

De la parole enchaînée au geste libre La dramaturgie espagnole contemporaine depuis 1945

Irène Sadowska-Guillon

Numéro 58, 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27338ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Sadowska-Guillon, I. (1991). De la parole enchaînée au geste libre : la dramaturgie espagnole contemporaine depuis 1945. *Jeu*, (58), 44–54.

de la parole enchaînée au geste libre : la dramaturgie espagnole contemporaine depuis 1945

La dramaturgie espagnole du XX^e siècle, réduite à l'étranger à ses trois figures emblématiques : Federico García Lorca, Ramon del Valle Inclán et Rafael Alberti, commence aujourd'hui à sortir de l'isolement culturel dans lequel elle fut enfermée par le régime franquiste et à passer la frontière. On découvre alors que la prison franquiste n'a pas réduit le théâtre au silence : il s'écrivait et se jouait souvent dans des conditions précaires ou dans la clandestinité. De nombreux auteurs payèrent leurs créations de leur liberté quand ce ne fut pas de leur vie, d'autres furent obligés de s'exiler, d'autres encore écrivaient pour leur tiroir en attendant l'heure de la liberté. Cet emprisonnement de la culture n'a-t-il pas empêché l'écriture dramatique espagnole d'évoluer, l'isolant du débat intellectuel et esthétique, ainsi que du bouillonnement créatif qui ont animé la vie théâtrale internationale d'après-guerre en lui imprimant en même temps un caractère nationaliste, rattaché à la problématique de la société blessée par la guerre civile et souffrant sous la dictature militaire?

Entre le théâtre opportuniste complaisant, collaborant avec la dictature, et le théâtre engagé écrit dans l'urgence, militant, qui n'a aujourd'hui plus d'actualité ni de raison d'être, y a-t-il eu en Espagne depuis 1940 une dramaturgie porteuse des valeurs intellectuelles et esthétiques qui ferait évoluer le théâtre espagnol du XX^e siècle? Quels sont les repères philosophiques, les grandes tendances et les mouvements scéniques qu'elle draine? Quels sont enfin les auteurs dont la plume marque le théâtre de la seconde moitié de notre siècle en Espagne? Leurs œuvres passant les frontières, passent-elles la rampe? Comment l'écriture dramatique affranchie des contraintes de la dictature a-t-elle évolué après 1975 et quelles sont aujourd'hui ses préoccupations et ses engagements philosophiques et formels? Quelles sont ses potentialités et ses promesses d'avenir? Quelles figures de premier plan semblent particulièrement représentatives à la fois des générations successives et des tendances qui marquent l'évolution du théâtre espagnol des cinq dernières décennies? En voici quelques portraits.

le pessimisme et l'espérance d'antonio buero vallejo

Face aux tentatives d'étouffer la création théâtrale qui refusait de se soumettre à l'idéologie de la dictature, le théâtre organisa la résistance. Écrire signifiait alors combattre. Parmi ses « combattants » les plus remarquables, Antonio Buero Vallejo (né en 1916) est considéré comme le classique du théâtre contemporain, initiateur du courant réaliste dans le théâtre espagnol aujourd'hui avec *Historia de una escalera* (1949) et auteur d'une quarantaine de pièces, dont les plus importantes sont : *las Palabras en la arena*, *En la ardiente oscuridad*, *la Tejedora de sueños*, *La señal que se espera*, *el Concierto de San Ovidio*, *el Tragaluz*, *la Doble Historia del doctor Valmy*, *Lázaro en el laberinto* et *Música cercana*, une de ses dernières œuvres, où il opère une sorte de traversée de la mémoire à la fois individuelle et collective correspondant à l'étendue de quarante

Antonio Buero Vallejo.
Photo tirée de *El Público*,
n° 82, février 1991, p. 59.



