

MISE EN SCÈNE DE L'HISTOIRE MEXICAINE  
DANS *EL JUICIO* DE VICENTE LEÑERO (1972)  
ET *EL ATENTADO* DE JORGE  
IBARGÜENGOITIA (1978)

GUY THIEBAUT

Université de Bourgogne

Je voudrais conforter ici une analyse, ou plutôt le simple rapprochement que j'établissais, dans un ouvrage récent<sup>1</sup>, entre ces deux pièces : *El Juicio* de Vicente Leñero et *El Atentado* de Jorge Ibargüengoitia étaient vus comme deux oeuvres intimement liées au vaste mouvement de création littéraire contemporaine qui revendiquait le droit à la mémoire et au jugement porté sur les épisodes plus ou moins tabous de l'Histoire révolutionnaire et post-révolutionnaire. Dans le cas présent, il s'agit de l'épisode douloureux et sanglant de la Christiade qui, de 1926 à 1929, a divisé le peuple mexicain et l'a poussé à la lutte fratricide.

Le manuscrit de *El Atentado* est daté de juillet 1962, mais l'oeuvre, récompensée par le prix Casa de las Américas en 1963, n'a été jouée pour la première fois au Mexique qu'en juillet 1975, par la compagnie du Teatro Popular sous la direction de Felio Eliel, et reprise l'année suivante dans la mise en scène de Juan José Gurrola, au théâtre Gorostiza. La première édition de cette pièce date de 1978<sup>2</sup>. En revanche, *El Juicio* de Vicente Leñero paraît en 1972 chez le même éditeur<sup>3</sup>, après que la première eut lieu au théâtre Orientación de Mexico en octobre 1971.

---

<sup>1</sup> Guy Thiébaud, *La Contre-Révolution mexicaine à travers sa littérature*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 264-267.

<sup>2</sup> Jorge Ibargüengoitia, *El Atentado*, México, Joaquín Mortiz, 1978, 80 p.

<sup>3</sup> Vicente Leñero, *El Juicio*, México, Joaquín Mortiz, 1972, 119 p.

Autrement dit, en dépit des dates d'édition, l'antériorité de l'écriture de *El Atentado* par rapport à *El Juicio* doit être soulignée. A des degrés divers, ces deux pièces ont connu les tracasseries de la censure, sensible, dans le cas d'Ibargüengoitia, à la pression encore forte du clan obrégoniste qui ne voulait pas entendre parler de la pièce. L'analyse de celle-ci prouvera en quoi, d'une certaine façon, les adversaires acharnés de l'auteur avaient bien perçu les intentions de ce dernier. Cet ordre chronologique pour l'écriture et la parution éditoriale, s'il n'est pas déterminant pour la compréhension de chaque pièce, est important néanmoins dans l'optique de *specta-lecture* que je veux développer, renouant avec un concept déjà évoqué au sein d'un colloque précédent<sup>1</sup>. En effet, quand je parle de « mise en scène de l'Histoire mexicaine... », il ne peut s'agir d'étudier telle dramatisation orchestrée par tel directeur de théâtre, mais plutôt de tenir compte de toutes les informations que l'auteur en tant que tel (par les *dramatis personae*, les didascalies...), et les personnages (nous reviendrons sur ce terme) par leurs échanges livrent au lecteur du texte, lui permettant ainsi d'être, en quelque sorte, son propre metteur en scène. Ces deux dramaturges se sont intéressés aux mêmes figures du panthéon cristero : la Madre Conchita, de son vrai nom Concepción Acevedo de la Llata, et José de León Toral, l'assassin, le 17 juillet 1928, du général Alvaro Obregón. Si Jorge Ibargüengoitia ouvre l'éventail historique depuis la réélection d'Obregón à la présidence de la République jusqu'au procès des deux co-accusés, Vicente Leñero, pour sa part, centre exclusivement le temps de sa pièce sur le procès lui-même, qui eut lieu du 2 au 8 novembre 1928. Ainsi l'acte III de *El Atentado* et les deux actes de *El Juicio* seront prioritairement l'objet de cette étude, sans toutefois que nous nous interdisions de dire quelques mots des deux autres actes de la pièce de Ibargüengoitia. Soulignons également que, s'agissant de la mise en scène du procès, chaque auteur s'est attaché à puiser — certes de façon inégale et personnelle — à la même source, à savoir le texte des minutes du procès publié sous le titre quelque peu accrocheur de : *El jurado de Toral y la Madre Conchita (Lo que se dijo y lo que no se dijo en el sensacional juicio), Versión taquigráfica textual*, ce qui représente deux tomes pour un total de 603 pages. Pourtant ces deux pièces, qui prennent le parti de mettre en scène le même épisode historique, sont diamétralement opposées dans leurs intentions et leur tonalité.

