

LE THEATRE DE LA MEMOIRE :
LOS NIÑOS PERDIDOS ET SANTA PERPETUA DE LAILA RIPOLL
OU LES FANTOMES DU FRANQUISME

Adelina LAURENCE
Université de Poitiers, MIMMOC
Université de Grenade, LENGUAS, TEXTOS Y CONTEXTOS

Le pacte de silence

L'Espagne sous le régime franquiste était une société réprimée où les libertés fondamentales des individus étaient constamment bafouées. A la mort de Franco, en 1975, l'Etat a mis en marche un processus de transition pour que le pays puisse passer d'une dictature totalitaire à une monarchie constitutionnelle sans trop de heurts. Cependant, les horreurs de la guerre civile, guerre atroce qui opéra une division non seulement au sein d'un même pays mais aussi au sein des mêmes familles, étaient une réalité trop palpable et résonnaient encore dans l'inconscient collectif. Ainsi dans une volonté d'unité et de reconstruction, les différences issues du conflit armé et du franquisme durent-elles s'estomper momentanément afin de permettre à la société de construire ensemble un nouveau pays sur des bases démocratiques. C'est ce que l'on nomme le pacte de silence. En effet, c'est cette volonté d'oubli et de pardon, bien que relatif, des uns envers les autres qui a permis la mise en place d'un pays solide et libéré. Sans elle, il y a fort à parier que l'Espagne aurait sombré dans la rancœur et l'amertume¹.

Néanmoins si cette politique de l'oubli était nécessaire pour l'édification et la consolidation de la démocratie, elle s'est révélée insuffisante dans les faits. Les traumatismes dus à la guerre et au franquisme toujours présents doivent être résolus, même si les ignorer ne les a pas pour autant fait disparaître. Au début du XXI^e siècle la démocratie étant consolidée, le pays doit faire face à son passé et affronter ses démons. C'est la raison pour laquelle depuis les années 1990, on observe une volonté progressive de réappropriation de la mémoire historique. Cet attrait concernant le passé traumatique peut s'expliquer par le phénomène de relè

¹ L'ouvrage de Javier Tusell intitulé *La transición española. La recuperación de las libertades* (1997) donne de plus amples informations concernant la transition espagnole.

générationnelle. Les circonstances historiques qui ont marqué la transition ainsi que la peur qui paralysait les générations précédentes ont aujourd'hui disparu. La nouvelle génération s'intéresse à ce passé en revendiquant la mémoire et la dignité de ses aïeux, ouvrant, par conséquent, un débat au sein de la société pour enfin refermer les blessures (COLOM GONZALEZ, 2010). Toutes les sphères de la société prennent part à ce débat, aussi bien dans le monde politique que dans la société civile, avec notamment les familles des victimes en quête de reconnaissance, celles qui ne souhaitent pas faire ressurgir les événements du passé ou encore les nostalgiques du régime. Ce débat a abouti en 2007 à la loi de « mémoire historique », qui a mis en place des mesures pour tous ceux qui ont subi des persécutions ou des représailles, tant physiques que psychologiques. L'objectif ultime de cette loi est de « contribuir a cerrar heridas todavía abiertas en los españoles y a dar satisfacción a los ciudadanos que sufrieron, directamente o en la persona de sus familiares, las consecuencias de la tragedia de la Guerra Civil o de la represión de la Dictadura » (BOE, n°310 2007 : 53411).

A cause du pacte de silence, le traumatisme n'a pu être résolu et a donné lieu à une transmission transgénérationnelle. Comme l'explique Odette Martinez-Maler dans son article sur les petits-fils des républicains,

La mémoire institutionnelle, modelée par les contraintes politiques, pèse sur la transmission des mémoires familiales ; et le passé des parents, actif dans le temps feuilleté du présent, travaille l'imaginaire et l'affectivité des descendants. En Espagne, si la seconde génération a porté, directement, le poids d'un passé douloureux, l'empreinte de ce dernier a atteint les enfants de la troisième génération. Ceux-ci héritiers d'un puzzle brouillé par le silence, disent combien ils ont été encombrés par un legs en creux et comment les traces de parents disparus, qui avaient troué les récits familiaux, ont dessiné par ricochet les contours de leur propre mémoire. Pour chacun d'eux, la « révélation » de cet héritage en négatif a pu prendre des temps et des formes diverses mais, pour tous, la question d'une « re-légitimation » publique de leur filiation républicaine s'est posée (MARTINEZ-MALER, 2008 : 44).