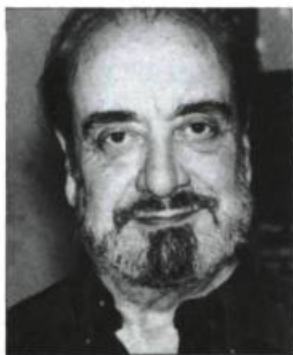
ans de son œuvre. Une œuvre que Buero Vallejo a définie en termes de «pessimisme» et d'«espérance», sentiments dont il a fait lui-même une tragique expérience. Mobilisé durant la guerre civile du côté républicain, il sera pris et interné par les Franquistes dans un camp, puis condamné à mort. Sa peine toutefois est commuée, et il passe sept ans en prison jusqu'en 1964.

Música cercana constitue-t-elle une pièce à clef, un bilan? Non pas. C'est dans la perspective de la longue lutte, de l'attente, de l'espoir que Buero Vallejo juge sévèrement le présent, son nouveau tragique, sa démission devant l'action, devant le pouvoir de l'argent, sa justification de la corruption et sa fuite dans la drogue. La pièce se lit à plusieurs niveaux, et à travers certains aspects de la société contemporaine espagnole, on reconnaît les situations tragiques du monde latino-américain, du Nicaragua, de Colombie ou de Cuba.

Au-delà des histoires qu'elles racontent, les pièces de Buero Vallejo sont toujours sous-tendues par une réflexion philosophique profonde sur les thèmes essentiels de l'existence, sur les conflits spirituels de la liberté humaine. Parmi d'autres thèmes récurrents de son œuvre, on retiendra : le théâtre historique comme réflexion et miroir oblique du présent, la folie de la guerre et ses séquelles, la peine de mort pour des motifs politiques, la répression politique et culturelle.

alfonso sastre : une tragédie impossible

Alfonso Sastre, né en 1926 à Madrid, dans une famille d'acteurs, s'engage très jeune dans la vie théâtrale, d'abord en tant qu'acteur et fondateur, en 1945, du groupe «Arte Nuevo», dont les intentions étaient avant tout esthétiques, à savoir faire un théâtre d'art face au théâtre commercial dominant sur les scènes de Madrid. À son engagement esthétique correspond un engagement politique dépassant la problématique purement espagnole, et ce dès sa première œuvre, *Ha sonado la muerte (Uranium 235)* (1946), inspirée par l'explosion des bombes atomiques sur Hiroshima et Nagasaki, et axée sur le thème de la mort. La pièce fut mal accueillie. L'incompréhension du public ne découragea ni l'auteur ni les meilleurs metteurs en scène et acteurs, dont Adolfo Marsillach, Miguel Angel Gil, Felix Navarro, Claudio de la Torre, etc., qui créeront ses œuvres successives : *Escuadra hacia la muerte* (1953), *la Mordaza* (1954), *la Sangre de dios* (1955), *el Pan de todos* (1957), *el Cuervo* (1957), et finiront par imposer l'univers brutal sans concession, profondément engagé dans la lutte politique, et l'écriture «démaquatoire» de Sastre.



Alfonso Sastre. Photo tirée d'*El Público*, n° 82, février 1991, p. 65.

Remettant non seulement en cause le régime politique d'Espagne mais aussi les fondements de la société capitaliste, son théâtre dérange. On continue de créer ses pièces en Espagne, mais elles sont davantage jouées à l'étranger. Ainsi, *Anna Kleiber* est d'abord créée à Athènes en 1960 et à Paris en 1961, avant d'être représentée à Madrid en 1967. Un des rares ambassadeurs du théâtre espagnol à l'étranger, Alfonso Sastre, qui a vécu plusieurs années d'exil en France, est aussi adaptateur et introducteur en Espagne des grands auteurs du théâtre mondial contemporain : O'Casey, Peter Weiss, Strindberg, etc. Ce contact avec la politique et les grands textes étrangers enrichit sa propre écriture, qui repose sur la constante remise en question de l'idéal social, sur une extrême exigence formelle et une recherche permanente de nouvelles formes dramatiques dépassant les dogmes scéniques des genres, des courants et des modèles esthétiques. Aujourd'hui, la recherche de nouveaux modes tragiques et cathartiques, face au spectateur désormais immunisé par la banalisation de la douleur et de la mort contre la convention tragique et la catharsis aristotélicienne, ne produit au théâtre aucun effet profond. Pour trouver une nouvelle forme tragique, Sastre se réfère à la fois au drame baroque espagnol et au grotesque tragique de l'*esperpento*¹ de Valle Inclán vu à travers une réinterprétation brechtienne en prenant toutefois des distances par rapport à ces