---

<sup>1</sup> G. Thiébaud, « Eloge de la specta-lecture : le cas de *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig », in : *Médias et représentation dans le monde hispanique au XXème siècle*, Dijon, *Hispanística XX*, 5, 1987, p. 259-265.

## Mise en scène de l'Histoire mexicaine

Dans l'Introduction à *El Juicio*, Leñero énonce clairement le sens de son travail :

Escrita para su escenificación teatral, esta obra es una síntesis de las versiones taquigráficas del jurado popular seguido a León Toral y a Concepción Acevedo de la Llata. (...)

Tratando de alcanzar la mayor objetividad posible por lo que hace a la reproducción del hecho, la tarea de síntesis se realizó sobre estas versiones taquigráficas respetando, hasta donde la lógica y la claridad lo permitían, la sintaxis de los parlamentos<sup>1</sup>.

Je peux attester, parce que je possède les deux tomes en question, de la grande fidélité du texte théâtral de Leñero par rapport au document de départ : des tirades entières sont reprises mot pour mot et placées dans la bouche des personnages. Le lecteur a donc sous les yeux une sorte de calque en réduction du procès lui-même. *A priori*, une première question se pose : en quoi Leñero fait-il oeuvre de création théâtrale dans ces conditions ? Certains critiques, comme Salvador Novo, n'ont pas hésité à dire que ce n'était pas du théâtre et que pour cette raison la pièce était interdite, justifiant ainsi les lenteurs calculées des censeurs qui redoutaient encore dans les années 70 le caractère sensible, dans l'opinion publique, du sujet traité.

Pour comprendre la démarche de l'auteur, il faut resituer cette pièce dans sa conception du « teatro documental »<sup>2</sup>, notion qu'il distingue du drame historique :

La diferencia que yo podría establecer es la de intención. El drama histórico normalmente no se preocupa por el presente y es más como un escape hacia el pasado. Y el drama documental, un poco como lo entendían Peter Weiss y Piscator, es tomar el pasado pero para reflejar nuestro presente. Claro, en un continente como Latinoamérica, donde todo está por escribirse, todo es documental, todo nos está hablando de nuestro presente. Yo creo que esclarecer las historias de la Revolución Mexicana es el presente, porque están ocultas, porque no se han discutido suficientemente. El hablar de nuestros héroes es un presente terrible, porque no hemos hablado nunca descarnadamente de ellos. El tratar algo

---

<sup>1</sup> V. Leñero, *El Juicio*, *Op. Cit.*, p. 9.

<sup>2</sup> V. Leñero, *Teatro Documental*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985, 331p. (Ce livre regroupe 4 pièces : *Los Traidores*, *Pueblo rechazado*, *Compañero* et *El Juicio*.)

desconocido, algo oculto durante el tiempo por razones de deficiencias históricas o políticas, es darle una actualidad brutal. La actualidad para mí es fundamental en el teatro documental<sup>1</sup>.

Les oeuvres documentaires de Leñero reposent donc sur une utilisation directe des documents, qu'il soumet à une réflexion personnelle. Cette réflexion, il la livre au public dans une discussion ouverte, sans imposer de réponse. Le théâtre devient alors « un foro abierto... en que discutir cosas que resulten polémicas »<sup>2</sup>. On peut dire que la démarche de l'auteur est double : utiliser — et par là même sauver et divulguer — les sources de la mémoire contemporaine et donner de ces documents une version alternative. Le specta-lecteur est alors confronté aux préoccupations de l'auteur, à ses interprétations subjectives de l'Histoire ou des personnages historiques. Et, comme Vicente Leñero me l'a confirmé<sup>3</sup>, José de León Toral, dont le personnage extraordinaire est passé de l'anonymat le plus total à la lumière la plus crue des projecteurs de l'Histoire, a toujours exercé une grande fascination sur lui ; il fait partie, à ses yeux, des héros de cette réalité politique contemporaine qu'il veut dévoiler ou révéler.

