

CENTRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES HISPANIQUES
DU XX^{ème} SIECLE

HISPANISTICA XX

TRAVAUX I

HOMMAGE à J. GUILLEN
ET
MÉLANGES

2



UNIVERSITÉ DE DIJON

LE SPECTATEUR DANS LE DISPOSITIF DRAMATIQUE : EL TRAGALUZ
 DE ANTONIO BUERO VALLEJO
 - REGARD, HISTOIRE ET SOCIÉTÉ -

Jean ALSINA

Université de Toulouse-Le Mirail

El propósito unificador de toda mi obra ha seguido siendo, seguramente, el mismo : el de abrir los ojos.

A. Buero Vallejo
 "Sobre la tragedia", Entretiens sur les lettres et les arts,
 Rodez, Ed. Subervie, 1963, n° 22, p. 53.

Estáis presenciando una experiencia de realidad total : sucesos y pensamientos en mezcla inseparable.

El tragaluz, 3a ed., Madrid, Escelicer, 1972, p. 33.
 Première représentation le 7 octobre 1967.

Nous voudrions dans cet essai consacré à cet Experimento en dos partes qu'est El tragaluz de Antonio Buero Vallejo ⁽¹⁾ tenter de montrer que l'engagement du théâtre de Buero Vallejo, dont les thèmes sont suffisamment connus, peut se manifester intensément dans les dispositifs scéniques et dans les contrats de communication qu'ils proposent au spectateur. Chemin faisant nous serons amené à assumer pour l'étude de la représentation une démarche et des choix que nous soumettons d'ores et déjà à la discussion ⁽²⁾.

x

x x

On sait que dans El tragaluz l'histoire -pour reprendre le terme même de la pièce ⁽³⁾- est présentée par l'intermédiaire d'une projection d'allure cinématographique assurée par des "proyectoros espaciales", issue de

"detectores", appareils invisibles et mal définis qui captent et restituent le passé lointain dans son intégralité ("sucesos y pensamientos en mezcla inseparable", p. 33), et commentée par un couple de chercheurs ("pareja de investigadores", p. 8) appartenant à un très lointain siècle futur situé, semble-t-il, bien au delà du XXIIe siècle (allusion p. 82) et transposition moderne du chœur antique comme on l'a déjà souligné ⁽⁴⁾. On serait tenté de ne voir dans ce dispositif d'une science fiction quelque peu simplette qu'un artifice commode destiné à aborder prudemment des questions encore brûlantes en 1967, artifice de l'ordre des manuscrits trouvés, des rencontres d'auberge, des récits de rêves et qui joue d'autant mieux son rôle qu'il est le plus transparent et le plus conventionnel possible.

Que cette histoire puisse être délicate à présenter on en jugera si on la lit comme une forte inversion des normes politiques et sociales alors encore imposées. On y voit un père tuer son fils, un vaincu de la guerre civile tuer celui qui se range dans le camp des vainqueurs, du côté des exploités capitalistes ; on y voit les pauvres refuser les richesses ainsi acquises et la "modernisation" du pays, on y voit enfin une justice immanente faire condamner par les victimes un crime de 1939. Cela explique peut-être que les commentaires et les analyses de El tragaluz s'appliquent essentiellement, à ma connaissance, à débrouiller l'écheveau complexe des fils de l'histoire telle qu'on l'observerait si elle était représentée en elle-même et de nos jours sans l'enveloppant montage de "el experimento", des "investigadores" et de l'utopique siècle futur ⁽⁵⁾.

Or c'est sur ce dispositif de présentation que nous voudrions revenir car il joue un rôle important de guide d'observation et de réception de l'histoire. Et cela, certes, au premier chef, à travers le discours inter-prétatif, voire didactique, que tiennent les deux conférenciers, mais surtout -et ce sera tout notre propos- à travers le type de communication que ce dispositif instaure, entre l'histoire et le spectateur. Nous nous intéresserons à la place du spectateur dans ce dispositif et nous verrons que loin d'être un simple emballage de l'histoire, il entretient avec elle des relations fonctionnelles. Et que leur parenté est étroite en ce qui concerne ce que, conjointement, "histoire" (les aventures de Mario, Vicente et les autres) et "dispositif de présentation" donnent à faire et à éprouver aux spectateurs et aux acteurs de l'histoire dans leurs relations réciproques.

