communes scellées. Ainsi Perpétuelle-Tirésias à qui rien n'échappe, allégorie grotesco-sacramentelle, mélange de "regard absolu", "d'œil divin" et du « regard exorbité, avide de renseignements »²⁵ de toute autorité politique, renvoie clairement à "la surveillance intégrée" propre au régime franquiste.

« Il ne suffit pas de se taire, il faut mentir pour remplir le silence », rappelait Luis Araujo, dramaturge de la transition, lors d'une conférence à Strasbourg²⁶. Aussi le bunker de l'hydre aux trois têtes est-il sursaturé de paroles : litanies, incantations, mots d'ordre, collages d'informations et de propagandes radiophoniques. Perpétuelle, « conscience cynique, affirmant en soi la vérité » (Sartre 1977 : 83) contrôle l'information, la manipule, l'invente, la fabrique au besoin, mêlant le vrai et le faux, sélectionnant, coupant, court-circuitant les nouvelles du monde, déterminant la hiérarchisation des informations, jouant de la plus grande opacité. En un mot, elle est occupée à créer de la fiction et à la faire passer pour de la vérité. La pièce met en scène la fabrique et le mécanisme du mensonge, tel que Sartre les décrit dans *l'Être et le Néant* :

L'essence du mensonge implique [...] que le menteur soit complètement au fait de la vérité qu'il déguise [...] L'idéal du menteur serait donc une conscience cynique, affirmant en soi la vérité, la niant dans ses paroles et niant pour lui-même cette négation. [...] le menteur a l'intention de tromper et il ne cherche pas à se dissimuler cette intention ni à masquer la translucidité de la conscience ; au contraire, c'est à elle qu'il se réfère lorsqu'il s'agit de décider des conduites secondaires, elle exerce explicitement un contrôle régulateur sur toutes les attitudes. [...] Ainsi, n'y a-t-il aucune difficulté à concevoir que le menteur doive faire en toute lucidité le projet du mensonge et qu'il doive posséder une entière compréhension du mensonge et de la vérité qu'il altère. Il suffit qu'une opacité

la fotografía contigo.

PERPÉTUA.— ¿Han dicho qué fondo quieren?

PACÍFICO.— El de la Alhambra de Granada.

PERPÉTUA.— ¿Para un matrimonio?

PACÍFICO.— Eso viene aquí apuntado.

PERPÉTUA.— ¿Para un Santo Sacramento un sitio de moros?

[...]

PERPÉTUA.— Endiluego... un sitio de moros para un Santo sacramento, lo que tiene una que vivir... » (p. 36).

25 « [...] chez Calderon de la barca, dans ses splendides *autos sacramentales*, le monde se trouve explicitement sous l'emprise du regard d'en haut » ; « Toute autorité politique se définit par son regard exorbité, avide de renseignements. » (Banu 2006 : 18, 21).

26 Lors de la conférence qu'il a donnée à l'Université de Strasbourg en 2016 à l'occasion de la présentation et de la lecture dramatique de sa pièce *Trayectoria de la bala* (2010).

de principe masque ses intentions à l'autre, il suffit que l'autre puisse prendre le mensonge pour la vérité. (Sartre 1977: 83-84)

La tarasque Perpétuelle ou la fabrique d'un "néo-réal"

Au cours de ses trances et visions, Perpétuelle-Tirésias égrène sur le mode radiophonique des pseudo-événements, jouant du zapping entre informations économiques, faits divers, rumeurs sur les *people* (Beyonce, Ricky Martin, la Pantoja) etc. Elle crée de la "réalité virtuelle", du "néo-réal" (Baudrillard). À la grotesquisation du contrôle et de la manipulation de l'information sous le régime franquiste, se superpose ici l'une des caractéristiques de la société de consommation – renvoyant ainsi à l'Espagne actuelle – « friande d'événements et de violence, pourvu que celle-ci lui soit servie chambrée » (Baudrillard 1970: 33). Il faudra donner l'impression d'un tourbillon de nouvelles, précise la didascalie à l'attention du metteur en scène, mêler des canulars, des extravagances et des nouvelles fraîches. Car il s'agit bien de montrer la construction d'une "réalité virtuelle", la création d'un « néo-réal » « [...] produit à partir de la combinaison des éléments du code » (Baudrillard 1970: 195):

[...] monde du pseudo-événement, de la pseudo-histoire, de la pseudo culture [...] c'est à dire d'événements, d'histoire, de culture, d'idées produites non à partir d'une expérience mouvante, contradictoire, réelle, mais produits comme artefacts à partir des éléments du code et de la manipulation technique du médium. (Baudrillard 1970: 194)

[...] C'est cette généralisation de la substitution du code au référentiel qui définit la consommation mass médiatique [...] détournement de sens, dépolitisation de la politique, déculturation de la culture [...]

[...] on "fabrique" un modèle en combinant des traits ou des éléments du réels, on leur fait jouer un événement, une structure ou une situation à venir [...] (*Ibid.*: 195)

Perpétuelle, la "médium", semble bien se métamorphoser en allégorie de ce monstre mass-médiatique.

Laila Ripoll met ainsi en scène la double stratégie de la propagande totalitaire et de la communication mass-médiatique au service de l'effacement du passé. L'activité divinatoire et les trances médiatiques de la sainte parlent du futur et le manipulent pour mieux éluder et travestir le passé, pour mieux éviter de rendre des comptes au présent. La voix et le savoir absolus de la sainte sont le lieu de la seule vérité et confisquent toute « interférence »: « Pacifique.— Pourquoi ne puis-je pas avoir un poste de radio pour me tenir moi-même informé./ Perpétuelle.— Parce que cela créerait des interférences et me ferait perdre ma sainteté [...] » (p. 205). La sainte se présente, à ses deux frères et sujets, comme celle à qui aucun secret ne résiste. « Pour l'œil divin, il n'y a rien d'opaque et la transparence est totale » (Banu 2006: 17): c'est bien le dispositif de surveillance et de savoir qu'elle a mis en place et qui repose sur la fiction même de Perpétuelle comme « regard absolu »:

PACIFIQUE.— Que vois-tu ?

PERPÉTUELLE.— Tout, je vois tout.

PACIFIQUE.— Ce qui a eu lieu ?