1. Genre où se mêlent le macabre et le comique. N.d.l.r.



La Taberna fantástica
d'Alfonso Sastre : «la mise
en cause du système
linguistique sclérosé
codifiant les valeurs
mentales périmées».
Photo tirée d'*El Público*,
n° 82, février 1991, p. 53.

références et surtout par rapport au didactisme qui imprègne l'anti-tragique de Brecht. Ses héros se caractérisent par une complexité tragique, une vulnérabilité et une affectivité très forte. Ils ne sont ni tragi-comiques, ni grotesques, ni anti-tragiques.

Le travail sur le langage, la mise en cause du système linguistique sclérosé codifiant les valeurs mentales périmées caractérisent sa démarche, qui passe par une subversion des règles syntaxiques et par la réorganisation des structures logiques conventionnelles du discours, allant, dans les cas extrêmes, jusqu'à faire perdre le fil des idées. Cette démarche est sensible surtout dans *la Sangre* et *la Ceniza*, dans *Cronicas romanas*, *la Taberna fantástica*. Sastre joue avec le langage, recourant volontiers aux anachronismes, aux expressions dialectales ou savantes. Parmi ses pièces majeures, on notera encore : *le Petit Cercle de craie* ou *l'Histoire d'une poupée abandonnée*, mis en scène par Giorgio Strehler au Piccolo Teatro en 1976, *Tragedia fantástica de la Gitana Celestina*, jouée à Rome et en Argentine en 1979 et créée en Espagne en 1985, *Chroniques romaines*, montées en 1981 au Festival d'Avignon, et *Suffisamment tard pour Philoctète* d'après Sophocle.

le pessimisme vital de francisco nieva

Homme de théâtre multiple, scénographe, dramaturge et metteur en scène de théâtre et d'opéra, adaptateur, essayiste et professeur à l'École dramatique supérieure de Madrid, auteur d'une œuvre importante dont la majeure partie fut interdite sous Franco, cofondateur du théâtre surréaliste et poétique, Francisco Nieva (né en 1927) est considéré comme un des hommes clés du théâtre espagnol des années 1970.

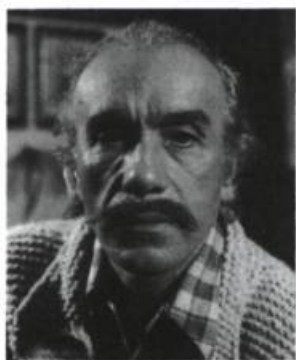
De par sa formation, Nieva représente un théâtre à la fois littéraire, poétique et plastique, profondément visuel. Un théâtre nourri des tendances esthétiques qui ont fait évoluer l'écriture dramatique des dernières décennies et que Nieva a recueillies au cours de ses nombreux voyages, de ses séjours professionnels à l'étranger, enfin au moment de son exil à Paris, où il devient un fervent cinéphile. Le cinéma qu'il aborde en travaillant avec Carlos Saura sur *Anne et les loups* et *la Cousine Angélique* influence profondément son écriture. Parmi d'autres influences et affinités, il cite volontiers : Italo Calvino et Pasolini, dont il aime l'imaginaire débordant et la radicalité, cultivant

lui-même dans son théâtre un baroque «positif» fondé non pas sur l'accumulation des faits mais sur l'exagération, sur l'outrance. Quant à sa pensée, il la situe dans la lignée de Nietzsche et de Cioran «à ceci près, dit-il, que mon pessimisme est vital». Parmi les œuvres les plus importantes de Francisco Nieva : *la Carroza de plomo candente, el Combate de Opalos y Tasia, la Paz, Es bueno no tener cabeza*, enfin *Te quiero, Zorra* et *No es verdad*, créées en 1989.