C'est donc à un examen de ce qui se passe pendant la représentation -à tout le moins de ce qui est prévu par le texte- que nous projetons de nous livrer. Dégager, à travers la mise en scène d'une activité de représentation et de ses modes d'observation, des traits précis de description, nous semble utile -aussi utile que la lecture du "message" de l'histoire présentée- pour étudier l'esthétique et l'idéologie de Buero Vallejo ainsi que leur insertion dans la société qui les reçoit.

x
x x

I - LES RAPPORTS DE "EL" ET DE "ELLA" AVEC LE PUBLIC

A diverses reprises, E1 et Ella soulignent le fait qu'ils s'adressent aux spectateurs comme à leurs contemporains. Des contemporains habitués à ces expériences et capables d'y déceler des variations ("nuestro modo de hablar, nuevo en las experiencias", p. 9). "Volved a vuestro siglo..." leur disent-ils, "la primera parte del experimento ha terminado" (p. 63). "Vuestro siglo" c'est le siècle lointain auquel "investigadores" et public appartiennent et dont ils partagent la langue et le savoir. En effet, d'entrée de jeu, le couple E1 et Ella s'excuse de parler l'espagnol de la deuxième moitié du XXe siècle qui est un "tosco modo de hablar" (p. 9). A diverses reprises (p. 10) Ella cherche ses mots : "¿en alto grado ?", "¿infinita ?", "¿calculadores electrónicos ?" en s'appliquant à parler vingtième siècle. Ceci produit un double effet. Si, d'une part, la communauté spectateurs-"investigadores" est affirmée dans le texte, à la représentation, d'autre part, c'est bien la langue réelle du public qui est présentée comme lointaine, étrange et malaisée à capter. C'est-à-dire que le public est amené à prendre une distance avec sa langue au moment même où elle fonctionne et sert à communiquer. Ainsi ce renvoi dans le futur lointain dit familier est-il un regard nouveau sur un présent plein d'étrangeté. Car ce sont les termes les plus simples du langage qui sont en question : ainsi "corazón" (p. 82)

Tout n'est pas aussi ambigu dans ce rapport et les appels directs à l'identification sont nombreux. La première apparition du couple E1 et Ella se fait par le fond de la salle : le couple sort du public et se sent là chez

lui

"Bien venidos. Gracias por haber querido presenciar nuestro experimento" (p. 9).

Lors de l'intervention la plus importante, la plus explicative, des chercheurs (p. 83) Ella répond à la question "¿Quién es ese?" par

"Ese eres tú, y tú y tú. Yo soy tú y tu eres yo. Todos hemos vivido y viviremos todas las vidas".

Les "tu" répétées s'adressent au public vu comme public du siècle futur, ce public qui, dès le début, est censé connaître et se poser La pregunta, présentée ainsi, absolument, à deux reprises, et en italiques, accompagnée d'un "como sabéis" (p. 9). Ici réside une deuxième ambiguïté : s'il y a quelque chose que le public du XXe siècle ne connaît pas c'est bien La pregunta qu'il est estimé bien connaître en tant que public du siècle futur. Comme pour la langue, le public doit adopter, à travers son acceptation de l'appartenance au futur, deux perspectives à la fois.

Il se passe donc quelque chose dans cette mise en relation ; il y a proposition d'une activité propre au spectateur. L'interpellation directe par El et Ella crée dramatiquement, physiquement, une communauté, elle assigne au public une place dans le temps et un rôle à tenir. En quelque sorte le spectateur lui aussi joue : il doit prendre le rôle d'une femme ou d'un homme de ce siècle futur si raisonnable, intelligent et apaisé. A cet égard, le fait que les chercheurs soient un couple homme-femme est de nature à permettre toutes les identifications. Il faut le souligner : la recherche "scientifique" n'est pas ici l'apanage du sexe masculin. Encore que l'identification au rôle féminin puisse emprunter une voie moins marquée et plus accordée à notre bon vieux siècle traditionnel : personnage avancé et gratifiant de femme égale, de scientifique reconnue, Ella sait s'effacer devant le savoir de El qu'elle questionne sur la langue du XXe siècle (pp. 10-82), prolonger les idées qu'il lance en premier comme de juste (p. 82) ou encore les traduire en termes plus imagés et plus sensibles

"Es la historia de unos pocos árboles, ya muertos en un bosque inmenso" (p. 11).

II - LES RAPPORTS DES PERSONNAGES DE L'HISTOIRE AVEC LE PUBLIC

Plus indirecte est la relation qui s'institue entre les personnages de l'histoire et le public. Ici encore nous observerons le discours des acteurs et leur situation.

Pour ce faire il est utile de rappeler en peu de mots ce qu'est dans l'histoire le "tragaluz" qui donne son titre à la pièce. D'abord il est... invisible (p. 8). Ouverture transparente, il est situé entre les acteurs et le public. C'est à travers lui que l'on peut voir l'intérieur du logement de Mario. C'est à travers lui que les acteurs regardent à l'extérieur pour observer la rue au ras des jambes des passants. Ils miment l'action d'ouvrir et de fermer la fenêtre (p. 8) et, regardant la rue, regardent le public. Le public, lui, ne voit pas ce que les acteurs disent voir. Il en a cependant deux restitutions : la première par les ombres que les passants projettent sur le fond de la pièce dans le dos des acteurs (pp. 55, 56), la deuxième par les paroles descriptives des acteurs eux-mêmes (6). Le tragaluz remplit ainsi plusieurs fonctions. Nous les indiquerons plus loin.