Ce sont les petits-enfants qui réclament mémoire, dignité et justice pour leurs grands-parents et ouvrent le débat dans la société. Malgré leurs efforts, les résultats se sont révélés insuffisants (condamnation du coup d'Etat du 18 juillet 1936 en 2002, les sentences prononcées par le régime restent d'actualité, etc.). Face à ce panorama peu satisfaisant, la société civile et la sphère privée, porteuses de la mémoire individuelle et collective², réclament ce droit à la mémoire, sous diverses formes, notamment par la production dramatique. Ainsi, le théâtre

² Maurice Halbwachs, considéré comme l'initiateur de la sociologie des mémoires, est le premier à avoir fait référence à la « mémoire collective » dans *Cadres sociaux de la mémoire* (1925) et *La Mémoire collective* (1950). Son but était de démontrer que chaque société et plus spécifiquement, chaque groupe organisé, est capable de créer une mémoire qui lui est propre. La mémoire collective permet de mieux nous souvenir, car nous ne sommes pas seuls. Contrairement à la mémoire individuelle, un être seul ne peut se souvenir, il doit faire partie d'un ensemble, d'un réseau social afin de construire des souvenirs.

revendique-t-il la vérité face au discours institutionnalisé, aboutissant à la création d'un théâtre de mémoire qui se dresse face à la volonté d'oubli de la société et confronte le spectateur à ce passé problématique pour le mettre en relation avec son propre présent.

Pour la dramaturge contemporaine Laila Ripoll, le devoir de mémoire est indispensable pour la construction d'une société saine. Même si elle n'est pas la seule dramaturge à y faire référence, ce leitmotiv omniprésent dans son travail permet de l'ériger en tant que figure emblématique de cette nouvelle génération de dramaturges contemporains dont le fil conducteur est la mémoire individuelle et collective. Ainsi, elle met les histoires individuelles au service de la mémoire collective pour réécrire l'Histoire, tout en prenant en compte le vécu des populations soumises au silence en leur redonnant la parole. Bien que l'ensemble de sa production artistique y fasse allusion, cette étude portera sur deux de ses œuvres emblématiques : *Los niños perdidos* et *Santa Perpetua*, où les fantômes du passé viennent hanter les vivants, les obligeant à remettre en cause leur présent et à ne pas oublier leur passé.

Devoir de mémoire et dramaturgie

Cet intérêt pour la reconstruction du passé ne date pas d'aujourd'hui, mais s'inscrit dans la longue tradition du théâtre historique. En effet, selon María Francisca Vilches de Frutos, depuis l'avènement de la démocratie, les auteurs se sont consacrés à mettre en scène des œuvres d'inspiration historique. La première étape a consisté à récupérer les textes qui ont été passés sous silence par la censure durant le franquisme. Puis, la guerre civile et la démocratie sont devenues des éléments à part entière des pièces de théâtre, soit grâce à des personnages anonymes qui ont subi les conséquences des conflits, soit par la mise en avant de certaines figures historiques. A partir de la fin des années 1980, des indices d'une critique du système politique dominant sont apparus, suivis par une période où les dramaturges ont abordé les événements du XX^e siècle, dans un désir d'analyse du présent à la lumière des faits passés (VILCHES DE FRUTOS, 1999). Avec ce bref panorama, nous voyons clairement que depuis les premières années de la démocratie jusqu'à nos jours, la littérature est l'un des lieux privilégiés de réappropriation de la mémoire et de contestation du pacte de silence.

Laila Ripoll (Madrid, 1964) s'inscrit pleinement dans cette tradition du théâtre historique. Cette « *mujer de teatro* » (PEREZ-RASILLA, 2013) est devenue une figure incontournable de la scène théâtrale espagnole. De plus, elle n'est pas seulement dramaturge, comédienne et metteuse en scène, elle participe régulièrement à des rencontres ou publie des articles concernant le processus d'écriture théâtrale et la fonction du dramaturge dans la société.

En 1991, elle a fondé avec d'autres acteurs la compagnie *Micomición* qui, dans un premier temps, mettait en scène exclusivement des œuvres du répertoire classique, telles que *La dama boba* de Lope de Vega ou *Los caballeros de Absalón* de Calderón de la Barca, alors qu'aujourd'hui elle représente surtout les œuvres de Ripoll. Celle-ci jouit d'une reconnaissance croissante dans l'univers artistique, grâce à l'obtention de nombreux prix, le dernier en date étant le « Premio Nacional de Literatura Dramática » en 2015 avec Mariano Llorente pour *El triángulo azul*.