PERPÉTUELLE.— Et ce qui a lieu et ce qui va avoir lieu.²⁷

Tout est mise en scène. Le mensonge est toujours une mise en scène, trompeuse mais efficace, et s'il est répété, il l'est doublement, en ce qu'il finit par se transformer alors en « vérité » : « un mensonge mille fois répété, se transforme en vérité », énonçait Goebbels. Le dispositif factice de surveillance et la machine rituelle à fabriquer de la « transparence », de l'idolâtrie, du discours millénariste et de la théorie du complot sont à ce point efficaces qu'ils n'ont plus qu'à fonctionner en roue libre : Perpétuelle fabrique du mensonge ; Pacifique et Placide, dans leur rôle d'idolâtres effrayés par les menaces divines et surnaturelles, qu'ils y croient ou feignent d'y croire, et surtout prêts à tous les petits arrangements, gardent le secret de la grande supercherie. La pièce semble bien mettre grotesquement en scène trois des mécanismes nécessaires au « mensonge absolu », la loyauté au Chef qui, « tel un talisman, assure la victoire finale du mensonge et de la fiction sur la vérité et la réalité » (Arendt 1972 : 114), la création d'idoles, et le formatage de clones par identification au Chef :

Les idoles sont de simples procédés d'organisation, rendus familiers par le rituel des sociétés secrètes, qui effrayaient aussi leurs membres, pour qu'ils gardent le secret, au moyen de symboles épouvantables. (Arendt 1972 : 104-105)

Le clone, c'est l'être obtenu lorsqu'il est coupé de sa propre référence humaine. Il est comme « schizophrénisé », « libéré » de son propre original, il ne peut que se répéter indéfiniment. (Baudrillard 2001 : 65).

Comme le signale H. Arendt, le fondement de la structure totalitaire n'est pas la véracité des paroles du Chef, mais l'inaffabilité de ses actes (Arendt 1972 : 116). Alors les discours de Perpétuelle pourront être aussi irrationnels, absurdes, illogiques qu'elle le souhaite, ils n'en seront que plus efficaces. Ils se présentent, au cours des trances, comme une sorte de collage médiatique, sur le mode des manchettes de journaux ou des flash informatifs, juxtaposant, superposant ou condensant des fragments hétérogènes de prophéties millénaristes, de phrases toutes faites, de proverbes et de lieux communs, de formules supersticieuses, de noms de chanteurs à la mode, d'archaïsmes et de néologismes. Deux mots reviennent souvent : Dieu et le diable. La rhétorique, la symbologie et le rituel catholiques sont particulièrement prégnants. En dehors des trances, très savamment dosées, calculées et opportunes, Perpétuelle est la voix du commandement et de la menace. Elle assure aussi un rôle d'arbitre dans les disputes des deux clones. Elle ordonne, orchestre la mise en scène de sa fiction, donne ses instructions aux acteurs, régisseurs et décorateurs des rituels. Elle

27 « PACÍFICO.— ¿Qué es lo que ves?

PERPETUA.— Todo, hijo, lo veo todo.

PACÍFICO.— ¿Lo que ha pasado?

PERPETUA.— Y lo que está pasando, hijo, y lo que va a pasar, también... » (p. 43).

manie particulièrement habilement le chant rituel, la litanie et la superstition quand elle a besoin de brandir l'arme de la peur. Quand Zoïle s'approche trop, donc quand la vérité menace sa fiction, il ne lui reste plus que l'argument de la violence :

PERPÉTUELLE.— Vite, allumez cette chandelle !!! Le malheur est déjà à notre porte et la griffe de ses serres décharnées ! Je le vois, je le vois en ce moment même, il glisse sa petite patte sous la porte et montre ses ongles noires comme le charbon ! (p. 191)²⁸

PERPÉTUELLE.— C'est la fin ! C'est la fin du monde ! C'est le mal qui prend ses cantonnements devant notre porte.

[...]

PERPÉTUELLE.— Les voilà de retour les hordes, les hordes de démons qui viennent retourner la terre et nous prendre ce qui est à nous. C'est la fin du monde, mes enfants...

[...]

PERPÉTUELLE.— Aïe, quel sacrifice et quelle misère que d'avoir toujours raison, que d'angoisses et de souffrances que d'être toujours du bon côté... (p. 209-210)²⁹

[...]

PERPÉTUELLE.— Tirez sur lui, tirez sur lui. Morte la bête, morte le venin (p. 211)³⁰

L'Hydre aux trois têtes est enveloppée dans une atmosphère apocalyptique. Le tonnerre et les éclairs s'abattent de manière rythmique sur cet univers cloîtré, éteignant l'unique chandelle, zébrant l'obscurité de la maison et déchaînant la panique des deux clones. Placide et Pacifique traversent alors la scène terrorisés, hallucinant des diables, des démons, des spectres et d'autres forces infernales, tandis que la Gorgone, en transe, récite la liste des victimes. Des chiens hurlent à la mort comme dans les paysages galiciens tourmentés de Valle-Inclán. Dans ce monde apocalyptique, huis clos étouffant, se concentrent les forces et les pulsions les plus archaïques. Plus que comme décor ou création d'une atmosphère, ce dispositif fonctionne comme métaphore de la conscience et comme allégorie de cet univers autocratique de fin de règne qui repose sur une immense arnaque : "la sainteté" et le pouvoir de medium de Perpétuelle. Mais les rouages de ce

28 «PERPETUA.— ¡Encender esa candela!!! ¡Que la desgracia está a la puerta y araña con la garra descarnada! ¡Que la veo, que la estoy viendo, que asoma la patita por debajo de la puerta y enseña las uñas negras como el carbón! » (p. 191).

29 «PERPETUA.— Se acaba, se acaba el mundo. Es el mal, que se acantona ante nuestra puerta.

[...]

PERPETUA.— Ya están aquí otra vez las hordas, las hordas de demonios que vienen a remover la tierra y a quitarnos lo que es nuestro. Se acaba el mundo, hijos...

[...]

PERPETUA.— Ay, qué sacrificado y lastimoso es tener siempre la razón, qué de angustias y pesares provoca estar siempre del lado bueno... » (p. 209-210).

30 «PERPETUA.— Un tiro, metedle un tiro y muerto el perro se acabó la rabia... » (p. 211).

mensonge organisé commencent à se détraquer, comme se disloque le discours de la sainte, réduit à la fin de la pièce à des listes de mots.

