



HAL
open science

El Tragaluz de Antonio Buero Vallejo : un soupirail, symbole d'un dépassement possible de la mort

Claudine Marion-Andrès

► **To cite this version:**

Claudine Marion-Andrès. El Tragaluz de Antonio Buero Vallejo : un soupirail, symbole d'un dépassement possible de la mort. Daniel Lecler; Patricia Rochwert-Zuili. Entre ciel et terre : conceptions et représentations de la mort et de son dépassement dans le monde hispanique, Indigo & Côté-femmes, pp.427-438, 2008, 2352600367. hal-02278327

HAL Id: hal-02278327

<https://normandie-univ.hal.science/hal-02278327v1>

Submitted on 13 Nov 2019

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

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

**EL TRAGALUZ DE ANTONIO BUERO VALLEJO :
UN SOUPIRAIL, SYMBOLE D'UN DÉPASSEMENT
POSSIBLE DE LA MORT**

Claudine MARION-ANDRÈS

ERAC (Rouen)

À Camille Marion

La pièce de théâtre *El Tragaluz* écrite en 1967 peut nous permettre de nous interroger de façon fertile sur la conception, la représentation de la mort et de son dépassement pour Buero Vallejo dans l'Espagne de l'après-guerre civile. Bien que celle-ci ne soit pas nommée explicitement, la mort mise en scène dans *El Tragaluz* même si elle n'est pas celle de soldats, de républicains ni de franquistes, est intimement liée à cette période sanglante, fratricide et cruellement culpabilisante. Dans cette œuvre, elle frappe un tout petit enfant de deux ans, qui plus est une fille, c'est-à-dire un être totalement innocent et extérieur aux événements. Cette mort injuste et cruelle est l'occasion pour Buero Vallejo de proposer une réflexion sur les raisons de cette mort et les comportements qui en ont découlés pour les différents protagonistes. Le public, de façon cathartique, peut prolonger cette réflexion en se référant à son propre parcours et suivre ainsi la voie suggérée par l'auteur. Il nous semble intéressant de rappeler que le créateur de cette œuvre est un dramaturge héritier, bien sûr, de cette histoire nationale mais aussi d'une histoire personnelle. Certains éléments de sa vie qu'il n'est pas inutile d'évoquer vont probablement jouer un rôle déterminant dans la construction de son éthique et peuvent offrir un éclairage fécond sur son rapport à la mort. Tout d'abord, on pense au décès de son père en novembre 1936, alors qu'il est lieutenant-colonel. Les circonstances de sa disparition ont certainement créé au sein de la famille un réel traumatisme. Il aurait été fusillé pour ses idées conservatrices en raison de sa condition de militaire à Paracuellos del Jarama par les républicains pendant le siège de Madrid. Le drame ne s'arrêta pas là : sa famille souffrit de ne jamais pouvoir donner une sépulture à son corps disparu. Toutefois, cette disparition n'empêcha

pas Buero Vallejo de prendre une place active parmi les républicains, pourtant à l'origine de la mort de son père. Soldat puis membre d'un groupe clandestin de résistance politique, il est arrêté après un procès sommaire et condamné à mort pour adhésion à la rébellion. Il attendit huit mois l'exécution de sa sentence dans la prison « Conde de Toreno » de Madrid dans laquelle il noua de forts liens d'amitié avec Miguel Hernandez¹ dont on connaît le sort tragique. Son parcours dans différents établissements pénitentiaires accentue la difficulté de sa vie carcérale. De fait, on peut comprendre que l'exécution de son père ainsi que les longs mois à attendre sa propre exécution ont permis de faire mûrir en lui une véritable réflexion sur la mort. Ces épreuves l'ont vraisemblablement conduit à développer une conception non manichéenne de la vie. On peut concevoir ainsi pourquoi son théâtre ne peut être didactique car pour lui, comme il l'écrit dans *En la ardiente oscuridad*, « La pedagogía representa un método para ocultar la verdad »². Or c'est un homme qui est à la recherche de la vérité, d'une conscience à la fois sociale et individuelle car c'est la seule chose qui reste aux hommes et sur laquelle ils peuvent agir, exercer leur liberté et leur responsabilité.

Le texte théâtral offre, ici, une voie profondément humaine qui doit permettre de dépasser le traumatisme de ce drame national, familial, pour les vaincus comme pour les vainqueurs, une voie inscrite dans ce titre symbolique *El Tragaluz*, un soupirail entre ciel et terre, entre ombre et lumière, mensonge et vérité, entre vie et mort.