Par l'effet de ce filtre lumineux ("la luminosa mancha", p. 62) il y a à la fois intégration de fait du public au siècle de l'histoire contée en même temps que distance : la foule du XXe siècle est là, désignée, mais demeure invisible. Il n'y a aucune transposition à voir puisque ces gens de la deuxième moitié du XXe siècle ce sont... les spectateurs eux-mêmes dont la représentation n'est qu'une vague ombre.

Cependant, en actes et en parole, il y a à la fin interpellation directe du public par le personnage le plus actif : Mario (p. 103). C'est à Encarna, certes, qu'il répond lorsqu'il s'écrie :

"Quizá ellos, algún día, Encarna... Ellos sí, algún día... Ellos."

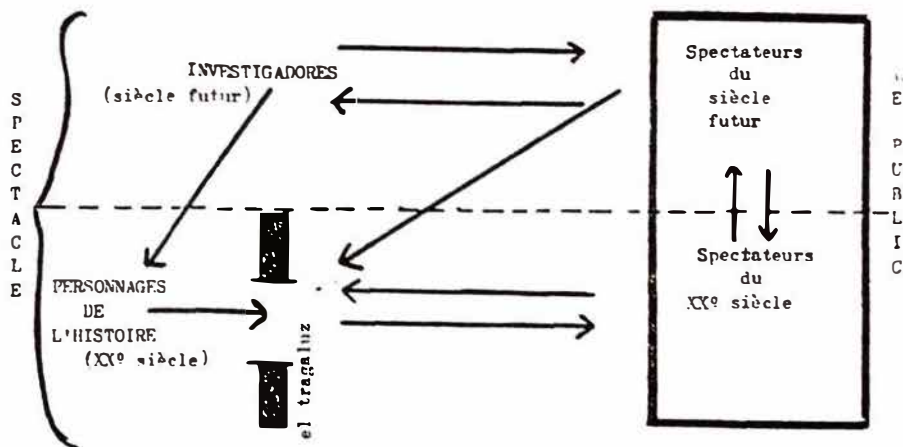
mais la notation scénique précise qu'ils ne se regardent pas l'un l'autre : Ambos miran al frente à travers le "tragaluz" que la mère vient d'ouvrir. Le "ellos" désigne les passants : sombras de hombres y mujeres pasan ; el vago rumor callejero inunda la escena. Mais, dans la mesure où l'acteur regarde al frente d'une part et où le défilé des ombres de la rue se ralentit

puis cesse et où il ne reste plus que le rectángulo del traqaluz (que) permanece iluminado, à la représentation, encore une fois, c'est le public qui est interpellé en tant que public citoyen du XXe siècle, ce qu'il a toujours conscience -espérons-le- d'être. Cependant, le "algún día" répété renvoie également à un futur d'espérance proche parent de ce siècle futur si positivement présenté et qui est celui du public fictivement interpellé par El et Ella (7).

On voit donc se dessiner une double situation et un double rôle du spectateur dans ce dispositif. Tentons de les décrire et d'analyser leurs effets.

III - LE DEDOUBLEMENT DU SPECTATEUR

Pour résumer mon propos, et malgré les réticences que m'inspirent certains schémas inutiles, l'aspect "science-fiction" de El traqaluz m'a incité à proposer un petit schéma que j'espère parlant, dans lequel tentent de se concrétiser les relations (flèches orientées : observation, interpellation, identification) entre les deux éléments constitutifs du spectacle de la scène (à gauche) et le public (à droite) à la fois unifié et clivé.



En tant qu'hommes et femmes du futur les spectateurs assistent à une expérience (experimento) à partir d'une reconstitution du passé. En tant qu'individus de la deuxième moitié du XXe siècle ils assistent à la représentation d'une histoire qui leur est proche.

En tant que citoyens du futur, ils peuvent analyser et juger, à distance, les hommes et les faits du XXe siècle espagnol. En tant qu'hommes et femmes du XXe siècle espagnol, ils peuvent s'identifier aux personnages, s'impliquer dans l'histoire. Ils réussissent ainsi la véritable performance demandée, page 100, par les expérimentateurs

"Si nos os habéis sentido en algún instante verdaderos seres del siglo veinte, pero observados y juzgados por una especie de conciencia futura ; si no os habéis sentido en algun otro momento como seres de un futuro hecho ya presente que juzgan, con rigor y piedad, a gentes muy antiguas y acaso iguales a vosotros, el experimento ha fracasado",

puisqu'ils sont à même de faire preuve de "rigor" (que nous gloserons dans ce contexte par : "analyse", "mise à distance", "recherche") et de "piedad" (que nous gloserons de même par : "compréhension", "communion", "se mettre à la place de l'autre").