Zoïle et Pacifique : les deux empêcheurs de tourner en rond

Deux des personnages sont occupés, tout au long de la pièce, pour des raisons différentes, au démontage de la mystification et du mensonge organisé imaginés par la tarasque en habits de carmélite. Pacifique, d'une part, depuis l'intérieur ; il est celui qui « innocemment » interroge Perpétuelle sur la bicyclette (p. 207). Et, d'autre part, Zoïle, l'intrus, le perturbateur venu de l'extérieur réclamer la bicyclette de son oncle disparu (p. 206). Pacifique prépare et amorce l'entreprise de révélation de la double supercherie sur laquelle repose le pouvoir de la Sainte : la première, l'origine de ses biens (la grande maison, les terrains et la bicyclette volés à l'oncle exécuté et à sa famille), c'est à dire un crime ; la deuxième, ses dons d'origine divine, destinée à couvrir la première. « C'est un don divin. L'Éternel me le demande et je l'accepte, pleine de reconnaissance. Les choses doivent être ainsi. » (p. 204), dit-elle en un clair écho de certains discours de Franco.

L'exemple suivant montre les stratégies grotesques de la cynique Perpétuelle pour préserver son mensonge : la dénégation, l'affirmation éhontée, l'exercice de son pouvoir arbitraire, la chanson pour détourner la conversation et ne pas répondre, l'écrasement de Zoïle exprimé sur le mode allusif dans les paroles de la chanson.

PACIFIQUE.— Pourquoi ne lui rends-tu pas sa bicyclette ?

PERPÉTUELLE.— Quelle bicyclette ?

PACIFIQUE.— Eh bien la bicyclette.

PERPÉTUELLE.— Parce que c'est la mienne.

PACIFIQUE.— Et pourquoi c'est la tienne.

PERPÉTUELLE.— Parce que oui.

(Pause. Pacifique réfléchit.)

PACIFIQUE.— Et si elle est à toi, pourquoi il y a écrit sur la barre, en peinture verte, « Zoïle » ?

PERPÉTUELLE.— *(Elle chante)* « Considère que je suis au lit

Et bien au chaud

Et toi tu es à ma fenêtre

À claquer des dents... »

PACIFIQUE.— Et pourquoi veux-tu une bicyclette rouillée qui, en plus, a une barre ?

PERPÉTUELLE.— Allez, va voir la chandelle... mon fils, va surveiller la chandelle, il ne faudrait pas qu'elle s'éteigne

(Silence. Goutte d'eau. Pacifique va sortir, mais il s'arrête, regarde le plafond...)

PACIFIQUE.— Perpétuelle...

PERPÉTUELLE.— Qu'est-ce que tu veux encore ?

PACIFIQUE.— Mais, si tu vois tout, comment se fait-il que tu n'aies pas vu l'homme à notre porte?

PERPÉTUELLE.— (*Elle chante.*) «Veuille Dieu que l'eau l'enterre,
Veuille Dieu qu'il se noie et disparaisse.»

PLACIDE.— Pacifique, n'embrouille pas... (p. 207-208)³¹

Pacifique et Placide adoptent deux attitudes opposées face au mensonge de Perpétuelle: le premier réclame la vérité, le second ne veut rien en savoir:

ZOÏLE.— Vous ne voulez pas connaître la vérité?

PLACIDE.— Non.

PACIFIQUE.— Eh bien moi si.

PLACIDE.— Tu es candide.

PACIFIQUE.— Je veux connaître la vérité.

PLACIDE.— La vérité, la vérité... il y a tant de vérités. Quelle vérité? Sa vérité à lui? Ou la vérité de la Sainte? Il y a autant de vérités que de personnes qui te la disent.

ZOÏLE.— Il n'y a qu'une vérité.

PACIFIQUE.— C'est ça.

PLACIDE.— Ta, ta, ta, ta... je connais la chanson. Je ne veux rien savoir, je veux qu'on ne me raconte rien. Tout est bien comme c'est. Ça a toujours été comme ça et ça va continuer comme ça.

PACIFIQUE.— Moi, je veux connaître la vérité.

PLACIDE.— Tais-toi.

31 «PACÍFICO.— ¿Por qué no le devuelves la bicicleta?

PERPETUA.— ¿Qué bicicleta?

PACÍFICO.— Pues la bicicleta.

PERPETUA.— Porque es mía

PACÍFICO.— ¿Y por qué es tuya?

PERPETUA.— Porque sí.

(*Pausa. Pacífico reflexiona.*)

PACÍFICO.— Y si es tuya ¿porqué en la barra pone escrito "Zoilo" con pintura verde?

PERPETUA.— (*Canta*) «Considera que yo estoy

En la cama y bien caliente,

Y tú estás a mi ventana

Pegando diente con diente...»

PACÍFICO.— ¿Y para qué quieres tú una bicicleta roñosa que, además, tiene barra?

PERPETUA.— Anda, vete a ver la candela... hijo, a vigilar la candela no sea que se apague.

(*Silencio. Gota. Pacífico inicia el mutis, pero se queda a medio camino, mirando el techo...*)

PACÍFICO.— Perpetua...

PERPETUA.— ¿Que quieres ahora?

PACÍFICO.— Y si lo ves todo ¿cómo no has visto al hombre a la puerta?

PERPETUA.— (*Canta.*) «quiera que el agua lo entierre,

Quiera Dios que se ahogue y se anegue.»

PLÁCIDO.— Pacífico, no enredes.» (p. 207-208).

[...]

PLACIDE.— Chut! Toutes les vérités ne sont pas bonnes à dire

[...]