Dans *Vivir del teatro*<sup>4</sup>, Leñero rapporte comment le texte du procès de Toral et de la Madre Conchita lui était apparu comme une oeuvre de théâtre naturelle :

Gracias a la versión taquigráfica se sentía presenciar en vivo las incidencias de un juicio histórico que delataba y ponía frente a frente dos fanatismos : el fanatismo religioso de los acusados y el fanatismo político de los acusadores. El documento, además, era una obra de teatro en bruto. Bastaba con sintetizar los interrogatorios y agregar acotaciones mínimas para convertirlo en una pieza dramática documental. (...)

El trabajo de síntesis iba a resultar sin duda fatigoso, porque necesitaba reducir a no más de cien cuartillas un total de seiscientas páginas y pico, pero era una simple tarea de costura<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Kristen F. Nigro, « Entrevista a Vicente Leñero », in : V. Leñero, *Teatro Documental*, Op. Cit., p. 20.

<sup>2</sup> Judith I. Bissett, « El drama histórico y documental de Vicente Leñero », in : V. Leñero, *Teatro Documental*, Op. Cit., p. 6.

<sup>3</sup> Entretien V. Leñero / G. Thiébaud, México, 6 juin 1986.

<sup>4</sup> V. Leñero, *Vivir del teatro*, México, Joaquín Mortiz, 1982, 252 p.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 104.

De cette citation, je retiendrai les expressions « acotaciones mínimas », qui seront toutefois des éléments importants de l'intervention de l'auteur, en particulier dans la mise en scène, et « tarea de costura », qui semble faire de Leñero un tenant du texte/tissu qui se réécrit sans cesse, poussant, si l'on peut dire, l'art du palimpseste jusqu'au paradoxe puisque cet autre texte est le même, exactement, mais en modèle réduit !

Ce procès historique qui s'est déroulé du 2 au 8 novembre 1928 à Mexico, en plein conflit armé entre l'Etat « révolutionnaire » et l'Eglise catholique par cristeros interposés, a été pour le régime l'occasion d'une véritable mise en scène. Nous dirions aujourd'hui qu'il a été fortement médiatisé, à des fins politiques, puisque les principaux journaux, *Excelsior* et *El Universal*, couvraient quotidiennement l'événement en reproduisant textuellement les déclarations des accusés, les dépositions des témoins, les interventions des avocats etc. Et la publication rapide des minutes du procès dans le texte consulté par Leñero et Ibarguengoitia sans doute, est également un élément de cette forte médiatisation. Or, d'une façon générale, on peut penser que tout procès en soi peut être considéré comme une théâtralisation. Le lieu unique du palais ou du tribunal, le cérémonial de la cour, le jury comme public privilégié, et les autres personnages (accusés, témoins, juges et avocats) comme autant d'actants, adjuvants ou opposants, réunis autour d'un objet pour lequel on tente de trouver à quel destinataire profite le crime ou le délit et quel en est le destinataire. Ajoutons qu'un vrai public peut être présent qui, de spectateur plus ou moins passif, peut devenir envahissant au point que le président peut faire évacuer la salle. Dans ces conditions, l'oeuvre de Leñero peut se concevoir comme une théâtralisation au carré, ou encore comme une mise en scène/mise en abyme d'une première mise en scène.