La pièce nous présente un homme et une femme, chercheurs d'un siècle indéterminé du futur, appelés Elle et Lui qui se proposent de reconstruire depuis leur époque, une période critique de l'histoire de l'Espagne en faisant des spectateurs plus que de simples témoins, presque des acteurs. En effet, les spectateurs participent à l'expérimentation menée par ce couple, une expérimentation dont la finalité est en quelque sorte de dépasser la mort, la mort de cette petite fille mais aussi toutes les morts liées à la guerre civile. Dans cette œuvre, le quatrième mur s'efface et le public est censé assister à la projection d'images retrouvées par les ordinateurs de ce couple de chercheurs. Par cette mise en scène, l'auteur cherche, au-delà de la séparation communément reconnue entre la scène et la salle, un mode de relation plus vive et plus féconde. Il facilite le rapprochement des temps incarnés par des lieux. Cette ambiguïté temporelle et spatiale a pour effet d'introduire le doute et produit une inquiétude parmi l'assistance. En effet, la scène propose clairement la représentation de personnes disparues et permet de faire revivre sous les yeux du public transformé en êtres du futur des scènes soi-disant du passé mais qui leur sont contemporaines. C'est ainsi que les chercheurs affirment au début de l'œuvre:

ÉL.— Como base de la experiencia, unos pocos lugares que los proyectores espaciales mantendrán simultáneamente visibles [...] La historia sucedió en Madrid, capital que fue de una antigua nación llamada España.

ELLA.— Es la historia de unos pocos árboles, ya muertos, en un bosque inmenso³.

Antonio Buero Vallejo fait même dire à l'un de ses personnages, Mario : « Todos estamos muertos »⁴. Une des originalités de Buero Vallejo consiste, ici, on le voit, à mettre en scène des morts. On peut saisir ainsi l'inquiétude produite chez le public qui voit représenté son présent comme un moment appartenant au passé. Cette mise en scène de personnes mortes participe à la distanciation nécessaire au public pour lui permettre d'être à l'écoute et de comprendre. Ce jeu temporel facilite, rend possible le dépassement de la mort. Pour accentuer cette distance, Buero Vallejo joue avec la lumière : il teinte la scène d'une clarté livide et irréaliste, réservant un jour blanc qualifié de normal à l'illumination du couple de chercheurs.

La luz que ilumina a la pareja de investigadores es siempre blanca y normal. Las sucesivas iluminaciones de los diversas escenas y lugares crean, por lo contrario, constantes efectos de lividez e irrealidad⁵.

La mort s'inscrit alors dans la distance temporelle créée par l'illusion théâtrale qui permet au public de participer pleinement à l'*experimento* des deux *investigadores*. Le siècle futur indéterminé pendant lequel l'action se déroule, autorise la prescription des événements passés et incite le public à tirer des leçons de l'histoire pour atteindre une harmonie, un bonheur que semble incarner ce couple de chercheurs à la démarche, aux mouvements lents et élastiques, à la voix calme⁶. En mettant à distance l'époque contemporaine, le dramaturge rend possible le regard.

En cela, cette pièce, grâce à la mise en scène et à sa structure même, est une invitation à dépasser la mort injuste, celle d'innocents ainsi que les sentiments de culpabilité qui peuvent se rattacher à elle. Elle propose à chacun d'y voir clair. L'individu qui a tendance à se blanchir en se cachant derrière la responsabilité d'un contexte collectif doit affronter en toute lucidité sa responsabilité dans les événements. Cette démarche acceptée est alors souvent douloureuse ce qui fait dire à ÉL : « Siempre es mejor saber aunque sea doloroso »⁷. Ce qui, ici, est remis en question, c'est aussi bien le fatum de la tragédie grecque (aucun Dieu ne se joue des hommes) que la fatalité sociale. L'homme a entre ses mains son propre destin, il lui appartient. C'est ainsi qu'il doit avoir conscience de ses actes si douloureux soient-ils, ne pas s'y enfermer et construire son avenir à partir de cette prise de conscience. En cela, le message de Buero Vallejo est un message profondément humain.