Appartenant à la troisième génération, elle a reçu cet « héritage en négatif » des récits familiaux morcelés, à travers son origine familiale (ses grands-parents ont connu la guerre et l'exil). C'est pourquoi lors des interviews données et des articles écrits, l'Histoire et, par extension, le devoir de mémoire sont des thèmes récurrents. La question de la « re-légitimation » publique a pris la forme du devoir de mémoire, qui, pour Ripoll, est quelque chose d'essentiel si la population veut vivre dans une société saine, qui a pansé ses plaies et peut aller de l'avant. Dans une de ses interviews, la dramaturge affirme que le « teatro por la identidad » est une des façons de récupérer cette mémoire, si longtemps oubliée, car même aujourd'hui la guerre civile et le franquisme restent encore des sujets tabous en Espagne. Pour elle, regarder la vérité en face et agir est un devoir envers sa famille et envers toutes ces personnes qui ont subi les abus de pouvoir engendrés par les conflits. Une société ne peut vivre sans connaître son passé car c'est grâce à lui qu'elle se construit, qu'elle apprend et avance. En résumé, pour Laila Ripoll le devoir de mémoire étant essentiel, la société doit savoir l'advenu pour pouvoir reconstruire sa propre identité et créer une mémoire collective qui aidera à la construction d'une société plus forte et unie (HENRIQUEZ, 2005). Ainsi, le théâtre historique n'a pas un but purement informatif sur les événements passés, mais cherche plutôt à nous confronter à ce passé, pour le mettre en relation avec le présent du spectateur³.

Contrairement à la loi de « mémoire historique » dont l'objectif n'est pas d'implanter une « mémoire collective » à proprement parler, mais de

Reparar a las víctimas, consagrar y proteger, con el máximo vigor normativo, el derecho a la memoria personal y familiar como expresión de plena ciudadanía democrática, fomentar los valores constitucionales y promover el conocimiento y la reflexión sobre nuestro pasado, para evitar que se repitan situaciones de intolerancia y violación de derechos humanos como las entonces vividas (BOE, nº310 2007 : 53411).

³ Le passé est toujours vivant dans le présent, tout comme Saint Augustin l'expliquait dans sa théorie sur le temps. En effet, dans ses livres intitulés *Confessions*, il pose le problème de la définition du temps. Selon son analyse, le présent conserve des traces, des empreintes, des vestiges du passé, mais ils ne sont pas le passé. Grâce à ces traces, nous rendons notre passé présent par le récit que nous nous en faisons.

Laila Ripoll contribue à l'instauration d'une mémoire collective basée sur la mémoire individuelle des personnages anonymes auxquels elle donne la parole.

Les fantômes du franquisme : *Los niños perdidos* et *Santa Perpetua*

Los niños perdidos, pièce écrite et mise en scène en 2005 par Laila Ripoll, raconte l'histoire de quatre enfants qui ont été arrachés à leur famille par les services sociaux lors du franquisme pour être placés dans des foyers. *Santa Perpetua* (2011), mise en scène en 2010, a pour axe principal les rancœurs qui subsistent après la guerre civile. Perpetua, femme soi-disant « sainte » en proie à des visions, doit affronter les conséquences de ses actes passés. Pendant la guerre civile, elle a dénoncé la mère de Zoilo, la femme de l'homme qu'elle aimait, par jalousie. Mais ayant été prévenue, elle a pu s'échapper et c'est alors son frère, prénommé également Zoilo, qui a été fusillé à la place de sa sœur. La mémoire de cet homme vient la tourmenter en la personne de Zoilo, neveu de l'homme assassiné par sa faute.

Ces deux pièces constituent la « Trilogía de la memoria » avec *Atra Bilis* (2001), trilogie qui mêle l'onirisme et une vision fantasmagorique aux éléments réels, et nous donne ainsi une image de

Esa España intolerante, brutal, fanática y fratricida. Esa España obcecada y recalcitrante que ha lastrado la convivencia y la concordia, que ha obstaculizado el progreso. Que ha expulsado, reprimido y asesinado. Y que, de forma descorazonadora, parece seguir muy activa en la sociedad española (PEREZ-RASILLA, 2013 : 13).