Par là, le passé historique est également présenté comme proche et lointain, comme accessible et difficile à retrouver. En effet en tant qu'habitants du futur, les spectateurs sont censés assister au retour de leur passé très lointain qui leur parvient par dessus un fossé de plusieurs siècles mais qui paraît aisé à appréhender grâce à une technique moderne et maîtrisée apte à restituer l'entier d'une situation. En tant qu'hommes et femmes du XXe siècle ils assistent inversement à l'émergence, en 1967, du passé de la guerre civile, chronologiquement proche, mais dont l'évocation puis la reconstruction s'avèrent lentes, pénibles et dangereuses : c'est toute la progression de l'histoire vécue par la famille de Mario. On voit dans ce parallélisme un effet de mise en perspective : un même passé est donné à vivre, à éprouver (voir l'emploi fréquent de "presenciar", pp. 9, 38, "susucitar" p. 7, "sentir", p. 100) comme proche et lointain, accessible et presque inabordable, à l'instar de la langue espagnole présentée, comme on l'a vu, au début de la pièce et qui est à la fois elle-même et autre, familière et

étrangère.

x

x x

Concluons sur ce point, au risque de commettre une phrase un peu sinieuse. Dans un même mouvement, le spectateur est appelé à se regarder en train de regarder (avec les "investigadores") et, dans la mesure où ce qu'il regarde c'est son époque et son passé proche, dans la mesure où il entre en relation avec les personnages de l'histoire contemporaine qui, à leur tour, observent par le "tragaluz" le monde du spectateur réel, il est appelé aussi à se regarder en train de se regarder. Partant, il est appelé à assumer cette situation, à expérimenter qu'elle est possible. Sinon : "el experimento ha fracasado" (p. 100). Vaste programme ! Pari tenable ?

Avec une méditation explicite sur l'histoire, la pièce délivre une sorte de guide et de précis d'observation pratique, en acte, de cette histoire, vers ce que nous nommerons pour reprendre en les réunissant les termes de l'opposition fondamentale de El tragaluz entre "activos" et "contemplativos", une "contemplation active" (voir p. 100 : "Los activos olvidaban la contemplación ; quienes contemplaban, no sabían actuar").

Le dispositif à double détente ainsi mis en place serait loin d'être un artifice modernisant et plus qu'une précaution contre la censure. Il est doté d'une efficacité propre. D'ailleurs c'est en termes d'action et d'enjeu qu'il est présenté : "suscitar" (p. 7) et "fracasar" (p. 100), par des expérimentateurs concernés par sa réussite ou son échec et désireux de le voir réussir. Mais il revêt une richesse accrue, il trouve une intégration plus accomplie à l'ensemble de la pièce, si nous considérons que la mise en acte, la mise en scène ou la mise à l'épreuve du regard à laquelle il se livre se retrouve également présente dans l'univers de l'histoire représentée à la fois comme thème du discours et dans les jeux théâtraux de la représentation de l'histoire. Nous pourrions résumer d'un mot : thématisation.

IV - LE REGARD DANS LE SPECTACLE ET LE SPECTACLE DU REGARD.

C'est proprement à une revendication de l'observation d'autrui comme échange avec l'autre que se livre Mario : "Prefiero mirarlos" déclare-t-il à son frère, le profiteur sans scrupule du moment politique, dans

une controverse où abondent les verbes "mirar", "observar", "atisbar" (p. 52). C'est pour lui un chemin vers la vérité :

"algo muy verdadero que las mismas personas observadas ignoran" (p. 54),

vers l'authenticité

"lo mas auténtico de esas gentes se puede captar" (p. 57),

voire même une voie de libération

"los activos casi nunca sabéis mirar. Solo véis los topicos en que previamente creiais" (p. 54).

Plus loin (p. 59) on le verra se livrer à une véritable observation de son frère occupé à regarder l'ombre supposée de l'écrivain Beltran, en une sorte d'examen de passage de la capacité de voir et de reconnaître l'autre, scandé par les notations : "espiar a su hermano", "no pierde de vista a su hermano". Examen raté : Vicente se refuse à voir l'écrivain comme une personne, ce que le "tragaluz" rend pourtant possible. La confrontation inévitable finira par avoir lieu lors de la scène du jugement de Vicente (p. 90). Vicente y est sommé de regarder enfin ses contemporains et ses victimes

"Mira antes a tus víctimas más recientes" (...). "Puedes mirar tambien a tus espaldas. Una de ellas sólo esta en efígie. Pero lo han retratado escribiendo y parece por eso que tambien él te mira ahora." (p. 91).