Comme nous l'avons évoqué dans les premières pages de cette étude, la mort au cœur d'*El Tragaluz* est celle de la petite Elvira, fille du père et de la mère, qui aura pour conséquence la destruction, l'éclatement d'une famille en deux groupes : la mère, le père et le fils cadet Mario d'un côté, et de l'autre Vicente, le fils aîné. Notons que ces parents non nommés peuvent acquérir de ce fait une valeur universelle. En leur conférant une universalité, il nous semble que c'est une façon, pour Buero Vallejo, de dépasser le circonstanciel mais aussi la douleur liée à la mort. Les deux groupes distingués précédemment sont, selon nous, représentatifs, emblématiques de la division de la société espagnole en deux parties : celle des vaincus qui vivent symboliquement dans une cave et celle des vainqueurs qui détiennent le pouvoir économique, politique, et bien sûr celui de censure. Mario évoque ainsi les circonstances du décès de sa petite sœur :

Tardamos seis días en volver a Madrid. Era muy difícil tomar los trenes, que iban repletos de soldados ansiosos de llegar a sus pueblos... Y era aún más difícil encontrar comida. Leche, sobre todo. Viajamos en camiones, en tartanas, qué sé yo... La nena, apenas tomaba nada... Ni nosotros... Murió al cuarto día. De hambre. (Un silencio). La enterramos en un pueblecito. Mi padre fue al Ayuntamiento y logró en seguida el certificado de defunción y el permiso. Años después le he oído comentar que fue fácil: que entonces era fácil enterrar⁸.

Le rythme de ce récit, les points de suspension, les phrases inachevées ou très brèves traduisent l'abattement, la difficulté à dire cet événement tragique, l'oppression physique, la tristesse et la révolte de Mario sur scène. La mort fait partie du quotidien. Cependant, même si ce quotidien est effroyable puisque les petits meurent de faim, la mort est banalisée, élevée au rang de vérité générale : « entonces era fácil enterrar ». Les ordinateurs du couple de scientifiques complètent la représentation de la mort en récoltant des images étranges et qualifiées d'incompréhensibles, des images préservées, fragmentaires et par là même très violentes car elles sont données à voir en dehors de tout contexte, des images de mort, de guerre, de destruction, « [...] el incendio de una ciudad, hormigas sobre un cadáver, llanuras heladas, [...] niños ateridos tras una alambrada... »⁹. On comprend dans cette pièce pourquoi autour de la mort de cette enfant, la famille s'est déchirée, pourquoi les deux frères s'opposent violemment, pourquoi Vicente fait partie du monde des vainqueurs, pourquoi la mère, le père et Mario vivent dans une cave avec pour unique ouverture sur l'extérieur un soupirail, un « tragaluz » matérialisé par l'ombre de ses barreaux sur le mur du fond de scène. La mort de cette petite Elvirita n'est pas connue d'emblée du public. La vérité sur cette histoire douloureuse est un des enjeux majeurs de la pièce. Il appartient au public de découvrir la vérité à travers les attitudes différentes des membres de la famille qui sont autant de réponses à la mort d'Elvira, des réponses qui, nous le verrons,

soulignent précisément leur échec à dépasser la mort. Cet échec est en réalité une invitation à suivre un autre chemin que celui qui est emprunté par les personnages. La vérité est cachée, secrète parce qu'elle semble trop douloureuse et chacun a tenté de résoudre ce problème à sa façon.

Tout d'abord les femmes, dont Buero Vallejo disait qu'il était convaincu que la meilleure moitié du genre humain était la moitié féminine, font d'une certaine façon obstacle à cette vérité et cela pour des motifs variés. La mère sans nom « MADRE » apparaît comme un type, un personnage hautement positif qui lutte pour le bonheur de tous. C'est une femme chaleureuse, gaie qui s'applique à traiter de façon ludique la folie de son mari, qui accueille Vicente en préparant son goûter favori comme on le note à travers cette réplique lorsqu'elle s'exclame « ¡ Malditos sean los hombres que arman las guerras ! »¹⁰. Elle se refuse à la guerre. Intuitive des origines de la folie de son mari, elle pense que le bonheur ne peut se trouver que dans l'oubli, et donc en quelque sorte dans le mensonge. Elle baisse la voix pour s'adresser à Mario « Y tú no le hables a tu padre de ningún tren. No hay que complicar las cosas... ¡ y hay que vivir ! »¹¹. Ses fils en discutent et Mario est parfaitement conscient que sa mère n'a pu survivre et maintenir un équilibre que grâce à la reconstruction d'une vie bâtie sur le mensonge :

MARIO.- ¡ Pobre madre ! ¿ cómo hubiera podido resistir sin inventar esa alegría ?