PLACIDE.— Ça suffit toutes ces balivernes [...] (p. 242-243)³²

Pacifique, Placide, Perpétuelle, Zoïle: on ne pouvait trouver des noms plus symboliques. Les deux premiers semblent bien renvoyer au pacte tacite du silence et de l'oubli de la Transition à la démocratie. Le nom de la sainte fait clairement allusion à la volonté de l'autocrate de se perpétuer dans un pouvoir d'origine divine, de se succéder à lui même. Le nom du perturbateur, Zoïle, invite à le considérer dans ses deux sens. Zoïle est d'abord le nom du sophiste grec qui, au IV^e av. J.-C., osa relever les contradictions et les absurdités des poèmes homériques. Ce nom devint ainsi un nom commun pour désigner tout critique envieux, méchant, partial, calomniateur et injuste. Il désigne donc tout détracteur injuste. Zoïle est aussi le nom de Saint Zoïle de Cordoue, martyr mort en 303, avec dix-neuf autres compagnons, lors de la persécution des chrétiens par l'empereur romain Dioclétien. Les corps furent jetés dans une fosse commune, mêlés à des cadavres de païens pour que les chrétiens ne puissent pas les retrouver. Trois cents ans plus tard, en 613, l'évêque de Cordoue, Agapito II, fit un rêve qui lui révéla l'emplacement des restes de Zoïle.

Le premier sens résume les arguments de Perpétuelle face aux accusations du neveu du disparu, il exprime à lui seul le système de défense de Perpétuelle: toute critique ne peut venir que de détracteurs injustes et malintentionnés, de zoïles. Le deuxième sens renvoie à l'histoire de l'oncle et de ses neuf compagnons disparus, comme le martyr cordouan et ses dix-neuf compagnons d'infortune, dans une fosse commune non retrouvée. L'oncle, rescapé de l'oubli et devenu martyr, retrouve sa place dans l'Histoire.

32 « ZOILO.— ¿No quieren saber la verdad?

PLÁCIDO.— No.

PACÍFICO.— Pues yo sí.

PLÁCIDO.— Tú eres un cándido.

PACÍFICO.— Quiero saber la verdad.

PLÁCIDO.— La verdad, la verdad... siempre a cuestras con la verdad. ¿Qué verdad? ¿La verdad de él o la verdad de la santa? Hay tantas verdades como personas que te la cuentan.

ZOILO.— La verdad no es más que una.

PACÍFICO.— Eso.

PLÁCIDO.— Ta, ta, ta, ta... ya me conozco ese cantar. No quiero saber nada, no quiero que me cuenten nada. Todo está bien como está. Así ha sido siempre, y así va a seguir siendo.

PACÍFICO.— Yo quiero saber la verdad.

PLÁCIDO.— Cállate.

[...]

PLÁCIDO.— ¡Chitón! No todas las verdades son para dichas.

[...]

PLÁCIDO.— Basta de monsergas. [...] » (p. 242-243)

Pour Zoïle, il s'agit d'obtenir les aveux de Perpétuelle, de faire accoucher la vérité, seule manière d'obtenir réparation pour les crimes commis. La pièce met face à face la résistance farouche et cynique de la sainte et la détermination et la patience sans faille de Zoïle. Pour Pacifique, il s'agit de se dégager de la servitude volontaire. La pièce se construit ainsi autour d'un double interrogatoire. Elle commence par l'interrogatoire mené par Pacifique sur le mode ingénu, enfantin et pervers, s'appuyant sur une logique implacable. Avec l'entrée en scène de Zoïle, débute l'interrogatoire direct, offensif, mais sur le mode hiératique. Il se contente de déclencher la sirène quand les réponses ou l'absence de réponse de la sainte ne le satisfont pas. Il fait corps avec sa sirène, il est une sorte de machine de la vérité. Ses répliques sont d'une grande sobriété et brièveté, mais l'économie de mots est compensée par la répétition martelante d'une seule exigence énoncée toujours sur le même mode obstiné et machinal : «Rendez-moi la bicyclette», «Rendez-moi ce qui m'appartient», «je partirai lorsque vous m'aurez rendu la bicyclette», «tout ce que vous voulez, mais rendez-moi la bicyclette», «Je ne veux pas de l'argent, je veux la bicyclette». La bicyclette de la preuve, de la vérité.

Face au déchaînement, aux insultes de la sainte, Zoïle maintient sa ligne de conduite ferme : répliques courtes, tranchantes, impératifs, absence d'explications ou de justifications. Uniquement des faits, du réel : la dénonciation, les biens spoliés, la bicyclette, l'oncle avait 16 ans, il est sous terre. Sa tranquille détermination contraste avec l'hystérie progressivement plus manifeste et convulsive des trois occupants de la grande maison : courses de plus en plus folles comme fuyant des hordes de démons, convulsions de plus en plus violentes, râles, cris, hurlements des chiens de plus en plus cacophoniques, éclairs et tonnerre de plus en plus rapprochés. La vérité est sur le point d'éclater, le déchaînement des forces de la nature et des forces du mal qui secouent la grande maison et convulsent les corps s'accélère. Mais jusqu'au bout, même poussée dans ses derniers retranchements, Perpétuelle résiste. Pacifique traque ses contradictions. Zoïle lui oppose le réel, la preuve. Elle résiste encore. Elle multiplie les contre-arguments, tous aussi cyniques les uns que les autres, retourne les culpabilités, joue avec les sentiments, répond à chaque vérité par une contre-vérité, etc.

PERPÉTUELLE.— Ça suffit, ça suffit ! Que tout le monde quitte cette salle. Dehors tous, s'il reste encore un peu de respect, un peu de compassion. (p. 245) ³³

PERPÉTUELLE.— Ce sera ta parole contre la mienne. Tu es un étranger, moi une sainte, une gloire nationale. Qui penses-tu qu'on va croire ?

ZOÏLE.— Ce n'est pas une question de foi, c'est une question de preuves.

PERPÉTUELLE.— Lesquelles ?

ZOÏLE.— J'ai tous les titres de propriété de la maison. Tous les documents qui prouvent que cette maison appartenait à ma famille et que vous vous en êtes approprié de mauvaise manière.

33 «PERPETUA.— ¡Basta, basta ya! ¡Irse, irse todo el mundo de esta sala! ¡Irse si hay un poco de respeto, un poco de compasión!» (p. 245).

PERPÉTUELLE.— C'est une récompense qu'on m'a donnée pour services rendus à la patrie

ZOÏLE.— Oui, comme bourreau d'innocents.

PERPÉTUELLE.— Tu ne peux pas comprendre, c'était une autre époque... (p. 246-247)³⁴

[...]

PERPÉTUELLE.— Ne sois pas gnangnan. Dans l'amour et dans la guerre tous les coups sont permis.

ZOÏLO.— Même assassiner des innocents?