L'Espagne dont nous parle Pérez-Rasilla s'intègre dans le processus de modernité qui peine à « faire le deuil des individus, des cultures et des langues anéantis par la chaîne de désastres historiques du XX^e siècle » (GUIDEE ET MELLIER, 2009 : 13). Les spectres en tant qu'éléments réitératifs de l'art moderne, non seulement en Espagne, mais aussi en Europe, renvoient à cette violence extrême, nous obligeant à ne pas oublier et à réclamer justice. Le travail de Ripoll s'inscrit dans cette modernité, qui « s'expose au retour sans fin d'un passé infiniment révolu, dont elle ne peut néanmoins faire le deuil » (GUIDEE ET MELLIER, 2009 : 12) à travers l'apparition de fantômes⁴. Le présent des personnages est sans cesse perturbé par des spectres, réminiscences de leur passé qu'ils ne peuvent oublier.

Etant donné la préoccupation de Laila Ripoll pour la réappropriation de la mémoire, il est tout naturel qu'elle ait opté pour les spectres pour mettre en scène cette thématique. Comme

⁴ Raphaëlle Guidée et Denis Mellier, dans leur publication *Hantologies : les fantômes et la modernité* (2009), expliquent en quoi la modernité est spectrale. Ces difficultés éprouvées pour faire le deuil provoquent un phénomène de perte d'identité dans notre société moderne.

l'affirme Leila Adham, le fantôme est utilisé comme figure de lutte contre l'oubli dans le théâtre contemporain. Le spectre dit les crimes du passé, en résolvant les contradictions d'un corps présent et absent, visible et invisible à la fois. Il devient le personnage idéal pour raconter la mémoire d'un être ou d'un événement (ADHAM, 2008). Les spectres rappellent à Perpetua ses actes passés et hantent son présent, représentant toutes les victimes du franquisme qui ne peuvent connaître la paix. Alors que dans *Los niños perdidos*, les fantômes sont la matérialisation de la mémoire de Tusó qui sert de porte-parole à l'ensemble des enfants oubliés du franquisme et permettent de mener à bien le processus de résilience grâce auquel il pourra surmonter ses traumatismes passés.

A la fin de *Los niños perdidos*, nous apprenons que seul un des personnages, Tusó, éternel enfant par sa condition d'handicapé mental, est vivant. Les autres sont morts depuis longtemps et ne sont que des projections mentales de celui-ci. Il refoule la mort de ses camarades ce qui a nourri chez lui le déchaînement de la hantise, car selon Freud, « [c]e qui est demeuré incompris fait retour comme une âme en peine » (FREUD, 1954 : 180). L'acceptation de leur mort se fera par l'intermédiaire de fantômes,

La valentía de Tusó para confrontar el ayer y su responsabilidad en él simboliza el proceder que Ripoll cree que debe emprender el país entero con respecto a la memoria histórica de la Guerra Civil, de modo que sus conciudadanos puedan desprenderse de los fantasmas del pasado y avanzar hacia un futuro mejor (GUZMAN, 2012 : 3).

Si dans cette pièce nous sommes face à des fantômes physiquement présents sur scène, dans *Santa Perpetua*, les spectres, sans être des personnages visuellement présents, hantent la scène. Ces spectres, ainsi que la musique de la radio que Perpetua ne peut supporter, sont les ombres qui rongent la conscience de cette dernière et apparaissent dans ses visions. Tout au long de l'œuvre, nous assistons à ces apparitions spectrales et surnaturelles, qui se matérialisent à travers les personnages, et qui viennent en aide à Zoilo, trompé par la sainte, provoquant de manière indirecte la mort de Perpetua. Les apparitions représentent la mémoire collective de toutes les victimes et réclament justice, ou du moins la récupération des corps abandonnés dans les fosses communes, comme celui de l'oncle de Zoilo.

Indépendamment des efforts de Perpetua pour minimiser sa collaboration dans l'exécution d'un innocent, ainsi que les conséquences de son crime, la répétition du nom de Zoilo et sa fixation pour les disparus sont en relation directe avec sa mauvaise conscience. Son don l'oblige à revivre les événements qu'elle a provoqués et les derniers instants de Zoilo. Bien que consciemment elle ne fasse preuve d'aucun remords ni d'aucune empathie,

inconsciemment elle apparaît rongée par les regrets et traumatisée par ce qu'elle a fait (GUZMAN, 2012). L'auteure utilise le jeu méta théâtral dans les deux productions. Alors que dans *Los niños perdidos*, Tuso joue le rôle de la religieuse, personnage qui incarne le mal, dans *Santa Perpetua*, les rôles sont inversés. Perpetua joue le rôle de Zoilo pour mettre en évidence la mauvaise conscience de celle-ci⁵. Ainsi, les morts viennent hanter les vivants faisant ressurgir leurs angoisses les plus profondes.