VICENTE.- (ríe) ¿ Lo oyes, madre ? Te acusa de fingir.

MARIO.- No finge. Se engaña de buena fe¹².

Encarna que le père prend pour sa fille morte Elvira est la maîtresse maltraitée du fils aîné Vicente et est aimée de Mario. Elle le pousse également à l'oubli en lui disant « Hay que olvidar, Mario »¹³. Les femmes paraissent donc préférer par tranquillité, par peur aussi, le mensonge, l'ignorance et rester à la marge du processus historique, confinées dans un espace privé, enfermées dans des petits égoïsmes sans intérêt pour le monde extérieur.

Si donc cette vérité de la mort semble niée par les femmes de la seconde moitié du XX^e siècle dans l'œuvre de Buero Vallejo, elle conduit Vicente à développer et à trouver confirmation dans sa famille du mythe de son innocence. Vicente, en fait, est directement lié au thème de la responsabilité. Il est coupable d'avoir désobéi à son père ce qui a entraîné la mort de sa petite sœur. Il a mal agi : il a fui dans le train et a provoqué le malheur de la famille par son acte d'égoïsme et sa désobéissance. Ceci explique qu'il n'arrive pas à vivre tranquille et qu'il multiplie les retours à la cave où vivent ses parents comme le fait remarquer sa mère « Tú vuelves cada vez con más frecuencia... »¹⁴, comme si, malgré tout, il désirait consciemment ou non plonger dans un passé personnel douloureux. ÉL, l'homme chercheur, annonce une révélation « nos revelará »¹⁵ qui donnera à entendre les raisons de ses visites, de ces « bajadas al pozo ».

Pour quelles raisons revient-il ? Il revient pour pactiser avec sa conscience, pour confirmer le mythe de son innocence : il cherche à régler une facture passée par des cadeaux qu'il offre, des objets matériels, un appareil de télé, un réfrigérateur... Il semble s'appliquer à n'avoir aucun remords lorsqu'il déclare « La vida humana no valía nada entonces... [...] Cuando me enteré de su muerte, pensé : un niño más. Una niña que ni siquiera había empezado a vivir... [...] ». La mère participe du processus de déculpabilisation de son fils aîné quand elle lui dit « Fue una pena que no pudieras bajar. Culpa de aquellos brutos que te sujetaron »¹⁶.

Mario, contre figure de son frère, s'oppose à toutes les valeurs que ce dernier incarne, à la société régie par le matérialisme, le manque de solidarité et le lucre. Il est persuadé de la responsabilité de son frère et dit vouloir le sauver « Soy yo quien está intentando salvarte a ti »¹⁷. L'on se rend compte qu'inconsciemment, Mario n'est pas convaincu du mythe angélique qu'il se construit lui-même et dont il essaye de se convaincre lorsqu'il raconte, au café, à Encarna un cauchemar qu'il fait :

Por la otra ladera corría un desconocido, con una cuerda atada a la cintura. Y la cuerda pasaba sobre el abismo, y llegaba hasta mi muñeca. Sin dejar de trabajar, yo daba tironcitos... y lo iba acercando al borde. Cuando corría ya junto al borde mismo, di un tirón repentino y lo despeñé¹⁸.

Mario tire, entraîne son frère vers l'abîme, le précipice, métaphore de la mort. Il le fait par petits coups « tironcitos », il torture mentalement Vicente en mettant en cause ses succès en lui lançant par exemple :

El que vive abnegadamente a una causa no piensa en prosperar y, por lo tanto, no prospera. ¡ Quia ! A veces, incluso pierde la vida... Así que no me hables tú de causas, ni siquiera literarias¹⁹.

Il oblige son frère à affronter leur père et à se confesser lors d'une réunion de famille, sorte d'écho à un procès sommaire. Le cauchemar raconté à Encarna devient réalité lorsque le père, à l'issue de leur discussion, tue son fils aîné avec cet objet symbolique et qui, comme nous le verrons, lui est consubstantiel : les ciseaux. Il oblitère la vie de son fils, il la censure. Buero Vallejo met en scène de façon dramatique et picturale la mort de Vicente. Il la théâtralise dans de longues didascalies dans lesquelles une grande importance est donnée au corps qui articule les derniers instants de la vie de Vicente. Il n'y a plus de paroles. Seul le cri de mort, « el alarido » se confond avec le bruit strident du train :

(...) Apenas se oye el alarido del hijo a la primera puñalada, pero sus ojos y su boca se abren horriblemente. Sobre el ruido tremendo se escucha, al fin, más fuerte a la tercera o cuarta puñalada, su última imploración. (...) (Dos o tres golpes más, obsesivamente asestados por el anciano entre lastimeras

negativas, caen ya sobre un cuerpo inanimado, que se inclina hacia delante y se desploma en el suelo.[...]²⁰.