PERPÉTUELLE.— Ça s'appelle maintenant des dommages collatéraux. Tu n'es pas au courant? (p. 248)³⁵

PERPÉTUELLE.— Je l'ai dénoncée parce que c'était mon devoir. J'ai simplement raconté ce que tous savaient, que ta mère lisait des écrits révolutionnaires.

[...]

PERPÉTUELLE.— J'ai juste informé les autorités compétentes, je ne savais pas que le jeune allait le payer de sa vie. C'était la guerre et les guerres c'est comme ça. Je ne savais pas. (p. 253)³⁶

PERPÉTUELLE.— On n'a pas gagné la guerre pour rien. On a gagné une guerre pour nous approprier toutes les bicyclettes qu'on veut. Sinon tu n'avais qu'à la gagner la guerre.

[...]

PERPÉTUELLE.— [...] S'ils veulent enterrer les mort décemment, ils n'avaient qu'à faire l'effort de gagner cette guerre. (p. 258)³⁷

PERPÉTUELLE.— Tue-le, Placide, tue-le et nous dirons qu'il est entré pour voler et que nous avons dû nous défendre; Tue-le, Placide. Tue! Tue! (p. 259)³⁸

34 «PERPETUA.— Será tu palabra contra la mía. Tú eres un forastero, yo una santa, una gloria nacional. ¿A quién crees que van a creer?

ZOÏLO.— No es cuestión de fe, es cuestión de pruebas.

PERPETUA.— ¿Cuáles?

ZOÏLO.— Tengo los títulos de propiedad de la casa. Todos los papeles que prueban que esta casa era de mi familia y que usted nos la quitó con malas artes.

PERPETUA.— Fue una recompensa. Un premio por servir a la patria.

ZOÏLO.— Sí, de verdugo de inocentes.

PERPETUA.— No lo puedes comprender. Eran otros tiempos... [...]. «(p. 246-247).

35 «PERPETUA.— No seas ñoño. En el amor y la guerra todo vale.

ZOÏLO.— ¿Hasta asesinar a inocentes?

PERPETUA.— Daños colaterales lo llaman ahora ¿no has oído? «(p. 248).

36 «PERPETUA.— La denuncié porque era mi deber. Simplemente conté lo que todo el mundo sabía, que tu madre leía escritos revolucionarios.

[...]

PERPETUA.— Simplemente avisé a la autoridad competente, yo qué sabía que iba a pagar el muchacho. Era una guerra y las guerras tienen esas cosas. » (p. 253).

37 «PERPETUA.— Para algo ganamos una guerra. Ganamos una guerra para quedarnos con las bicicletas que nos diera la gana. Y si no haber ganado la guerra tú. » (p. 258)

38 «PERPETUA.— ¡Mátalo, Plácido, mátalo y decimos a los civiles que entró a robar, que

La pièce décrit les contorsions linguistiques, gestuelles, physiques et les stratégies de la sainte pour ne pas avouer. Elle feint d'abord l'ignorance. Cette tactique se retourne rapidement contre elle : n'est-elle pas celle qui sait tout, qui voit tout. Alors, comment ignorerait-elle quoi que ce soit ? Elle est ainsi prise en flagrant délit de mensonge : « L'essence du mensonge implique que le menteur soit complètement au fait de la vérité qu'il déguise » (Sartre : 83). Son deuxième stratagème consiste à retourner la situation et l'argumentation pour se victimiser : « On veut nous enlever ce qui nous a coûté tant d'efforts. On commence par réclamer la bicyclette et, ensuite, ce seront les terres, et la maison, et l'honneur », s'exclame-t-elle. Puis, quand l'argumentation ou les mots manquent, quand la contradiction risque de faire tout éclater, elle a alors recours à d'autres stratégies pour ne rien dire : simuler le sommeil, une crise de convulsion ou une transe, ou encore chançonner distraitemment ; détourner l'attention, interrompre ou dévier la conversation en donnant un ordre, en infantilisant l'interlocuteur ou en le disqualifiant (« Il est fou », « Il ne sait pas ce qu'il dit », etc.). Voire en feignant la mort, juste avant l'affrontement direct avec Zoïle, dans l'espoir d'y échapper. Puis, mise au pied du mur, elle tente la négociation avec Zoïle : garder les biens spoliés, ne pas faire publicité de son crime et en échange elle lui indiquera l'emplacement de la fosse commune où gisent neuf victimes (p. 250). Enfin, chaque fois qu'elle est à court d'arguments, il ne lui reste plus que l'explosion de colère et l'exercice de son pouvoir arbitraire, jusqu'à la plus grande absurdité et irrationnalité : « Une balle, tirez-lui une balle dans la tête », « Je me tue, je me tue, je vous tue tous » (p. 211). Et à la fin de la pièce, poussée dans ses ultimes retranchement, elle hurle à Placide, l'exécuteur des basses œuvres, transformé en chien d'attaque : « Tue-le, Placide. Tue ! Tue ! ». La Gorgone ne contrôle soudain plus rien. Dans sa violence verbale, elle a d'abord laissé échapper des bribes de vérités, quelques lapsus l'ont trahie. Puis, elle a déroulé toute la vérité, non par nécessité d'avouer, ni par une prise de conscience de ses actes, mais par calcul. Puis, se sentant piégée, tout en reconnaissant les faits, elle s'absout de toute faute, de tout crime, comme le montre le fragment cité : c'était la guerre, c'était comme ça à l'époque, elle n'a fait que son devoir, elle a servi sa patrie, ils n'avaient qu'à gagner la guerre les autres, etc. Elle résiste à tout sentiment de culpabilité.

À la fin de la pièce, les esprits des victimes qui gisent au fond de la fosse commune s'emparent de la sainte. Désormais habitée par ces esprits, elle égraine des listes de noms de victimes de la barbarie espagnole de la guerre civile et du franquisme et des nombreuses autres barbaries des *xx^e* et *xxi^e* siècles, entremêlant ainsi les barbaries locales et les barbaries mondiales. Cette liste des chiffres, des noms, des lieux, des métiers des victimes et disparus alterne avec la liste des quatorze saints protecteurs qu'invoque Placide comme pour exorciser ces atrocités. Paradoxalement, Placide, qui aura jusqu'au bout défendu Perpétuelle et résisté à la vérité, tue la grotesque Gorgone :

nos tuvimos que defender. ¡Mátalo, Plácido! ¡Mata! ¡Mata!» (p. 259).