jaime salom : chronique des drames quotidiens qui font l'histoire

Jaime Salom, né en 1925 à Barcelone, dans une famille de tradition médicale, partage depuis quarante ans sa vie professionnelle entre la médecine et le théâtre qui, comme il le dit, représentent les deux pôles de son intérêt pour l'humain. Il est aujourd'hui auteur d'une cinquantaine de pièces jouées sur les plus grandes scènes espagnoles — certaines d'entre elles sont déjà traduites en français —, adaptateur de nombreux auteurs dramatiques européens, ainsi que scénariste et romancier. Esprit indépendant mais très attentif aux faits de son époque, Jaime Salom a créé un théâtre hors des modes qui, parce qu'il est extrêmement personnel, a cette qualité rare de liberté et d'acuité du regard qu'il porte sur son temps. Engagé? Il l'est non pas dans les idées mais dans la vie concrète, à travers une expérience privée, personnelle, et son interrogation quotidienne du sens de l'existence et de l'éthique qui fonde les rapports sociaux. «Le théâtre pour moi est une nécessité physique, dit-il. Il n'est pas une échappatoire mais, au contraire, une manière de prise de conscience et de contrôle.» Son travail de médecin est un poste d'observation précieux pour toucher au cœur de la blessure humaine, qu'elle soit celle du corps ou de l'esprit.

Francisco Nieva. Photo tirée d'*El Publico*, n° 82, février 1991, p. 63.

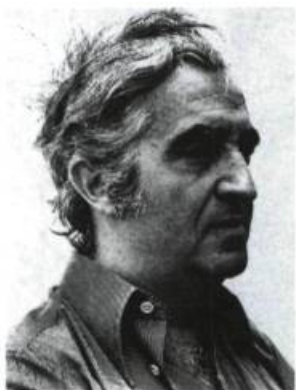


À l'instar de sa famille d'esprit scénique (Pirandello, Priestley, Miller, Brecht), Jaime Salom dissèque le corps humain et social, en extrait le mal pour en faire prendre conscience. Sans didactisme pourtant. À cet égard, il s'inscrit dans la lignée de Molière et de Brecht pour qui la scène n'est pas seulement un lieu de distraction mais aussi d'éducation, celui d'une catharsis par le rire. Les deux pôles de son théâtre sont l'univers de la fragilité de l'âme humaine, ses vérités précaires, son aliénation, et le bruit et la fureur de la grande scène du monde : ses grands mouvements, ses catastrophes, ses intérêts et ses utopies.

L'œuvre de Jaime Salom, d'une grande richesse thématique, va de la problématique politique et sociale de l'histoire récente de l'Espagne au théâtre intimiste, psychologique, ou encore au drame métaphysique. Elle débute en 1958 avec sa pièce *el Mensaje (Message)*, qui inaugure la veine politique et historique : la pièce raconte le destin des Espagnols qui, partis pendant la Deuxième Guerre avec les Allemands sur le front russe, retenus prisonniers pendant des années en U.R.S.S., reviennent un jour chez eux, en Espagne, où on ne les attendait plus. La thématique politique qui, chez Salom, rejoint toujours l'individuel, la vie privée des gens, sera par la suite abordée entre autres dans *la Casa de las chivas* (1969) sur la guerre civile espagnole, dans *les Dauphins* (1969), dans *le Temps des épées* (1972), où il recourt à la parabole de la Passion du Christ pour parler de l'Espagne sous la dictature franquiste, dont il livre une critique féroce, ou encore plus récemment, dans *Le coq volait bas* (1980), pièce sur la famille de Franco, où l'opposition père-fils a une résonance à la fois politique, psychanalytique et mythique.