Pourquoi Vicente meurt-il sur scène ? Pourquoi avec sa mort, la pièce ne s'achève-t-elle pas ?²¹ Ce qui meurt sur scène, c'est bien autre chose que Vicente. En éliminant Vicente, Buero Vallejo supprime ce qu'il représente, ce qui ne peut plus exister théâtralement. Buero Vallejo invalide cette mort théâtrale attendue. Il organise la mise à mort d'une certaine tragédie ancienne, celle où l'on est châtié pour toute faute commise. C'est peut-être par cette censure que meurt la tragédie ancienne. Le message nous semble clair : sa mort est le fait d'un pauvre homme désespéré et fou. Elle n'a pas valeur de châtiement car elle est donnée de dos :

En pie y tras su hijo, que sigue profiriendo palabras inaudibles, empuña las tijeras. Sus labios y su cabeza dibujan de nuevo una colérica negativa cuando descarga, con inmensa furia, el primer golpe [...]²².

Vicente n'a plus sa place sur scène car le modèle qu'il incarne tourne le dos à la modernité et à la tragédie contemporaine de la guerre civile qui ne voit sa résolution que dans la prise de conscience lucide de responsabilités mais aussi de facteurs sociaux. Vicente ne croit pas vraiment en sa responsabilité. Sa confession ne peut pas fonctionner comme un soulagement, et donc comme une possibilité de dépasser ses erreurs et la mort de sa petite sœur Elvira. Vicente, c'est le signe dramatique obsolète, inadapté de la limite et de la non liberté. Sa mort est symbolique, méta théâtral. C'est la mort d'un système de pensée et donc probablement de son dépassement. La tragédie de l'homme n'est plus dans une mort inéluctable. En cela, c'est une tragédie pleine d'espoir propre à Buero Vallejo car elle devient humaine.

La structure de la pièce et la mise en scène sont hautement éclairantes quant au processus que l'auteur met en œuvre. En effet, au cœur de la première partie, la culpabilité de Mario face à son frère, la mort d'Elvirita et la peur d'Encarna qui s'explique par une vie passée sont énoncées dans le deuxième tableau qui se déroule dans le « cafetín ». Ces révélations ou ces affleurements de l'inconscient sont prisonniers du silence, des mensonges, des tyrannies des personnages du premier et du troisième tableaux de la première partie. Dans la deuxième partie, ils se libèrent de ce carcan et apparaissent au grand jour, dans le tableau final quand toujours au café, Mario confesse sa culpabilité, « ¡ Yo lo maté ! »²³. C'est au « cafetín » que ce qui était problème devient espoir et c'est au « cafetín », espace symbolique où l'on parle que Mario s'exclame « ¡ Me creía pasivo y estaba actuando tremendamente ! »²⁴. Mario a agi par haine et non par amour de son frère, pour soi- disant le sauver de lui-même. L'erreur des personnages réside dans le mensonge qu'ils se construisent, dont ils essayent de se convaincre et qui finalement peut les détruire. Le dépassement de la mort

passé ici par une invitation à rechercher la vérité. Ce sera le cas de Vicente et du père. La pénitence sincère de Mario lui permettra d'expié ses mauvaises actions et d'envisager une vie future dans laquelle il assumera Encarna enceinte de Vicente.