Cette épreuve fait partie de son châtement et de sa possible régénération. Dans cet univers, regarder est un acte véritable, doté d'efficacité.

Présente dans l'univers des personnages et dans leurs actes ⁽⁸⁾, cette activité du regard est littéralement mise en scène lorsque se joue dans l'histoire racontée la situation même qui est celle du spectateur dans la salle, regardant et regardé. C'est à la page 58. Alors que tous sont en train de regarder à travers le "tragaluz" le défilé des passants anodins, un inconnu soudain renverse la situation

"De pronto la sombra se agacha [N.B. : pour être à la hauteur de l'ouverture, au ras du sol] y mira por el tragaluz. Un momento de silencio."

Celui qui était un objet d'observation se met à observer ceux qui l'observent. Il les regarde par la même fenêtre et de la même manière que le fait le public de la salle. Le fait d'être regardé, d'être objet d'intérêt, modifie la

conscience qu'a Mario de sa situation, alors que Vicente n'est pas touché. Mario s'identifie à cet observateur anonyme et muet : "Yo me siento... é!" et l'identifie à leur groupe : il est "como nosotros". Cette expérience pure, sans aucun autre contact que le regard, est émotionnellement très forte et altère le personnage : "Esa sí era una mirada... sobrecogedora". Elle est plus bas implicitement qualifiée de "prodigio", terme repris trois fois encore à la page suivante ⁽⁹⁾.

Un pas est franchi. La situation du spectateur telle que nous avons pensé pouvoir la décrire est non seulement vécue par le spectateur en lui même, telle que "suscitée" par le dispositif d'exposition englobant, mais on la lui donne à voir. Elle est spectacle. L'ombre sans corps penchée sur l'invisible "tragaluz" laisse face à face acteurs et spectateurs. Par là le spectateur est amené à objectiver son vécu. Par là aussi apparaît, à mon sens, une objectivation de la notion de spectacle.

On ne peut qu'être frappé en effet par la fréquence des allusions aux modes de représentation et de spectacle qui jalonnent le déroulement de la pièce : photographies épinglées aux murs, cartes postales du père, cinéma du "tragaluz" (p. 56), représentation télévisée du Misterio de Elche, publicité télévisée (p. 29), série dans laquelle la peinture est vue comme dynamique ("Solo inmovil. Como una pintura muy viva ; como la fotografía de una célula muy viva", p. 53) face à l'affirmation de Vicente pour qui tout cela est mort "inmóvil (...). O sea muerto". La projection des "investigadores" est vue comme "antiguísimos saberes visualizados [para] quienes leían tal vez con desgana los libros destruidos" (p. 39). Dans cet ensemble, un épisode capital, le récit du jour où le père a détruit "a silletazos" l'appareil de télévision mérite examen (p. 29). Qui a offert au père cet appareil ? C'est Vicente. Et cela dans un but bien précis : l'enfermement du père par le fils honteux de ses escapades "Ahora estará más sujeto en casa" (p. 17). Or, dans cette source aliénante de spectacles, le père justicier s'intéresse à la retransmission du Misterio de Elche au point de détruire l'appareil parce que le Misterio est brusquement interrompu "para trufarlo -dit Mario- con todos esos anuncios de lavadoras, bebidas, detergentes". Les deux spectacles s'opposent : l'oeuvre d'art -ici populaire et traditionnelle- et le discours économique, captateur, unilatéral de la publicité. L'acte du père peut prendre diverses significations sociales, historiques et politiques, toutes signe d'évidente protestation et qui peuvent être appréciées comme telles par le public, surtout en 1967. La logique psychologisante et réductrice de Vicente l'amène à envisager une foi religieuse inattendue chez

son père (p. 29). Nous dirons que cet acte prend également place dans la série que nous tentons d'établir : c'est un acte de justice qui rejette le spectacle passif et dominateur et constitue a contrario une défense du spectacle actif où regarder c'est échanger, c'est donner et recevoir signification et identité. La mention de l'oeuvre d'art nous conduit naturellement à évoquer l'éloge que développe Mario de la littérature d'Eugenio Beltrán -condamnée par Vicente et sa maison d'édition-, littérature des romans qui s'intéressent aux personnes, aux pensées des personnages, à la vie sociale et triviale, "pensando en las Batuecas" (p. 19), contrairement à la "nueva literatura" (p. 13) objective qui voudrait "pintar la vida pero sin su trivialidad" (p. 15). Valorisation que nous ne développerons pas ici faute de place mais qui se prolonge largement par le fait que la sorte de cinéma que produisent les "investigadores" depuis leur siècle éclairé poursuit un projet proche de celui des romans de Eugenio Beltrán et inscrit dans la tradition du roman social : vies triviales, petits détails, sélection d'épisodes (p. 64), pensées des personnages et leur traduction symbolique : le train par exemple (p. 11). On peut poser également que la vie d'Encarna -par ailleurs lectrice enthousiaste de Beltrán (p. 36)- est tout à fait de celles que s'attache à observer et raconter Eugenio Beltrán (voir p. 34). Vicente se livre à son égard à un rapprochement ironique et révélateur : "Ahora sí eras un personaje de novela. Algo pensabas" (p. 16).