Le problème fondamental que Leñero se pose — et propose au public — est celui de la responsabilité du geste de Toral. Est-ce l'acte isolé d'un fanatique, comme l'a clamé l'Eglise catholique, ou bien s'agit-il d'un complot clérical dont il a été le bras armé, comme le soutint, durant le procès, le clan gouvernemental ? En portant sur la scène du théâtre, « forum ouvert », ses mises en doute de l'histoire officielle, qu'elle soit cléricale ou gouvernementale, l'auteur veut engager une réflexion, sans imposer de certitudes. En particulier, s'agissant du geste de Toral, Vicente Leñero reconnaît qu'il ne peut toujours pas trancher. Un élément l'a fortement intrigué dans les déclarations de Toral, en dépit du fait que ce dernier a toujours affirmé qu'il avait agi seul :

## Guy THIEBAUT

Desde que analicé cuidadosamente las declaraciones de José de León Toral durante las audiencias, la presencia de Manuel Trejo en los prolegómenos del atentado era el único dato que me hacía sospechar de la sinceridad del magnicida. León Toral dijo y repitió siempre que había actuado solo, y casi todos sus datos lo corroboraron. (...)

En mis relecturas de la versión taquigráfica del juicio — en vistas de la elaboración de la pieza — me llamó la atención el hecho de que León Toral hubiese tenido cinco entrevistas consecutivas con Manuel Trejo en vísperas del magnicidio. Dada la vieja relación de amistad entre ambos (...), no me parecía lógico que en ninguna de aquellas cinco entrevistas Trejo hubiese intentado averiguar para qué diablos quería realmente su amigo una pistola. Según León Toral, Trejo se conformó con la absurda explicación : « para tirar al blanco ». No sólo eso. Necesitando el arma como la necesitaba en su calidad de prófugo<sup>1</sup>, Trejo aceptó desprenderse de ella simplemente para que su amigo se divirtiera practicando el tiro.

Absurdo, pensé. Imposible. León Toral mintió en ese punto para encubrir a su amigo. Trejo supo necesariamente que Pepe le pedía una pistola para algo muy gordo : para matar a Obregón. Y si Trejo lo supo con anticipación, lo supieron probablemente otras personas. A la luz de esta lógica, el argumento de la exclusiva responsabilidad de León Toral en el magnicidio quedaba tambaleante<sup>2</sup>.

Pour Leñero, Manuel Trejo est une clé importante pour découvrir la vérité dans l'assassinat du général Obregón ; il a, mais en vain, cherché à le rencontrer lorsque sa pièce a été jouée. En l'absence également des mémoires qu'aurait pu publier Trejo, le mystère reste entier sur ce point. *El Juicio* ne tranche donc pas, simplement il évoque cette version alternative des faits sur laquelle Vicente Leñero établit son « teatro documental ».

Jorge Ibarguengoitia, pour sa part, pose une problématique différente. A la suite de la liste des personnages de la pièce, il inscrit une « Nota para el director distraído » qui est très explicite sur ses intentions :

---

<sup>1</sup> Manuel Trejo, à ce moment-là, vivait caché pour échapper à la justice à la suite de l'explosion d'une bombe dans les toilettes de la Chambre des Députés, attentat perpétré en compagnie de Carlos Castro Balda, qui épousera plus tard, en 1934, au pénitencier de las Islas Marías, l'ex-Madre Conchita.

<sup>2</sup> V. Leñero, *Vivir del teatro*, p. 109-111.

## Mise en scène de l'Histoire mexicaine

Esta obra es una farsa documental, mientras más fantasía se le ponga, peor dará.

Advertencia : si alguna semejanza hay entre esta obra y algún hecho de nuestra historia, no se trata de un accidente, sino de una vergüenza nacional<sup>1</sup>.

Notre attention est attirée par un adjectif que nous avons déjà rencontré chez Leñero : *documental*. En dépit donc d'un traitement différent, celui de la farce, de la parodie, la valeur référentielle de la pièce est par ce biais affirmée, et nous verrons que le changement d'identité des personnages par rapport à l'Histoire n'altère en rien le fondement historique des événements que l'auteur respecte dans l'ensemble : le masque parodique n'est pas un handicap pour le lecteur mexicain de l'époque qui sait parfaitement décoder le texte d'Ibargüengoitia. L'acte I retrace le retour sur la scène politique d'Alvaro Obregón, réélu président, foulant au pied le principe révolutionnaire de la « non réélection ». L'acte II est la préparation psychologique et matérielle du tyrannicide perpétré par Toral, et l'acte III est centré sur le procès lui-même. Précisément dans cet acte, que nous mettons en parallèle avec l'oeuvre de Leñero, il faut signaler le souci de Ibargüengoitia d'ancrer son texte dans la réalité. En effet, à plusieurs reprises, il met dans la bouche de l'accusation ou dans celle des défenseurs de Toral des bribes d'interventions tirées des minutes du procès : ces mêmes phrases, nous les retrouvons dans *El Juicio*, ce qui crée une situation de co-textualité des deux pièces par rapport à l'hypotexte des minutes. Les deux hypertextes ainsi fondés offrent des similitudes et des divergences dans leur mise en scène qu'il nous faut maintenant envisager.