On a bien compris que le comportement de Mario avait conduit Vicente à confesser à son père : « Les abandoné, y la niña murió por mi culpa. [...] Le aseguro que estoy cansado de ser hombre. Esta vida de temores y de mala fe, fatiga mortalmente »²⁵. Mais sa confession n'est pas sincère car il est persuadé de s'adresser à quelqu'un qui ne le comprend pas comme il le montre lorsqu'il déclare à son père « Quisiera que me entendiese, aunque sé que no me entienda »²⁶. Il est convaincu que son père ne peut être un vrai interlocuteur. Il le sait atteint de folie car EL PADRE ne reconnaît pas ceux qui l'entourent. Il vit une véritable régression temporelle. Il confond son épouse avec sa mère, croit voir en Encarna, Elvirita. Il ne reconnaît pas Vicente et le condamne à un anonymat que ce dernier supporte de moins en moins. Il est captif d'une époque antérieure à la mort de la petite, antérieure au moment où son fils Vicente prend le train, une époque antérieure au moment où il n'a pas su tenir le rôle d'un père protecteur, autoritaire et qui sait se faire obéir de son fils aîné Vicente pour le faire descendre du train. Il est prisonnier d'un temps où il n'est pas dans l'obligation de garder les provisions qui auraient pu sauver Elvirita en la nourrissant. Il veut « salvar a la gente », compensation à sa douleur, à la perte non acceptée de son enfant et pour cela découpe avec des ciseaux les personnes présentes sur des cartes postales ou dans des revues. Ces gestes sont accompagnés d'une question obsessionnelle : « ¿ Quién es ese ? ». Sa réponse à la mort de sa fille n'est ni dans l'élaboration d'un mythe de l'innocence ou d'un mythe angélique mais dans la création d'un monde dont il serait le dieu, le rédempteur. Il se prétend omniscient et est le seul à pouvoir répondre à sa question ontologique par un énigmatique : « Yo sé quien es ». En découpant des êtres sur des photos, il les sépare de leur contexte. Seul un dément est capable de séparer les êtres de leurs circonstances. En procédant de la sorte, il ne dépasse pas non plus la mort car il refuse que la circonstance assume une partie de leur culpabilité. Mais ne nous méprenons pas, ce qui est reproché à Vicente, ce n'est pas d'être monté dans le train. Antonio Buero Vallejo s'explique très clairement à ce sujet :

Yo no censuro el hecho de « tomar el tren » de la vida, creo que esto es evidente ; es más, creo que es necesario que todo el mundo lo tome. Considero que « el tren de la vida y de la acción », debe tomarse... [...] Es un derecho y un deber. Lo que ocurre es que hay muchas maneras de « tomar el tren » y muchas maneras de « viajar en él »²⁷.

On retrouve cette pensée dans les propos de LA MADRE lorsqu'elle annonce à Mario qu'il montera dans le train mais qu'à la différence de son frère « subirá[s] mejor [...] »²⁸.

L'oubli des femmes, l'innocence de Vicente, la folie du père, la haine de Mario sont autant de réponses qui ne font pas échec à la terrible mort de cet être innocent qu'est la petite Elvirita. Cependant Buero Vallejo ne critique pas, ne condamne pas et c'est en ce sens que nous pouvons lire les paroles de ÉL : « Durante siglos tuvimos que olvidar, para que el pasado no nos paralizase ; ahora debemos recordar incesantemente, para que el pasado no nos envenene »²⁹. C'est précisément cette remémoration distanciée qui, chez le spectateur, doit permettre le dépassement. Le traitement temporel, cette gigantesque prolepse dans laquelle s'intercalent des analepses brusques, des rétrospections, tout ce jeu chronologique rend compte d'une conscience aiguë de ce qui est transitoire, de ce qui est passager et en cela s'oppose au patriotisme officiel, à son immobilisme, à son immutabilité absolue.

La mise en scène permet aux spectateurs un espoir, celui de dépasser la mort et de trouver une solution par l'attention portée à ce qui a été, sans se nier, sans exagérer ni minorer la responsabilité collective et individuelle. C'est la voie de la compréhension, pleine d'espoir. Garder le passé est l'objet de la recherche que les êtres du futur, ÉL et ELLA, ont entrepris pour qu'un présent soit possible. ÉL et ELLA sont véritablement l'incarnation du dépassement de la mort, ils sont le futur possible des êtres qui ont connu la guerre. Associer deux sociétés aussi éloignées que celle des « investigadores » et que celle de Mario et de Vicente est un exemple de l'intégration de toute l'humanité en un seul temps de connaissances, de compassion et de compréhension. « El Tragaluz » permet l'espoir par l'attention portée à ce que ÉL et ELLA appellent, dans les premières minutes de la pièce, « La importancia infinita del caso singular »³⁰. S'attacher au « caso singular », au cas particulier, à la personne, c'est pouvoir répondre à la question obsessionnelle du père « ¿ Quién es ese ? », c'est pouvoir être à la fois solitaire et solidaire comme le disent les « investigadores » :

ELLA.— Ése eres tú, y tú y tú. Yo soy tú, y tú eres yo. Todos hemos vivido, y viviremos, todas las vidas.