Outre les fantômes des trois enfants, un autre spectre est représenté dans *Los niños perdidos* : la Sor, responsable de leur décès. Elle est morte lors de cette même période, puisque c'est Tuso qui dans un accès de colère l'a fait tomber dans les escaliers. Celle-ci frappait ses deux amis, Lázaro et Marqués, et, excédée, elle a jeté Cucachica par la fenêtre parce qu'il avait encore uriné. Issue uniquement de la mémoire de Tuso, la Sor prend des airs de monstre difforme, grotesque, voire surnaturel. Tout comme Perpetua qui est, elle aussi, présentée comme un être monstrueux, avec une voix venue d'outre-tombe. De plus, il est impossible de ne pas se référer à l'onomastique de Perpetua, car cet être n'est pas seulement monstrueux, mais est aussi éternel, ses visions lui offrant une perception globale du passé, du présent et du futur. Elle est présente sur tous les plans temporels, comme les spectres qui hantent la scène, sans possibilité de s'en détacher : Perpetua laisse une marque atemporelle non seulement sur ses frères, qui ne peuvent vivre sans elle, mais aussi sur Zoilo et sa famille. Son emprise sur tous ceux qui l'entourent est perpétuelle, elle métaphorise la pérennité de cette « España intolerante, brutal, fanática y fratricida » (PEREZ-RASILLA, 2013 : 13).

De plus, la cécité de la religieuse n'est pas anodine. Selon elle, c'est un don qui lui a permis d'appréhender la vie d'un point de vue plus spirituel et de se libérer de ses origines républicaines. Ce handicap touche aussi Perpetua, handicap qui lui permet d'avoir ses visions, lui offrant également plus de spiritualité. Cependant, leur cécité peut avoir une tout autre interprétation. Ces deux personnages sont de ferventes adeptes de la doctrine franquiste, qui avait besoin de partisans pour mener à bien sa répression. Cette répression est sans discernement, aveugle, tout comme Perpetua et la Sor. Par conséquent, elles représentent la victoire de la propagande du régime franquiste et de l'Eglise catholique (REYT, 2013). La Sor

⁵ Après son assassinat, Zoilo a été abandonné dans une fosse commune de la propriété de Perpetua. Le champ a été recouvert d'une plantation de tomates pour couvrir le crime. La thématique de la pièce de Laila Ripoll n'est pas sans rappeler le thème du roman de Rafael Pinilla, *La higuera* (2006), où un phalangiste observe un arbre qui pousse sur la tombe d'un homme qui a été assassiné par sa faute.

et Perpetua ont donc de nombreux points communs quant à leur caractérisation physique et psychologique : elles personnifient les valeurs de la dictature.

A travers ces personnages, Ripoll dénonce l'implication directe de l'Eglise catholique dans le processus de répression politique et idéologique. Sous couvert des codes moraux de la société, la religieuse insulte et maltraite les enfants en se référant à leur origine républicaine, pendant que la soi-disant sainte consacre sa vie à voler et à mentir à son entourage. Leurs agissements sont contraires à la morale qu'elles revendiquent. Dans les propos de la Sor, on perçoit la notion de maladie communiste qui infecte la nation⁶, ainsi que la notion de croisade et de guerre sainte pour se référer au soulèvement militaire, guerre qui justifie n'importe quel type de violence. Perpetua n'est pas en reste, elle est également liée à la religion à travers sa condition de « sainte » et, par conséquent, à la doctrine du régime. Elle revendique son appartenance au camp des vainqueurs, qui lui a permis de s'emparer de la propriété d'une famille de vaincus. La guerre civile a été pour elle l'occasion d'exercer une vengeance personnelle, bien que son action n'ait pas eu les résultats escomptés, car au lieu d'aboutir à la mort de sa rivale sentimentale, c'est l'oncle de Zoilo qui en payé le prix. Quand Zoilo réclame la bicyclette, elle refuse catégoriquement, rappelant que la victoire du parti lui a donné l'autorisation de faire tout ce qu'elle voulait avec les possessions des vaincus. Perpetua et la Sor utilisent la guerre et les valeurs du régime afin de justifier les actes les plus atroces.