Ainsi, en suivant ce thème du regard, et en élargissant les cercles, retrouvons-nous en fin de parcours le choix idéologique affirmé à travers la pratique artistique.

Il est maintenant possible de récapituler à la lumière de ce qui vient d'être dit les fonctions remplies par l'autre invention technique de cette pièce : le "tragaluz" qui lui donne son titre et de mesurer à quel point elle s'intègre à cet ensemble.

V - FONCTION DU "TRAGALUZ".

Le "tragaluz" remplit pour les personnages de l'histoire cinq fonctions

1° Une fonction d'observation. Il permet de voir le monde sans être vu, et de voir les autres regarder le monde (épisode de Beltrán, p. 59).

2° Une fonction de retour en arrière. C'est une variante, dans le temps, de la première. Le jeu du "tragaluz" permet de retrouver les impressions de l'enfance (p. 55 : "volver un poco a nuestro tiempo de muchachos").

3° Une fonction de réflexion. On peut être regardé à travers le

"tragaluz" et s'interroger sur soi même. C'est l'épisode de l'ombre inconnue (p. 58).

4° Une fonction de communication. Les enfants du quartier viennent frapper à la fenêtre et s'adressent au père (p. 63).

5° Une fonction de révélation ou de vérité : l'extérieur reproduit et éclaire l'intérieur. Aux pages 71-72 un couple inconnu joue devant Vicente et la famille la situation que Vicente a vécue avec Encarna page 19. Le prénom est identique et la question : "¿ Lo protegerías ?" identiquement répétée. Cette révélation a un côté magique, ce sont "los prodigios del tragaluz" (pp. 58-59).

Le "tragaluz" est un jeu (p. 31), un spectacle ("un cine", p. 56) mais aussi un rite (p. 73), un mystère (p. 76). L'expérience peut être bouleversante et ses révélations dangereuses à tel point que cette épreuve est comparée à la quête de Don Quichotte : Vicente fustige

"los ilusos que miran por los tragaluces y ven antes
donde deberían ver molinos" (p.

et se moque de son frère

"tan loco te ha vuelto el tragaluz..." (p. 78).

De fait cette cruauté insoutenable vient de ce que Mario cherche à faire émerger ce que j'appellerais la scène matrice, le spectacle primordial, la scène du train. Spectacle fascinant, bien cadré par la "ventanilla" (p. 96), il frappe de stupeur ("atónito") et rend victimes ceux qui le voient et pour qui une vérité se dévoile :

"Aquel niño que te vio en la ventanilla del tren es tu
víctima. Aquel niño sensible a quien su hermano mayor
enseño, de pronto, como era el mundo".

Il faut le retrouver dans sa pureté et accepter de le voir enfin, 28 ans après, tel qu'il fut et qu'on aurait du le voir. Le père le premier associe la fenêtre du train et le "tragaluz". Les discours interprétatifs ne recouvreront pas plus longtemps l'image crue.

Pour le public les fonctions du "tragaluz" me paraissent identiques, à la lumière de ce que j'ai essayé de montrer dans cet essai. La fonction de retour en arrière est également remplie puisque à travers le "tragaluz" c'est le passé historique douloureux, fondateur qui se laisse voir.

Ces fonctions sont également celles du "cinéma" que produisent les

"investigadores" les deux dispositifs, l'englobant et l'englobé se rédoquent mutuellement.

Enfin le nom même du "tragaluz" si on le décompose tout simplement en "tragar" et "luz" peut se prêter à proposer un programme symbolique, emblématique de la pièce, celui de s'intérioriser une lumière. Efficacité lexicale à laquelle a été sensible R. Doménech puisque le chapitre de son livre consacré à cette pièce s'intitule -et il est le seul intitulé d'aspect ludique- "Luz, trasluz y tragaluz" retrouvant ainsi le thème du face à face et de la communication.

x

x x

Ici prend fin cette tentative d'exploration de la place du spectateur dans le dispositif dramatique tant dans le mode de présentation que dans l'histoire représentée. Une fois établie la consubstantielle imbrication, autour de la notion de "contemplation active", des deux éléments et l'unité profonde de ce qui ne peut être séparé en "message" d'un côté et en "forme d'expression" de l'autre, unité qui est pour nous une grande réussite de El tragaluz, il nous est possible de prendre quelque recul par rapport à cet édifice complexe pour tenter de nous intéresser à son insertion dans l'histoire et la société.