ÉL.— Si todos hubiesen pensado al herir, al atropellar, al torturar, que eran ellos mismos quienes lo padecían, no lo habrían hecho... Pensémoslo así, mientras la verdadera respuesta llega.

ELLA.— Pensémoslo, por si no llega...³¹.

L'importance donnée au « caso singular » permet de ne plus parler de la mort d'un enfant en général mais de celle d'Elvira en particulier. La mort d'Elvira ne passe plus inaperçue, elle n'est plus occultée.

C'est le « tragaluz » et ses variantes plastiques et sonores qui de façon implicite vont mettre le public sur cette voie. C'est probablement parce qu'il


est invisible pour les spectateurs que le soupirail peut se décliner avec autant de diversité. Le parti pris de la mise en scène de « el tragaluz », de cet espace entre ciel et terre, c'est de réconcilier les deux mondes et de rendre possible l'espoir, c'est un parti pris qui est à la portée de chacun. En revêtant des formes différentes, « el tragaluz » permet de voir et d'accorder une attention particulière à l'individu, à la personne. Ce soupirail, c'est aussi la loupe rudimentaire du père qui lui permet d'observer les personnes présentes sur des anciennes cartes postales. Ce soupirail peut encore prendre la forme des ordinateurs sophistiqués des chercheurs qui capturent des images du mystérieux espace qui préserve tout ou bien encore celle d'une pièce de théâtre pour un dramaturge qui offre ainsi des « gafas para cegatos que quisieran ver ». Pour Mario, Vicente et le père, c'est un moyen poétique de connaissance de la réalité, « como en el cine »³². Le « tragaluz » propose une vision fragmentée de la réalité : des voix que l'on entend, des ombres que l'on perçoit, des jambes qui passent et qui autorisent Mario à reprendre la question de son père « ¿ Quién es ese ? » et à imaginer la vie passée et future de ces personnes à partir de ces quelques signes offerts à sa vue et à son attention. Pour le père, c'est aussi le train comme il l'énonce lorsqu'il s'approche du soupirail : « (Va hacia el invisible tragaluz.) Vámonos al tren [...] »³³. Le train apparaît sous une forme sonore, un bruit récurrent, seulement entendu par le père et les spectateurs, mais dont sont privés les autres personnages. Le bruit du train va jusqu'à envahir le dialogue, le paratexte, et impose le silence. C'est l'expression d'une conscience exacerbée qui ne laisse pas de place au partage des responsabilités, c'est le souvenir avec toute la résonance de la culpabilité morale et dont il faut peut-être se défier sous peine de risquer de sombrer, comme le père, dans la folie. Le soupirail, « el tragaluz », c'est aussi une carte postale. Les personnages qui y apparaissent se voient observer, étudier et découper par le père. Le soupirail est enfin tout simplement cette fenêtre que chacun peut ou doit garder ouverte sur la mémoire : c'est un souvenir douloureux, celui d'un train de guerre, celui de cette femme prostituée qui dit la misère, le délabrement et la consommation et à qui les « investigadores » pensent se consacrer « [...] antes exploraremos la historia de aquella mujer que, sin decir palabra, ha cruzado algunas veces ante vosotros »³⁴. Le soupirail permet la révélation de la nécessaire solidarité entre les êtres, une solidarité que Mario exprime avec émotion « Yo me siento... él... »³⁵. Par la grâce de la mise en scène, celui qui regarde par le soupirail, c'est le public, un « yo » qui, de façon cathartique devient « él », ou un « él » qui devient « yo ».

C'est par le biais de ce soupirail, trouvaille scénique, que Buero Vallejo donne à entendre sa voix. Ce créateur qui n'a jamais accepté de se taire est à la recherche d'un public pleinement solidaire dans une Espagne divisée et traumatisée par la guerre civile. Il propose, par une démarche personnelle et collective, de se libérer de sa peur, de ce traumatisme de la mort liée à la guerre.