L'autorité de Perpetua s'exerce non seulement sur les vaincus, mais aussi sur ses frères. Ils vivent dans une perpétuelle relation de soumission, ce qui provoque un manque d'assurance qui les réprime dans leur besoin d'épanouissement. De même que les fantômes de Tusó qui, eux aussi, ont peur d'affronter la vie et l'avenir, ce qui les empêche de sortir du grenier par méconnaissance de ce qui se trouve au-dehors. Les enfants-fantômes, ainsi que les frères de Perpetua trouveront la force et le courage, par l'intermédiaire de Tusó pour les uns et une fois leur sœur morte pour les autres, de se défaire de leurs chaînes et de sortir afin de commencer une nouvelle vie.

Le spectateur s'identifie facilement à certains personnages et peut ainsi entamer un dialogue avec l'Histoire. En effet, l'auteure introduit dans ses œuvres des référents historiques, comme la « Section féminine » de la Phalange, qui a joué un rôle prépondérant dans la politique

⁶ Le régime développa une théorie sur le « gène rouge » qui était la cause de la « maladie » du marxisme. Selon les scientifiques franquistes, c'est ce « gène » qui est responsable de l'immoralité de la période républicaine, c'est la raison pour laquelle il faut l'éradiquer en enlevant les enfants de « rouges » à leurs parents, pour les placer dans des orphelinats dans le but de les « soigner » de cette maladie et ainsi soigner la nation tout entière.

sociale du pays. Grâce à une vieille poupée, Lázaro improvise un petit théâtre où il reproduit le discours du régime sans être pleinement conscient de ces implications. Ce discours sous forme de questions-réponses renvoie aux méthodes d'enseignement prônées par le parti, afin que les femmes, considérées comme inférieures et peu intelligentes, puissent comprendre la doctrine du régime. A cela, il faudrait ajouter des éléments culturels, comme les chansons ou les personnages, qui font partie de l'imaginaire enfantin encore récent du spectateur. Ainsi, non seulement le spectateur peut s'identifier aux personnages et à la situation, mais aussi se refléter en eux, car soit il a vécu lui-même ces événements, soit il connaît quelqu'un dans son entourage qui les a vécus (AVILES DIZ, 2012).

Los niños perdidos lutte contre le pacte de silence instauré tacitement lors de la Démocratie, en donnant la parole aux enfants « oubliés » du franquisme, qui ont été enlevés à leurs parents républicains et placés dans des centres de « Auxilio Social ». L'ensemble de l'action se déroule dans un grenier, choix, aux échos psychanalytiques, qui n'est pas anodin. Le grenier transmet l'idée de quelque chose d'inutile, d'oublié, comme ces enfants arrachés à leurs parents. Il se présente comme un « lieu de mémoire »⁷, selon le terme de Pierre Nora, c'est-à-dire comme la « construcción de un espacio físico que sirve para provocar de alguna manera la recuperación de esa memoria social y su presencia en la mente del espectador » (AVILES DIZ, 2012 : 245-46). A l'instar du grenier, *Santa Perpetua* se déroule dans une seule et unique pièce : le salon de la maison de la sainte, résidence qui appartenait à la famille de l'homme qui a été fusillé par sa faute. Le salon et le grenier, espaces huis clos, voire claustrophobiques, représentent l'oppression dans laquelle vivent les personnages, qui n'ont pas pu se libérer de leur passé traumatique, que ce soit en tant que bourreau ou victime. Ces deux espaces scéniques, caractérisés par une atmosphère oppressante et presque malsaine qui se retrouve dans bon nombre des œuvres de Laila Ripoll, renvoient à « l'esthétique de la tache » selon Leila Adham. Les spectres apparaissent dans des espaces salis et dégradés, car à l'inverse des monuments commémoratifs figés, ces revenants se refusent à rester immobiles, ils ne « sont pas seulement les morts du passé mais [sont] aussi les images du phénomène de hantise du passé dans le présent » (ADHAM, 2008 : 481). Cette esthétique liée aux fantômes symbolise donc l'impossible « nettoyage » des traces laissées par les générations antérieures.

⁷ Le « lieu de mémoire » est un concept qui a été mis en avant par l'historien Pierre Nora. « Les lieux de mémoire, ce sont d'abord des restes. La forme extrême où subsiste une conscience commémorative dans une histoire qui l'appelle, parce qu'elle l'ignore. [...] Musées, archives, cimetières et collections, fêtes, anniversaires, traités, procès-verbaux, monuments, sanctuaires, associations, ce sont les buttes-témoins d'un autre âge, des illusions d'éternité. [...] » (*Les lieux de mémoire*, 1984).