PERPÉTUELLE.— Guatemala... les escadrons de la mort... quarante-cinq mille corps... Mont de la Orbada³⁹... Santiago Bermejo Sánchez charpentier... vingt mille en Bosnie Herzégovine... Pérou... Uruguay... Armuña... Santiago du Chili... Oviedo... Quezaltenango... Cambodge... Trois millions de cadavres dans les fossés... Pol Pot... (p. 259)⁴⁰

[...]

PERPÉTUELLE.— Aceñuelas... Tchad... Gregorio Aguilar López, instituteur... 250 corps d'Albanais kosovars découverts dans une fosse commune de Raska... petites filles salvadoriennes disparues...

PLACIDE.— Saint Christophe protège-moi pendant les voyages, Saint Cyriaque délivre-moi de la tentation à l'heure de la mort, Saint Dionysien délivre-moi de la possession diabolique...

PACIFIQUE.— Écarte ce pistolet, Placide! C'est le diable qui le charge! Attention avec ce pistolet!

PLACIDE.— Les saints, qui me poursuivent et me traînent par les cheveux... Saint Erasme pour les trippes, Saint Eustache pour les disputes...

PACIFIQUE.— Le pistolet!

PERPÉTUELLE.— École Mécanique de l'Armée... cinq mille disparus... Consuelo Reyes Herrera, femme au foyer... Stade National... arènes de taureaux... Badajoz⁴¹...

PLACIDE.— Saint Gilles pour une bonne confession, Sainte Marguerite dans l'accouchement... ne m'emportez pas, ne m'emportez pas...

PERPÉTUELLE.— Eleuterio Cabrera García, secrétaire de l'hôtel de ville... fosse commune du cimetière de Valence... 3000 disparus... Evelia Girón Ruano, femme au foyer... les mortes de Ciudad Juárez... des centaines de milliers d'étudiants disparus en Indonésie... trois cent mille disparus... Joaquín Rodríguez Rodríguez, berger... bas-côté de la route... fossé... fosse...

PLACIDE.— Saint Pantaléon, Saint Vito, Saint Georges... Perpétuelle, ne laisse pas qu'ils nous emportent, qu'ils nous traînent dans la fosse...

PACIFIQUE.— Le pistolet, Placide! Écarte-le!

PERPÉTUELLE.— Ambrosio Pacheco García, agriculteur... gouffre... Gabriel Pérez Carra, agriculteur... ossements... Fujimori... Russie... Des centaines de disparus au Mexique... Espagne... deux cent mille... Zoilo Torres Cifuentes... Zoilo Torres... Zoilo...

39 Le Mont de la Orbada a été le « gran fusiladero » de Salamanque, précise en note Laila Ripoll. On y fusillait à tour de bras. Les très nombreuses fosses communes qui s'y trouvent n'ont pas toutes été retrouvées. On ignore même leur nombre.

40 « PERPETUA.— Guatemala... Escuadrones de la muerte... cuarenta y cinco mil cuerpos... Monte de la Orbada... Santiago Bermejo Sánchez, carpintero... veinte mil en Bosnia Herzegovina... Perú... Uruguay... Armuña... Santiago de Chile... Oviedo... Quetzaltenango... Camboya... tres millones de cadáveres en cunetas... Pol Pot... » (p. 259).

41 Épisode de la guerre civile. Le massacre perpétré par les Nationalistes sous les ordres de Juan Yagüe dans les arènes de Badajoz, dans la nuit du 14 au 15 août 1936, de plusieurs milliers de civils suspectés de soutenir les Républicains.

(On entend une détonation. Placide, les jeux exorbités tient le pistolet des deux mains. Perpétuelle cesse de convulsionner. [...]) (p. 260-261)⁴²

Le dernier nom que Perpétuelle prononce, juste avant sa mort, est celui de l'oncle Zoïle, sa victime.

La pièce se construit ainsi comme un double dialogue socratique grotesquisé, l'un mené par Pacifique, l'autre par Zoïle, qui conduit Perpétuelle à déployer, comme nous venons de l'exposer, toute la gamme des stratégies de négation du réel malgré l'évidence de la preuve. Jusqu'aboutiste, elle continue à opposer des contre-vérités, jusqu'à l'absurdité, la plus ridicule et pathétique, face aux preuves. Alors même que, paradoxalement, juste avant, par sa « voix d'outre-tombe », en sa qualité de médium, s'est exprimé, malgré elle, le témoignage par delà la mort de l'oncle disparu. Le récit de cette disparition est faite à la première personne en trois répliques, les plus longues de la pièce ; il commence quand le jeune vient d'être exécuté et agonise, puis, remontant le temps, le récit reprend au moment de son arrestation par le soldat n° 460 et s'arrête avec les neuf cadavres jetés dans une fosse et recouverts de terre. Un seul témoin, Canela, la chienne blessée de l'oncle : « Il ne reste plus qu'une flaque de sang, de la terre retournée et une chienne triste qui creuse sans force et se laisse mourir dans les buissons des pâturages. » (p. 239).

42 « PERPETUA.— Aceñuelas... Chad... Gregorio Aguilar López, maestro... 250 cuerpos de albano kosovares hallados en una fosa en Raska... niñas salvadoreñas desaparecidas... »

PLÁCIDO.— San Cristóbal protégeme en los viajes, San Ciriaco líbrame de la tentación a la hora de la muerte, San Dionisio me libre de la posesión diabólica... »

PACÍFICO.— ¡Aparta la pistola, que las carga el diablo! ¡Cuidado con esa pistola!

PLÁCIDO.— Los santos, que me persiguen y me arrastran de los pelos... San Erasmo para las tripas. San Eustaquio en las disputas... »

PACÍFICO.— ¡La pistola!

PERPETUA.— Escuela Mecánica de la Armada... cinco mil desaparecidos... Consuelo Reyes Herrera, ama de casa... Estadio Nacional... Plaza de toros... Badajoz... »

PLÁCIDO.— San Gil para una buena confesión, Santa Margarita en el parto... no me llevéis, no me llevéis... »

PERPETUA.— Eleuterio Cabrera García, secretario del ayuntamiento... Fosa común del cementerio de Valencia... 3000 desaparecidos... Evelia Girón Ruano, ama de casa... las muertas de Ciudad Juárez... Cientos de estudiantes desaparecidos en Indonesia... trescientos mil desaparecidos... Joaquín Rodríguez Rodríguez, pastor... cuneta... fosa... zanja... »

PLÁCIDO.— San Pantaleón, San Vito, san Jorge... Perpetua, no dejes que se nos lleven, que nos arrastran a la fosa... »

PACÍFICO.— ¡La pistola, Plácido, apártala!