VI - EVOLUTION POSSIBLE ET LIMITES DE CERTAINS ASPECTS DE LA RELATION SPECTATEUR - SPECTACLE.

On observe que les allusions à la guerre civile ne s'accompagnent pas de dates précises et que la référence à l'époque à laquelle vivent les personnages se fait à travers des réflexions générales sur la généralisation des voitures et de l'électroménager. De la même manière, le siècle futur imaginaire est situé de façon bien floue. Par contraste, et en revanche, se trouve soulignée la précision chiffrée des âges attribués à chacun des personnages qui fait qu'à la date de la première représentation -1967- il est possible de situer chacun d'eux par rapport à la guerre civile.

Le père "representa más de setenta y cinco años" (p. 17). La mère "aparenta unos sesenta y cinco años" (p. 20). Vicente "parece tener cuarenta o cuarenta y un años" (p. 12). Encarna "cuenta unos veinticinco años"

(p. 11). Elle est arrivée à Madrid six ans auparavant et son père est mort il y a trois ans (p. 34). Mario est un homme "de unos treinta y cinco años" (p. 17). Il dit (p. 35) qu'il avait dix ans à la fin de la guerre civile. On peut donc dire qu'il est né en 1929. Il aurait ainsi 35 ans, en 1964. Cette date, proche de celle de 1967, peut correspondre, à lire les indications de la "nota previa" de l'édition R. Domènech (Clásicos Castalia, p. 203) à la date de composition de El tragaluz.

Il y a donc eu de fait un moment, et un seul où les circonstances historiques réelles auxquelles se réfèrent les personnages sont situées et perçues chronologiquement de la même manière par les personnages et par le public. En 1967 voir une personne d'environ 35 ans c'est savoir d'emblée que cette personne a connu dans son enfance la guerre civile. Il y avait donc alors une lisibilité historique évidente des personnages pour le public espagnol.

En revanche, avec le passage des années la guerre civile s'éloigne dans le temps et les conditions d'identification des personnages ou aux personnages par rapport à elle en sont modifiées alors que le texte maintient le rapport initial. Un spectateur de 35 ans n'aura plus au fil du temps une expérience ou une mémoire historique comparable à celle du personnage de 35 ans en 1967. Ils seront de moins en moins contemporains. Cette banale constatation arithmétique fait que l'on peut s'interroger sur les conséquences pour la perception des effets de la pièce de ce décalage inévitable et croissant. Comment terminer autrement que sur une question ouverte, dans l'attente des rapports nouveaux qu'est susceptible d'entretenir le dispositif ici aperçu avec la société qu'il questionne et dans l'histoire de laquelle il est si précisément ancré ? Elargissons cependant un peu, pour terminer, le débat.

VII - SUGGESTIONS...

Du fonctionnement du système que nous avons tenté d'observer peut se dégager une éthique des rapports du dramaturge à l'histoire et de son travail d'analyste pédagogue. Elle n'est pas sans rapport avec les analyses qu'à peu près à la même époque développait Alfonso Sastre. Dans un texte écrit vers 1963 et publié en 1965 dans Anatomía del realismo (Barcelona, Seix Barral,

Biblioteca Breve, Ensayo n° 368) il distingue dans le travail de l'artiste une phase primordialement "creadora" (cognoscitiva) et une phase primordialement política qu'il définit comme :

"la fase de su trato a través de su obra con el medio individuosocial que a él se le presenta bajo la forma o especie (que supone un pacto con lo imaginario) lectora-espectadora".

C'est ce à quoi nous nous sommes intéressés. Il insiste sur

"lo que de investigación de lo real hay en la fase política o de proyección de la obra sobre un medio que ..

-et c'est ici que nous penserons à El tragaluz-

"en al ún aspecto, es "investigado" a la par que se "interviene en su desarrollo" (pp. 227-228).

Je crois que le double dispositif de El tragaluz vise et peut atteindre ce type d'efficacité, sans tomber sous l'accusation de "posibilismo vergonzante y disminuir" lancée par José M. Rodríguez Méndez ⁽¹⁰⁾. Ce jugement se fonde peut-être sur l'examen du seul discours "humaniste" de Mario, de El et de Ella, surtout s'il est schématisé à la façon des auteurs, cités plus haut, de la Historia social de la literatura española. Il me semble plutôt qu'on pourrait en un sens parler en fait de tentative de "transformation des instruments du progrès technique en éléments du progrès politique" ⁽¹¹⁾. Il ne s'agit que de suggestions, mais telle est l'interrogation que j'ai souhaité placer à l'horizon de ce petit parcours -que d'aucuns pourraient juger, à tort, formaliste- à travers El tragaluz (12).