La fidélité de la pièce de Leñero au procès historique s'exprime dès la liste des personnages, que l'auteur intitule « Reparto » : le nom des personnages historiques est accompagné du nom des acteurs lors de la première le 29 octobre 1971. Nous trouvons, par exemple :

JOSÉ DE LEON TORAL : Aarón Hernán

CONCEPCION ACEVEDO DE LA LLATA : Silvia Caos

PRESIDENTE (LIC. ALONSO AZNAR MENDOZA) : Eugenio Cobo.

---

<sup>1</sup> J. Ibargüengoitia, *El Atentado, Op. Cit.*, p. 9.

## Guy THIEBAUT

En revanche, Jorge Iburgüengoitia établit une liste de « Personajes » ainsi définis :

BORGES, un presidente electo  
VIDAL SANCHEZ, un presidente saliente  
(...)  
EL PADRE RAMIREZ  
LA ABADESA  
JUAN VALDIVIA  
PEPE  
CAUTELA

Tres actores comodines representarán los siguientes personajes :

BALGANON, GABALDON, MALAGON, diputados  
BAZ, PAZ, RAZ, periodistas  
MACARIO, NAZARIO, ROSARIO, de la Secreta... etc.

Le masque onomastique utilisé par Iburgüengoitia est un premier décolllement de la réalité, une réelle dépersonnalisation des personnages qui, par ce biais, accèdent au rang de créations théâtrales, ce qui permet une marge de manoeuvre certaine pour l'auteur, une liberté manifeste dans la présentation et l'interprétation des personnages historiques et de l'Histoire nationale, même si les faits eux-mêmes ne sont pas mis en doute.

Ces deux pratiques posent, au fond, le problème du statut du personnage dans l'une et l'autre pièce. Et si Leñero affirme qu'il ne s'agit pas d'un problème de fidélité historique puisque :

No se trata de conservar estos acontecimientos, sino lo que sugieren; lo que provoca la actuación de estos personajes (...)

Pero al reflexionar así sobre ellos, ellos pierden su propia realidad... para uno ya no son personajes de una crónica periodística convertida en crónica teatral... sino que son elementos que sirven de base para la creación de personajes<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> V. Leñero, *Teatro Documental*, p. 6-7.

le specta-lecteur ne peut totalement abstraire la nature vivante, la réalité palpitante qui a été à la base des créations théâtrales, puisque le texte lui-même est là, en synthèse mais inchangé, pour signifier ce lien. Indiscutablement, les personnages de Leñero ont une épaisseur humaine, historique, voire mythique pour la mentalité populaire mexicaine, qui les différencie clairement des créatures de Jorge Ibarguengoitia. Les personnages de *El Atentado* s'assimilent davantage à ce que la critique moderne considère comme des actants. Ces « êtres de papier » que sont Borges, Sánchez Vidal ou Pepe n'ont pas l'épaisseur ni la force dramatique des personnages de *El Juicio*. Ceux-ci, parce qu'ils sont nourris à la source de l'Histoire, imprégnés des passions, des grandeurs et des lâchetés de tout être humain sont certes des êtres de papier par le fait de leur théâtralisation, mais, — et là je me risquerai à un jeu de mots peut-être incongru —, ils m'apparaissent comme des *êtres de papier buvard* : en effet, Leñero a reproduit, comme avec un calque, le texte premier et son texte/tissu a absorbé des passages entiers de cette matière historique pour les restituer ; de même, les personnages sont imprégnés des figures historiques et restituent leur être essentiel qui est, au théâtre, la parole.