PERPETUA.— Ambrosio Pacheco García, agricultor... sima... Gabriel Pérez Carra, agricultor... huesos... Fujimori... Risía... cientos de desaparecidos en México... España... doscientos mil... Zoilo Torres cifuentes... Zoilo Torres... Zoilo... »

(Suenan una detonación. Plácido, con los ojos desenfocados, sujeta la pistola con ambas manos. Perpetua deja de convulsionar [...]) » (p. 260-261)

La facticité du grotesque pour un tragique absolu

Dans cette farce tragique, tous les ingrédients du grotesque sont réunis : animalisation, masques, masques de mort, contrastes stridents, hybridismes, monstruosités, scatologie, obscénités, obsession pour la nourriture, manifestations surnaturelles, grotesquisation du discours et des argumentations, rituels grotesques. Et, au milieu de ce débordement, surgissent l'annonce et la question de Zoïle : « J'ai tant de choses à vous raconter. Vous ne voulez pas connaître la vérité ? ». Dans cette deuxième partie de la pièce, du dévoilement de la vérité, Laila Ripoll alterne le comique carnavalesque et scatologique du grotesque et le récit « sérieux », grave, des faits tragiques du passé. Zoïle tente de briser l'univers étanche et factice créé par la Sainte Trinité infernale. Le récit des faits s'intègre d'abord sur le mode d'indices et de fragments dans les différentes situations grotesques comme autant d'éclats tragiques. Puis, le récit « sérieux » s'impose. Mais il est constamment interrompu par des éléments du grotesque, ou se déroule dans une situation grotesque : le disparu parlant par la voix de la grotesque médium. Nous avons aussi le contraste entre l'accumulation des tragédies évoquées et la seule préoccupation de Pacifique, véritable obsession : les résultats du loto sportif. Pourtant, des deux frères, c'est lui qui réclame la vérité. À la fin de la pièce, lorsque la vérité est révélée, la seule chose qui intéresse Pacifique est de soulever les jupes de la sainte pour vérifier son sexe. La pièce joue en permanence de ce décalage entre l'importance donnée à ce qui n'en a pas et l'indifférence face à ce qui devrait révolter et « soulever l'âme », image forte de l'insensibilité. Le rire spécifique dont use Laila Ripoll est le rire grotesque qui invite d'abord les spectateurs à s'abandonner à l'éclat de rire franc : on assiste à une farce. Puis, de manière soudaine, il les déstabilise et les laisse s'étrangler avec leur rire : on nous parle soudain de tragédies humaines. Et enfin, il le conduit à un rire crispé : on ne peut pas rire de ça.

Le grotesque est factice et c'est précisément la voie de la facticité que Laila Ripoll a choisie pour parler de la réalité d'une double tragédie absolue : d'une part, celle de la bestialité et de la bestialisation de l'humanité au xx^e siècle et ses prolongements dans le siècle actuel, et, d'autre part, celle des silences, des banalisations, des minimalisations, des dénégations et révisionnismes avec lesquels on a prétendu refermer la boîte de pandore du mal absolu : « On ressort de la tragédie, armé contre le mensonge », rappelle Howard Barker, c'est bien l'effet que recherche ce « tragique absolu » revêtu de grotesque qui caractérise *Santa Perpetua* : « la tragédie combat la banalisation de l'expérience, qui est le dessein du régime autoritaire », pose Barker (2006 : 19)

Nous citerons encore Barker : « Convaincre un public qu'un personnage est mauvais, c'est une mission facile. Autrement importante est la mission qui consiste à convaincre le public de sa participation potentielle ou effective au mal. » (Barker 2006 : 29) ; Laila Ripoll ne cherche pas en effet à nous convaincre que sainte Perpétuelle est le mal incarné, mais bien à renvoyer le spectateur à sa participation à l'indifférence et au silence collectifs, en ces temps de démocratie,

face aux exactions du passé récent, mais aussi du moment présent, comme si aucune leçon n'avait été retenue du passé.

Laila Ripoll dans cette pièce, maniant le grotesque carnavalesque néo-baroque et le grotesque démoniaque et spectral (Kayser), interroge l'impensé des fosses communes de la guerre civile et de l'holocauste. Elle interroge ces barbaries réactivées par les atrocités des années 1990 et du *xxi*^e siècle (génocides, massacres, guerres civiles, exodes, déplacements de populations). Elle a fait le choix du grotesque parce que cette esthétique offre la distanciation nécessaire pour aborder de biais l'insoutenable, l'indicible, le tragique absolu d'un monde qui a « bestialisé l'humanité », afin de le montrer de front, sans pathos, manière de sauvegarder la plus grande efficacité à ce théâtre de la récupération de la mémoire historique, de la vérité. « Après Auschwitz, le paradigme tragique est devenu, pour l'éthique, inutilisable. », pointe Agamben (2003:107) en conclusion à son analyse du témoignage de Fritz Stangle, commandant du camp d'extermination de Treblinka. Ce dernier, « juqu'au bout, [il] clam[a] obstinément son innocence des crimes qui lui [étaient] imputés, sans du tout contester les faits », et, poussé dans ses retranchements, déclara : « Ma faute est d'être encore là. La voilà, ma faute⁴³ » (Agamben 2003 : 106, 107).

Conclusion

Laila Rippoll, femme de théâtre engagée dans le devoir et le travail de la récupération de la mémoire historique, a proposé ainsi avec cette pièce une parabole farcesque, cruellement tragique sur l'impossible témoignage, des tortionnaires et des disparus. Perpétuelle, pourtant dotée d'une mémoire « qui porte jusqu'à la Genèse » (p. 190), a tout « oublié » de son crime. Il ne reste plus que la bicyclette, le seul « témoin », dans les deux sens du mot, pour redonner la parole aux disparus, à l'oncle dénoncé par Perpétuelle et exécuté. *Sainte perpétuelle* ou la parabole de la bicyclette : Comment garder des cadavres dans le placard ? En plantant des tomates sur la terre qui recouvre la fosse commune. Et comment les déterrer ? En réclamant une vieille bicyclette rouillée.