À la veine intimiste, quotidienne, reliée à la problématique féministe, s'exprimant à travers l'affirmation de l'autonomie sociale, intellectuelle et sexuelle des femmes (les caractères féminins chez Jaime Salom sont toujours très forts, très affirmés) appartiennent entre autres *la Peau de citron* (1976), qui est un plaidoyer pour le divorce et la libération des femmes, *Historias intimas del paraiso* (1978), farce féministe, *Una hora sin television* (1987), un de ses derniers succès, où il traite de la problématique du couple.

Jaime Salom.



Les préoccupations morales affluent dans la majorité des pièces de Jaime Salom. «Mon théâtre est une modeste protestation, dit-il, contre la séduction par les beautés et les artifices extérieurs à laquelle succombe notre société contemporaine oubliant en même temps complètement les vraies valeurs humaines et morales.» La problématique morale traitée en termes d'appel à la sauvegarde de l'intégrité personnelle et de la «salubrité» morale face aux tentations matérialistes, sexuelles, idéologiques, atteint une dimension métaphysique et symbolique dans *la Plage vide* (1970), une sorte d'auto-sacramental moderne où Salom interroge la condition humaine et ses principes fondamentaux : la vie, la mort, l'amour, et explore le désir et le plaisir physique comme échappatoires à l'angoisse de l'existence, et la permanence du sentiment de la divinité, même dans un monde qui a décrété la mort de Dieu.

Parmi d'autres thèmes traversant l'œuvre de Jaime Salom, on notera le thème du théâtre (*la Malle aux costumes* (1964), *Viaje en un trapecio*, oscillant entre l'illusion et la réalité, entre le jeu et le réel, *Miroir pour deux femmes* (1965), *le Maître des intrigues*, etc.); ceux du conflit des générations, de l'hypocrisie sociale et morale fondées sur les sacrosaintes valeurs espagnoles dépassées aujourd'hui : l'honneur et la vertu. Le théâtre de Jaime Salom est «versatile»; l'auteur passe allègrement d'une forme à l'autre, d'un genre à l'autre, en démontrant chaque fois qu'il les maîtrise tous parfaitement. Son écriture se caractérise par une palette extrêmement riche de tons, d'effets, d'ambiances, de procédés esthétiques allant du réalisme au surréalisme, au symbolisme et au fantastique, et par une parfaite construction dramatique. Le registre formel de l'œuvre de Salom s'étend du drame à la comédie policière, où l'on reconnaît l'influence de Priestley (*les Coupables*, *Faute de preuves*, mené sur le mode pirandellien), à la comédie légère, érotique (*la Grande Aventure*, *Rendez-vous de samedi*, etc.); enfin, à la comédie musicale rock dans *les Croisades* (1979), où Jaime Salom recourt au



«La Casa de las chinas [la Maison des chèvres] (1969) sur la guerre civile espagnole.» Une pièce de Jaime Salom, présentée par le Teatro Marquina, à Madrid. Photo : Gyenes.



«Una hora sin television (1987), un de[s] derniers succès [de Jaime Salom], où il traite de la problématique du couple.»

Miguel Romero Esteo.



le rêve épique de miguel romero esteo

Personnalité exceptionnelle, éclectique, à l'instar des grands artistes de la Renaissance, incarnant en même temps dans sa pensée et dans sa création l'hétérogénéité culturelle et le caractère excessif de l'Andalousie, son pays natal, Miguel Romero Esteo (né en 1930 à Montoro, près de Cordou) est musicologue, philosophe, spécialiste des sciences économiques et politiques, connaisseur des langues et des littératures classiques, passionné d'anthropo-sociologie, directeur du Festival international de théâtre de Malaga, professeur et animateur de plusieurs ateliers de théâtre et de recherche en ethno-musicologie à l'Université de Malaga, et occupe une place privilégiée dans la littérature espagnole et l'avant-garde théâtrale des années 1970. Poète, il est auteur d'une œuvre dramatique étonnante, unique en son genre, tenant à la fois d'Eschyle, de Rabelais et de Cervantes, se caractérisant par l'invention d'un langage d'une originalité incontestable alliant l'esthétique d'avant-garde au classicisme. Son œuvre s'inspire, quant à sa forme, de la structure et de la rhétorique dramatique antique traitées sur un mode ritualisé, liturgisant, dans un langage stylisé, dans certains textes (par exemple dans son immense épopée dramatique *Tartessos* (1981) ou dans *Antigua y Noble Historia de Prometeo el héroe con Pandora la pálida* (1986), sur les formes et citations des langues anciennes, archaïques, et dont Miguel Romero exploite la substance vocale avec l'injection dans le texte de passages en musique. Quant aux thèmes, l'auteur se réfère volontiers à la mythologie antique.