Au niveau de la mise en scène proprement dite, on peut mettre en relief une similitude dans l'utilisation de moyens purement techniques. En effet, les deux auteurs utilisent l'image, grâce à la projection cinématographique ou la projection de vues fixes de documents d'époque.

Dans la « Nota para el director distraído », Jorge Ibarguengoitia indique :

las proyecciones son fijas y de la época; los títulos que indican el lugar de la acción, o la comentan, se dicen por el magnavoz, se muestran al público como letreros, o se proyectan<sup>1</sup>.

Avec *El Atentado*, le specta-lecteur subit les effets d'un texte saturé, et le rythme rapide de la pièce est accentué par l'utilisation de ce procédé « extra-théâtral ». On sait que l'éventail temporel est relativement ouvert, comparativement à *El Juicio*, puisqu'il s'étale du milieu de l'année 1928, au moment de la campagne électorale pour la réélection d'Obregón, jusqu'au 8 novembre de la même année, dernier jour du procès. Ainsi, les épisodes strictement historiques sont donnés dans une vision accélérée, où

---

<sup>1</sup> J. Ibarguengoitia, *El Atentado*, p. 9.

certaines scènes semblent se télescoper : par exemple, la pièce s'ouvre sur l'image de Borges/Obregón qui réaffirme son intention de se maintenir loin de la politique et le tableau suivant enchaîne avec sa campagne électorale et sa réélection. Or, précisément entre ces deux scènes s'intercale un écriteau qui dit : SUFRAGIO EFECTIVO, NO REELECCION, comme pour mieux sensibiliser le lecteur : ce raccourci scénique met en valeur la trahison historique.

Dans *El Juicio*, pour marquer l'importance du contexte historique, Vicente Leñero utilise les projections cinématographiques au début de l'acte I et à la fin de l'acte II ; elles sont doublées d'une voix narrative. Le rappel objectif des faits datés qui ont précédé le procès, de même que, à la fin, l'énoncé de l'exécution de Toral et de la déportation de la Madre Conchita au pénitencier de las Islas Marías, fonctionnent comme des indicateurs forts de la valeur documentaire de la pièce. Ils encadrent symboliquement le texte proprement dit de l'oeuvre, marquant de la sorte les limites dans lesquelles le genre théâtral pratiqué par Leñero s'établit. De façon également symétrique, la phrase aperturale :

Sobre una pantalla se proyectan escenas cinematográficas que ilustran los episodios históricos relatados por una voz narrativa<sup>1</sup>.

trouve un écho parfait dans celle de clôture :

Oscuro. Sobre la pantalla se proyectan escenas cinematográficas que ilustran los datos que refiere la voz narrativa<sup>2</sup>.

La valeur didactique du procédé n'est certes pas à écarter. J'y verrai aussi le souci affiché de Leñero pour le respect de l'Histoire et de la chronologie. La liberté de création, dans ce cadre temporel contraignant, semble réduite au minimum, et c'est bien dans certaines techniques d'écriture utilisées par l'auteur que nous devons rechercher la trace de son interprétation subjective de l'Histoire.

---

<sup>1</sup> V. Leñero, *El Juicio*, p. 15.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 118.

A l'intérieur même de la fidélité qu'il s'impose au texte des minutes, Leñero fait oeuvre de dramatisation en faisant ressortir du flux chronologique certaines situations auxquelles il veut sensibiliser son lecteur, par ce qu'il appelle des « acciones retrospectivas », et que je nommerai, pour ma part, des *analepses visuelles*. Il s'agit des récits d'actions passées que font les accusés ou les témoins, et lorsqu'ils mettent en cause d'autres personnages, ceux-ci viennent occuper le devant de la scène pour proférer les paroles que leur prêtent témoins ou accusés. Par ce procédé, la situation traditionnelle de questions/réponses lors d'une déposition est rompue et s'instaure une sorte de mini-scène à l'intérieur du tableau. Ces analepses visuelles peuvent être plus ou moins longues ; elles ne portent parfois que sur une phrase, mais à plusieurs reprises elles comptent plusieurs pages. Leurs effets immédiats sont ceux du ralentissement, de la pause dans la suite logique et préalable du procès. Elles s'affirment également comme des éléments importants de la stratégie de Leñero pour insister sur tel événement ou telle déclaration afin d'inciter le specta-lecteur à un questionnement de cette réalité, l'invitant à dégager une « version alternative » des faits. Dans la pièce, on peut relever 15 analepses scéniques ou visuelles. Il serait trop long de les analyser toutes ici. Disons seulement qu'elles renforcent la dramatisation en isolant du texte des moments forts, comme les exercices de tir de Toral, ou bien, sur près de trois pages, la relation des tortures subies par l'assassin d'Obregón lors de son interrogatoire.