La mémoire traumatique des enfants ressurgit à diverses reprises jusqu'à en perturber le présent dramatique. Ainsi est-il significatif le moment où Cucachica, voulant jouer aux trains, est transporté à l'instant où les franquistes l'ont arraché aux bras de sa mère et où il a vécu une expérience traumatisante dans le train. La chanson « Prietas las filas » chantée par Marqués et Lázaro provoque une réminiscence du passé traumatique de Tusó, qui les supplie de se taire. En effet, pendant la guerre civile, Tusó a rejoint un défilé du camp nationaliste et des soldats, se moquant de son handicap, l'ont jeté dans la rivière, ce qui a suscité en lui une vive réaction émotionnelle (GUZMAN, 2012). De cette manière, le passé surgit pour s'introduire dans le présent dramatique, dû aux émotions similaires ressenties par les enfants au moment de l'action et qui correspondent à celles vécues par le passé.

De même, la mémoire ressurgit à travers les sons ; les événements passés et présents se mélangent. Les bruits des bombardements et des voix proviennent de la réalité des enfants, et leur font revivre les atrocités du conflit. Les flashbacks n'émanent pas seulement de la mémoire de Tusó, mais il s'agit aussi d'une mémoire intergénérationnelle, car elle inclut les souvenirs des parents. De cette manière, les évocations que le spectateur entend par psychophonie⁸ ne sont pas le reflet de la mémoire individuelle de Tusó, mais bien de la mémoire collective, commune à l'ensemble de la nation. Les éléments sonores ont des répercussions sur le corps et l'esprit des personnages comme des spectateurs, qui eux aussi ont connu ces atrocités, directement ou indirectement par le biais des récits familiaux. Ces évocations les renvoient dans le passé, présent et passé devenant une même réalité. L'espace temporel ne fait qu'un quand Zoilo affirme qu'il a « vu » la bicyclette de son oncle prendre la poussière et a « senti » la décomposition de son cadavre. Tout porte à croire qu'il s'agit de la mémoire familiale qu'il a intériorisée et qui l'a poussé à réclamer la bicyclette de son oncle. En effet, c'est un descendant de la deuxième génération qui a bénéficié d'un « héritage en négatif » et paie les conséquences de la guerre et du franquisme. Même s'il ne peut obtenir justice (ce à quoi pourra peut-être prétendre la génération postérieure), il exprime ses blessures et veut faire connaître cet héritage de valeurs à travers le symbole de la bicyclette.

Les voix et le bruit des bombardements, voix provenant du passé des enfants, constituent un point d'inflexion dans l'œuvre et permettent de faire émerger le passé, rappelant ainsi le processus d'anamnèse. Ces bruits caractérisent le passage d'un monde passé, qu'il est nécessaire d'oublier, à un monde marqué par les traumatismes et défini par le besoin de se

⁸ La psychophonie est une méthode thérapeutique inventée par Marie-Louise Aucher dans les années 1960 qui utilise les sons pour influencer sur l'état physique et psychologique d'un sujet.

souvenir. Ce ne sera qu'à la fin de l'œuvre, quand les enfants prennent conscience de leur propre mort, qu'ils pourront accepter leur passé et ainsi mettre un point final à la dictature de la peur. Les manifestations sonores sont également omniprésentes dans *Santa Perpetua*, la sainte ne peut supporter la musique de la radio de Zoilo, car elle constitue une porte vers la voix de la mémoire et de la conscience. Suite à la confession de Perpetua concernant son rôle dans l'assassinat de l'oncle, les bruits envahissent la scène par la présence de spectres, suivis du tonnerre et des éclairs, signes annonciateurs de la fin du drame. En effet,

Truenos, relámpagos y aullidos van marcando la progresión de la descomposición, de la disolución de las fuerzas del mal aspiradas por las fuerzas infernales de las ánimas en pena que rondan, y van preparando el estallido de la verdad, de la podredumbre de los monstruos (RECK, 2012 : 71).

A la fin de l'œuvre, l'ambiance tétrique de la scène provoque la mort de Perpetua des mains d'un de ses frères. Les spectres, en tant qu'incarnation de la mémoire collective, ont exercé leur vengeance, permettant que la vérité soit exposée au grand jour et que Zoilo puisse obtenir, même partiellement, la victoire.