L'œuvre de Romero représente un «anti-théâtre» incontestablement inclassable, autant par son délire idiomatique, sa poétique de la «perversion théâtrale», son côté à la fois tragique et bouffon, que par son univers en même temps démiurgique et utopique. Les premières pièces de théâtre de Miguel Romero Esteo datent du début des années 1960. Elles sont systématiquement interdites par la censure franquiste, qui, pour certaines d'entre elles, autorise parfois exceptionnellement une seule représentation par ville. On retiendra de cette première période (1963-1974) : *Pontifical* (1965), une sorte de grand opéra grotesque

«costume historique», la croisade des enfants de 1212, pour poser le problème de l'exploitation des jeunes dans une société militariste. Il fera encore appel à ce procédé dans *Nueve brindis por un rey*, représentation délibérément anachronique de la Convention de Caspe du XV^e siècle, pour interroger certains fondements hypocrites de la démocratie et démythifier le mythe de l'Histoire, et dans *le Maître intrigant*, créé en 1990 au Centro Cultural de Madrid, où derrière un tableau drôle et virulent de la société de la Renaissance, avec ses luttes de pouvoir, d'intérêt, sa morale hypocrite, sa corruption, on reconnaît les schémas et les enjeux de nos sociétés de la fin du XX^e siècle.

où il met en place les caractéristiques essentielles de sa poétique théâtrale, *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación* (1972) et *Pasodoble* (1974).

En 1976, Miguel Romero amorce des recherches sur les origines de la musique andalouse, ce qui l'amènera à étudier la culture des Tartessos, peuple qui existait quatre millénaires avant notre ère, le chaînon permettant d'établir le berceau d'une civilisation mégalithique dont le foyer se situerait en Andalousie et qui aurait influencé des cultures européennes antiques. La matière qu'il réunit le pousse à écrire une pièce de théâtre, *Tartessos*, une épopée gigantesque qu'il achève en 1981 et dont l'esprit et la forme (liturgie païenne) se retrouvent par la suite dans *Antigua y Noble Historia de Prometeo, Liturgia de Gerion, rey de reyes, Liturgia de Gargoris, rey de reyes*. Ces œuvres marquent une nouvelle période, dans la création de Romero, qui se caractérise par l'épuration de sa prose poétique, une dimension tragique qui n'y apparaissait pas avant, le développement des thèmes musicaux, une fidélité aux thèmes mythiques avec une forte injection du fantastique et un travail très rigoureux sur le langage. Ainsi, par exemple, dans *Antigua y Noble Historia de Prometeo*, on assiste à une sorte d'exploration de la mémoire ancestrale, mythique. Le narrateur de l'épopée, en commençant la pièce par : «Je viens des temps anciens», fera surgir comme sur un théâtre d'ombre les protagonistes du conflit de Prométhée avec les dieux : Chronos, Zeus, Rea, Gea, etc.

Une explosion de théâtralité, une sorte de «théâtronomie» apparaît parallèlement dans une série de pièces traitées sur le mode du conte fantastique et de la fête populaire avec des références à la fois au rite dionysiaque des origines du théâtre et à la comédie de foire du Siècle d'Or. Ainsi, dans *Fiestas gordas del vino y el tocino* (1986), sous une forme mêlant les chansons, le comique et le tragique et faisant référence au mystère moyenâgeux, voit-on apparaître, dans un univers peuplé d'anges et de démons, des personnages aussi hétéroclites que le bouffon, la mère Célestine ou les pirates.