A cette dramatisation savamment gérée par Leñero tout au long de sa pièce, Jorge Ibargüengoitia préfère la parodie. Dès la liste des personnages, dont le masque onomastique ne manque pas d'être totalement lisible — voire risible — la distance est instaurée. La parodie est un exercice de style conçu dans la plus grande liberté, celle d'ajouter, de retrancher, d'inverser etc. Par définition, toute parodie présuppose un modèle, un original qu'elle déforme, pervertit ou détourne. Et cette opération de détournement, de distorsion, fondée sur le couple destruction/reconstruction, débouche sur une carnavalisation — dans le cas de *El Atentado*, des personnages et des événements historiques —, carnavalisation qui déclenche le rire, parfois amer, mais salutaire. Ainsi Ibargüengoitia, dans la longue liste des attentats qui ont précédé la mort d'Obregón, n'a-t-il pas choisi celui perpétré par Luis Segura Vilchis qui a lancé une bombe sur la voiture du président, mais celui, dérisoire, commis par Castro Balda et Manuel Trejo, représentés par Juan Valdivia dans la pièce. La machine infernale déposée dans les toilettes de la Chambre des

Députés, loin de réduire à néant l'édifice et ses occupants, n'endommagea qu'un urinoir..., ce qui donne dans la pièce une transcription à la limite du scatologique où l'auteur s'en donne à coeur joie. Et pour relater cet épisode, tout à fait historique, l'auteur s'accorde un espace textuel important (9 pages) qui contraste singulièrement avec le rythme accéléré de la relation des autres événements. On pourrait également mentionner les problèmes sexuels de Pepe, marié à une femme au tempérament de feu : les aveux qu'il fait au padre Ramírez et les conclusions que celui-ci en tire sur la nature profonde de la femme, par leur caractère outrancier et d'un autre âge, provoquent le rire chez le lecteur. De même, au cours du procès — un procès visiblement réglé d'avance par le clan obrégoniste et dont la fin ne fait aucun doute —, Ibarguengoitia caricature le défenseur de Toral en lui faisant prononcer par trois fois, après la déposition des témoins directs de l'assassinat, la phrase stéréotypée suivante qui sera sa seule intervention :

Defensor:

Dígame, joven, en aquel momento que nos acaba usted de describir, ¿notó usted el brillo de sinceridad que había en la mirada de este hombre? (*Señala a Pepe*)<sup>1</sup>.

Pour conclure ces quelques remarques, je dirai qu'avec *El Juicio* Vicente Leñero offre certainement un cas limite dans l'écriture d'une pièce de théâtre. Sur un texte imposé, qu'il respecte scrupuleusement, même s'il le synthétise, l'auteur sait faire preuve de maîtrise en utilisant certaines techniques d'écriture et de mise en scène. Sans doute sa pièce apparaît-elle comme relativement conventionnelle. L'acceptation du caractère dramatique du procès historique l'amène à travailler son texte sur le mode de la dramatisation classique, même si sa volonté d'offrir une version alternative de l'Histoire est novatrice. Avec *El Atentado*, écrit avant *El Juicio*, Jorge Ibarguengoitia a choisi une démarche totalement différente. La dérision, la parodie du procès fait souffler sur cette période relativement taboue de l'Histoire mexicaine post-révolutionnaire un vent de renouveau, une fraîcheur cathartique salutaire : la dérision grand-guignolesque du théâtre de Ibarguengoitia désacralise aussi bien le panthéon « révolutionnaire » que le panthéon cristero. C'est par l'humour que l'on exorcise les vieux démons de l'Histoire.

---

<sup>1</sup> J. Ibarguengoitia, *El Atentado*, p. 63.