Buero Vallejo arrive à mettre en scène, en pleine censure, la terrible métaphore d'une guerre civile qui voit son père tuer ses enfants. Seule la folie peut expliquer une telle situation. La représenter, c'est nous inviter à la dépasser. C'est en représentant l'échec des personnages sur scène, de ceux qui veulent s'enfermer dans l'oubli, de ceux qui sombrent dans la folie, de ceux qui se disent innocent et qui fuient leur responsabilité, de ceux qui se veulent victimes de leur époque, de ceux qui exagèrent leur responsabilité, c'est en mêlant les époques et en créant une distance indispensable à la prise de conscience qu'il rend possible pour les spectateurs le dépassement de l'horreur, de la folie, de la mort.

Étonnante pièce que celle de Buero Vallejo intitulé *El Tragaluz*, pièce qui réussit en superposant tous les temps, passé, présent, avenir, à réunir tous les lieux, le ciel et la terre, à acquérir une universalité. Étonnante pièce qui réussit à représenter la tragédie des hommes de cet après-guerre, tous prisonniers d'une culpabilité qui est liée à leur rôle, à leur choix, voire à leur lâcheté pendant la guerre civile. *El Tragaluz* est une pièce qui refuse la mort comme châtiment car cette mort appartient à un modèle du passé qui croit au déterminisme social, prétexte à se déculpabiliser. Étonnante pièce qui, par l'ombre du soupirail, voit défiler les ombres des jambes des passants du passé, de ces gens morts et qui, dans la salle, accueille des spectateurs troncs du futur. Étonnante pièce qui invite à reconstruire un homme du présent, un homme jusque-là brisé, un homme qui se reconstruit à partir des spectateurs troncs du futur, assis dans la salle de spectacle, et des jambes des passants du passé vues au travers du soupirail et c'est cette reconstruction qui distance la mort. Pièce étonnante et terriblement humaine.

NOTES

1.  *Retrato de Miguel Hernández*, por Antonio BUERO VALLEJO. Prisión del Conde de Toreno.
2. Antonio BUERO VALLEJO, *En la ardiente oscuridad*, Madrid, Espasa Calpe, n°124, p. 54.
3. Antonio BUERO VALLEJO, *El Tragaluz*, Madrid, Espasa Calpe, Austral n°302, p. 68 et 69.
4. *Ibid.*, p. 109.
5. *Ibid.*, p. 65.

6. *Ibid.* Voir p. 66. (*Apagadas las luces de la sala, entran por el fondo de la misma ELLA y ÉL : una joven pareja vestida con extrañas ropas, propias del siglo a que pertenecen. [...] Sus movimientos son pausados y elásticos. [...] Luego hablan, con altas y tranquilas voces.*)
7. *Ibid.*, p. 146.
8. *Ibid.*, p. 101.
9. *Ibid.*, p. 99.
10. *Ibid.*, p. 131.
11. *Ibid.*, p. 110 et 111.
12. *Ibid.*, p. 157 et 158.
13. *Ibid.*, p. 102.
14. *Ibid.*, p. 128.
15. *Ibid.*, p. 128.
16. *Ibid.*, p. 130.
17. *Ibid.*, p. 140.
18. *Ibid.*, p. 97.
19. *Ibid.*, p. 138.
20. *Ibid.*, p. 165.
21. Le père impose sa propre justice à celui qui admet sa faute et qui se présente à lui à la recherche d'un châtement. On est en droit de se demander si on peut voir dans la scène où le père tue son fils la résolution de la tragédie initiale, de la disparition de l'enfant. En effet, d'aucuns ont vu un père dieu se vengeant de son fils indigne en s'appuyant sur l'ambiguïté de la formulation de Mario « ¿ Puede usted juzgar, padre ? » *Ibid.*, p. 155. D'autres ont pu avoir une lecture œdipienne renversée de ce crime : Vicente se présente comme la figure du père. Il s'occupe du confort de ses parents, devenus de fait ses enfants. Le père devenu fils opérerait à l'élimination de son fils devenu père.
22. *Ibid.*, p. 165.
23. *Ibid.*, p. 167.
24. *Ibid.*, p. 167.
25. *Ibid.*, p. 163 et 164.
26. *Ibid.*, p. 163.
27. Entrevista con Ángel Fernández-Santos, *Primer Acto*, 90, noviembre 1967, p. 7-15.
28. BUERO VALLEJO, *op. cit.*, p. 77.
29. *Ibid.*, p. 147.
30. *Ibid.*, p. 67.
31. *Ibid.*, p. 148.
32. *Ibid.*, p. 118.
33. *Ibid.*, p. 107.
34. *Ibid.*, p. 166.
35. *Ibid.*, p. 121.