Dans chaque pièce est exploitée une forme originale. *El Vaudevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa* (*Le Vaudeville de la rose pâle, pâle, pâle, pâle*) (1976) repose sur un mouvement d'intériorisation objectivée, la trajectoire de l'action allant d'une place de Madrid au palais, enfin à la chambre. Là encore, comme à son habitude, Romero nous propose une étonnante alchimie du réel contemporain, d'anachronismes et de fantastique dans un univers drôle et grotesque, où un comte, un archevêque et de belles dames côtoient des industriels du cacao et du chocolat.

Le voyage initiatique est le thème de *La Barque de papier*, conte pour enfants où, dans un univers féérique, musical et aquatique, Miguel Romero raconte l'odyssée de deux enfants qui partent à la recherche d'une île où chante l'oiseau du paradis. Au terme de leur voyage, au cours duquel ils vivent une série d'aventures, ils sont attaqués par les pirates et les sirènes de mer, et finissent par se retrouver au point de départ. Dans *la Oropendola* (1983), dans le cadre d'une élégante fête mondaine dans un club nautique, Romero procède à un mariage du genre policier avec le fantastique, dans une ambiance où le réel prend des apparences de rêves.

josé sanchis sinisterra : penser et agir le théâtre

José Sanchis Sinisterra (né en 1940), directeur de nombreux groupes de théâtre, universitaire et indépendant, chercheur, théoricien, metteur en scène et professeur à l'Institut de Théâtre et à l'Université de Barcelone, fondateur (en 1977) et directeur du Teatro Fronterizo et de la Sala Beckett à Barcelone, est adaptateur et auteur de plus d'une trentaine de pièces se caractérisant par une écriture qui participe à la fois de la tradition du réalisme fantastique espagnol et de la lignée littéraire de Kafka et de Beckett. Son parcours est d'abord influencé par les grandes figures et les théoriciens français du théâtre contemporain : Jovet, Barrault, et par Brecht, qu'il découvre lors de son séjour à Paris dans les années 1960. Dès le départ, il conçoit le théâtre comme un lieu à la fois de réflexion et d'action, conciliant dans sa démarche d'homme de théâtre sa vocation philosophique, sa création

artistique, son travail de recherche et son activité pédagogique. «Le théâtre n'est pas seulement une pratique ludique ou esthétique, dit-il, mais également un moyen pour comprendre le monde et pour agir sur lui.»