Conclusion

Dans ses pièces, Ripoll utilise les morts-vivants, les fantômes ou les spectres, dans le but de faire cohabiter le présent et le passé dans des lieux ou des objets symboliques. Ces visions fantasmagoriques offrent une « imagen bastante teatral del proceso fluido por el que la memoria de un trauma colectivo, olvidado o tergiversado [...] se cuele y participa en el tiempo presente » (GUZMAN, 2012 : 1). Les fantômes étant la métaphore et la personnification de la mémoire, ils rappellent l'obligation que nous avons de nous souvenir, ils sont l'image du traumatisme social qui se trouve en chaque individu. Ce sont les propres vivants qui font appel à ces apparitions de l'au-delà, les fantômes les guident pour restaurer leur mémoire personnelle, familiale et collective, afin de reconstruire les liens identitaires qui ont été détruits.

Pour conclure cette réflexion, Leila Adham affirme que le fantôme est « l'image de la trace du passé dans le présent » et le rencontrer « c'est comprendre que le passé n'est pas fini, car le passé est un temps qui n'en finit pas de finir, imprimant toujours une nouvelle trace dans le présent. Rencontrer le spectre, c'est donc mesurer le problème posé par l'héritage... d'un passé qui ne passe pas⁹ » (ADHAM, 2008 : 477).

⁹ Expression sur le modèle de l'ouvrage d'Eric Conan et Henry Rouso, *Vichy, un passé qui ne passe pas* (1994).

Bibliographie

- ADHAM, Leila (2008). « Mémoire poétique de la spectralité. Le fantôme comme figure de lutte contre l'oubli ». In *Culture et mémoire. Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, 475-81. Palaiseau: Les Éditions de l'école Polytechnique.
- AVILES DIZ, Jorge (2012). « Los desvanes de la memoria: “Los niños perdidos” de Laila Ripoll ». *Letras femeninas* 38 (2): 243-64.
- BOE, n°310 (2007). *Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura* [en ligne], <<https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2007-22296>> consulté le 19 juillet 2017.
- COLOM GONZALEZ, Francisco (2010). « El pasado en el presente: qué hacer con la memoria de la Guerra Civil ». *Res publica: revista de filosofía política*, no 23: 161-74.
- CONAN, Eric et Rousso (1994), Henry Rousso, *Vichy, un passé qui ne passe pas*. Paris: Fayard.
- FREUD, Sigmund (1954). *Cinq psychanalyses*. Paris: Presses Universitaires de France.
- GUIDEE, Raphaëlle, et Denis Mellier (2009). *Hantologies : les fantômes et la modernité*. Éditions Kimé.
- GUZMAN, Alison (2012). « Los muertos vivientes de la Guerra Civil en cinco obras de Laila Ripoll: “La frontera”, “Que nos quiten lo bailao”, “Convoy de los 927”, “Los niños perdidos”, y “Santa Perpetua” ». *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* 2: 1-5.
- HALBWACHS, Maurice (1925). *Cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Librairie Félix Alcan.
- (1950). *La mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France.
- HENRIQUEZ, José (2005). « Entrevista con Laila Ripoll: “soy nieta de exiliados y eso marca” ». *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, n° 310: 118-27.
- MARTINEZ-MALER, Odette (2008). « Passeur de mémoire et figure du présent. El nieto de republicano (le petit-fils de républicain). » In *Culture et mémoire. Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, 43-52. Palaiseau: Les Editions de l'école Polytechnique.
- NORA, Pierre (1984). *Les lieux de mémoire, I. La République*. Paris: Gallimard.
- PEREZ-RASILLA, Eduardo. 2013. « La trilogía de la memoria, Laila Ripoll ». In , 5-19. Bilbao: Artezblai.
- RECK, Isabelle (2012). « El teatro grotesco de Laila Ripoll ». *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n° 21: 55-84.
- REYT, María Carolina (2013). « Pasados fragmentados: la representación teatral del robo de niños en las dictaduras española y argentina en obras de Laila Ripoll y Patricia Suárez ». Denton: North Texas [en ligne], <<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc271930/>> consulté le 19 juillet 2017.
- RIPOLL, Laila (2013a). « Los niños perdidos ». In *La trilogía de la memoria. Atra bilis, Los niños perdidos, Santa Perpetua*, 101-82. Bilbao: Artezblai.
- (2013b). « Santa Perpetua ». In *La trilogía de la memoria. Atra bilis, Los niños perdidos, Santa Perpetua*, 183-263. Bilbao: Artezblai.
- SAINT AUGUSTIN (2004). *La Mémoire et le Temps (Confessions, livres X et XI en intégralité)*. Paris: Fayard.
- TUSELL GOMEZ, Javier (1997). *La transición española: la recuperación de las libertades*. Madrid: Historia 16.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (1999). « Teatro histórico: la elección del género como clave de la escena española contemporánea ». In *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*. Madrid: Visor Libros.