PACIFIQUE.— Vous savez, nous avons créé un jardin potager dans les pâturages.

PERPÉTUELLE.— Tais-toi.

PACIFIQUE.— Les tomates qui y poussent sont délicieuses. La terre est si bonne que c'est à croire qu'il y a un saint enterré.

PERPÉTUELLE.— Veux-tu te taire !

ZOÏLE.— Et il y en a un.

PACIFIQUE.— Il y a un saint enterré ?

PERPÉTUELLE.— Tu vas te taire, caqueteur. (p. 223-224)⁴⁴

43 Témoignage recueilli par Gitta Sereny au cours d'une série d'entretiens réalisés à la prison de Düsseldorf, et rassemblés dans *Au fond des ténèbres*, p. 492-493, cité par Agamben (2003 : 107).

44 « Pacífico.— ¿Sabe? Hemos plantado un huerto en las tierras de la dehesa.

Bibliographie

Pièces de Laila Ripoll citées

- Ripoll L., 1996, *La ciudad sitiada*, Valladolid, Ediciones Caja España.
 Ripoll L., 2005, *Que nos quiten lo bailao*, *ADE Teatro*, n° 105, p. 65-78
 Ripoll L., 2009a, *Un hueso de pollo*, *Revue Primer acto* (Madrid), n° 330, p. 126-128.
 Ripoll L., 2009b, *El convoy de los 927* (théâtre radiophonique, adaptation théâtrale de Boni Ortiz), *La Ratonera*, 25, p. 1-24.
 Ripoll L., 2013, *Santa Perpetua*, dans *Trilogía de la memoria: Atra Bilis, Los niños perdidos, Santa Perpetua*, Bilbao, éd. Artezblai, p. 183-263.
 Ripoll L., Llorente M., 2014, *El Triángulo azul*, Madrid, Centro Dramático Nacional, « Autores en el centro »
 Ripoll L., Lorente M., 2018, *Donde el bosque se espesa*, Bilbao, éd. Artezblai

Autres pièces citées

- Mayorga J., 2014, *El jardín quemado*, dans *Teatro 1989-2014*, Segovia, La uña rota.
 Miralles A., 1999, *El volcán de la pena escupe llanto*, dans *Teatro breve*, Madrid Fundamentos, « Espiral/Teatro », tome I.
 Morales G., 2010, *NN12*, Madrid, SGAE.
 Nieva F., 1991, *La señora Tártara*, dans *Teatro completo*, Junta de Comunidad de Castilla-la Mancha, 2 vols, vol. 2, p. 675-739.
 Pascual I., 2004, *Varadas*, dans *Teatro breve entre dos siglos*, éd. de Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra, p. 387-405
 Pascual I., 2006, *Père Lachaise*, dans Pascual Itziar, *Pared/Mur-Père Lachaise*, éd. bilingue, traduction E. Garnier et A. Surbezy, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, « Nouvelles scènes hispaniques », p. 87-151.
 Riaza L., 1978, *El desván de los machos y el sótano de las hembras*, Madrid, Cátedra.
 Ruibal E., 2015, *La phénoménale ventrée du marquis de Ruchestinto* (version trilingue: espagnol, galicien et français), Strasbourg, PUS, coll. « Hamartia ».

Perpetua.— Cállate.

Pacífico.— Salen unos tomates sabrosísimos. Es una tierra tan buena que parece que haya un santo enterrado en ella.

Perpetua.— ¿Te quieres callar?

Zoilo.— Y lo hay.

Pacífico.— ¿Hay un santo enterrado?

Perpetua.— No callarás, cacareador. » (p. 223-224).

Bibliographie critique

- Abraham N., Torok M., 1987, *L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion.
- Agamben G., 2003, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, éditions Payot & Rivages, Rivages poche/Petite Bibliothèque.
- Amo Sanchez A., 2014, «Dramaturgias de lo imprescindible: un teatro para la recuperación de la memoria histórica en España (1990-2012)», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, n° 39.2, p. 334-365.
- Amo Sanchez A., 2012, «El teatro de la recuperación de la memoria histórica en España: zanjar el pasado abriendo las zanjas», *Cuadernos de dramaturgia contemporánea* (Alicante), n° 17, p. 57-71.
- Amo Sanchez A., 2009, «Du silence des fosses à la parole de la scène: mémoire du franquisme dans le théâtre espagnol contemporain», dans N. Fourtané et M. Guiraud, *Les réélaborations de la mémoire dans le monde luso-hispanophone*, Nancy, Prerres universitaires de Nancy, p. 403-420.
- Arendt H., (1951) 1972, *Les origines du totalitarisme. Le système totalitaire*, Paris, Le seuil.
- Banu G., 2006, *La scène surveillée. Essai*, Actes sud, série «Le temps du théâtre».
- Barker H., 2006, *Arguments pour un théâtre*, Besançon, Les solitaires intempestifs.
- Baudrillard J., 1970, *La société de consommation*, Éditions Denoël, «Folio essai».
- Baudrillard J., 2001, *D'un fragment l'autre. Entretiens avec François l'Yvonnet*, Paris, Albin Michel, Livre de poche, «Biblio essai».
- Dreyfus-Armand G., 1999, *L'Exil des Républicains espagnols en France. De la guerre civile à la mort de Franco*, Paris, Albin Michel.
- García-Abad García M. T., 2004, «“El ajuar de la memoria”: un imperativo ético y estético en *El lápiz del carpintero*, de Rivas, Cuña y Reixa», dans W. Floeck et M. F. Vilches de Frutos, (éd.), *Teatro y sociedad en la España actual*, Madrid, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 2004, p. 303-320
- Muñoz Cáliz B., 2005, *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid, Fundación universitaria Española, col. «Tesis Doctorales cum Laude», (thèse de doctorat sous la direction de Ángel Berenguer, Universidad de Alcalá, 2004).
- Muñoz Cáliz B., 2006, *Expedientes de la censura teatral franquista*, Madrid, Fundación Universitaria Española, col. «Investigación bibliográficas sobre autores españoles», 2 vols.
- Sartre J.-P. (1943), 1977, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Éditions Gallimard.