NOTES

- (1) L'édition utilisée est : A. Buero Vallejo, El tragaluz, Madrid, Escelicer, 1972, 3a ed., Col. Teatro, n° 572.
- (2) Le point de départ de cet essai se trouve dans une brève remarque de Francisco Ruiz Ramón, dans son Historia del teatro español, 2, Siglo XX, Madrid, Alianza Editorial, 1971, page 385 : "La mayor originalidad de Buero no consiste ni en lo estilístico, ni en lo temático, sino, más radicalmente, en la creación de una nueva relación activa entre drama y espectador..." et page 415 d'un point de vue éclairant, mais très brève, sur le rôle du spectateur dans El tragaluz. Ce n'est que postérieurement que j'ai pu accéder au texte très riche et passionnant de "Una entrevista con Buero Vallejo sobre El tragaluz" par Angel Fernández Santos, Primer Acto, n° 90, nov. 1967, repris dans : A. Buero Vallejo, Teatro (Hoy es fiesta, Las Meninas. El tragaluz), Madrid, Taurus, 1968, Col. El Mirlo Blanco, pp. 64-78. N'entrant pas dans des analyses de détail, le texte de B. V. contient entre autres une défense insistante des "investigadores" : "... no lo considero un "pegote" (...) Para mí, "El tragaluz" sería inconcebible sin estos personajes. No entiendo esta obra, me resulta literalmente incomprendible despojada de los "investigadores" (...) casi son para mí mas importantes los investigadores que los demás elementos de la obra..." qui incite à l'examen détaillé du texte. La conception du "tragaluz" comme "plasmación de la problemática del padre" m'a paru pouvoir être amplifiée sur un plan plus "technique". A lire aussi : José Osuna, "Las dificultades de mi puesta en escena de El tragaluz", Teatro..., op. cit., pp. 102-107, repris de Primer Acto, n° 90, nov. 1967.
- L'environnement théorique de la démarche suivie provient pour l'essentiel de Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, Paris, Ed. Sociales, 1978, chapitre IV et surtout de Iouri Lotman, La structure du texte artistique, Paris, Gallimard, 1973, chapitre I.
- (3) "La historia sucedió en Madrid capital ue fue de una anti ua nacion ama a España" p.
- (4) Voir Ricardo Doménech, El teatro de Buero Vallejo, Madrid, Gredos, 1973, Bib. Rom. Hisp., page 125.
- (5) Je pense essentiellement à R. Doménech, op. cit., et à C. Blanco Aguinaga, J. Rodriguez Puértolas, I. Zavala, Historia Social de la literatura española, vol. III, Madrid, Castalia, 1983, p. 226.
- (6) Le rapprochement avec le mythe de la caverne de Platon a été proposé par R. Doménech, "A propósito de El tragaluz", Cuadernos para el Diálogo, n° 51, décembre 1967, pp. 40-41 et pour En la ardiente oscuridad par Enrique Pajón Mecloy, " : Ciegos o símbolos ?" Sirio, n° 2, avril 1962, pp. 11-14. 6

- (7) Pour R. Doménech, *op. cit.*, p. 123, Encarna penserait ici à l'enfant qui va naître. (!).
- (8) On observera également les moments où un regard entre personnages suffit à exprimer les moments cruciaux où un personnage comprend sans un mot une situation. Exemple page 31 : Vicente se detiene en seco y lo mira. Breve silencio, lorsque Mario lui parle du train-tragaluz.
- (9) Même situation inversée lorsque, depuis l'intérieur, les personnages observent Beltrán qui, tournant le dos au "tragaluz" observe à son tour les gens de la rue, dont il s'inspire pour ses romans, face au public (p. 59).
- (10) La incultura teatral en España. Barcelona, Editorial Laia, 1974, p. 160.
- (11) Formule reprise de Jacques Leenhardt et Barbara Maj, La force des mots, Ed. Megrelis, Paris, 1982, p. 85, à propos de W. Benjamin.
- (12) Des préoccupations proches de celles que tente d'exposer cet article peuvent se lire dans : Roberto G. Sánchez, "Teatralidad y carpintería teatral : la simultaneidad escénica en la obra de Buero Vallejo", Cuadernos Hispanoamericanos, CVII, n° 320-321, 1977, pp. 394-407, et dans : Thomas C. Turner, "Eyes in the drama of Alejandro Casona" Hispanófila, 61, 1977, pp. 39-49.