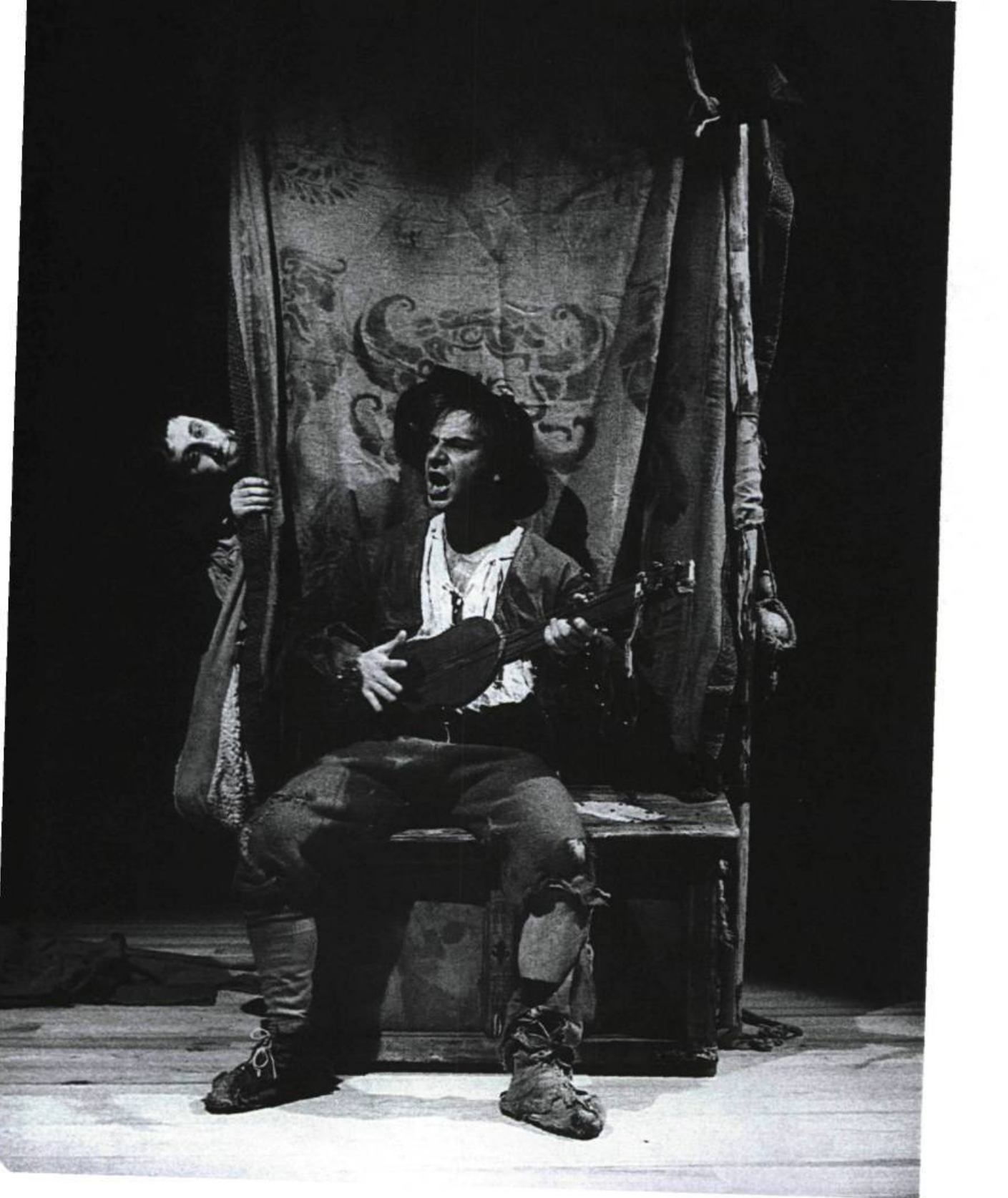
Dans sa première période, celle des années 1960 et 1970, à laquelle appartiennent les pièces : *Tu no importa quien* (1962), *Assez froid* (1965), *Quelque chose comme Hamlet* (1970), *Manipulation tendancieuse de la Célestine* (1974), *Terreur et Misère du premier franquisme* (1979), Brecht constitue la colonne vertébrale de son travail. Ce dernier sera relayé par Beckett en tant que modèle à partir de 1980, moment où Sinisterra écrit *Naque o de piojos y actores*. «J'ai une relation de conflit avec Beckett, dit-il. Il me pousse au doute, m'interroge, me rend vigilant. Il y a sans doute un substrat beckettien dans mon théâtre qui, pourtant, ne ressemble en rien à celui de Beckett.»

José Sanchis Sinisterra.



À partir de 1977, on décèle deux types de démarches dramatiques chez Sinisterra : d'une part, des dramaturgies de textes non théâtraux et, d'autre part, une écriture dramatique originale remettant en question les mécanismes du théâtre, de la parole, du jeu, de la représentation. «J'écris, dit-il, à partir d'un noyau très vague, et c'est l'écriture qui génère sa propre trajectoire. Je joue beaucoup à me surprendre moi-même. Je peux n'avoir que la situation initiale qui génère par la suite sa propre logique. Les mécanismes apparaissent, et l'œuvre se fait d'elle-même. Une des découvertes dramatiques essentielles pour moi, c'est la liberté des personnages qui œuvrent selon leurs désirs et non pas selon mon plan. Je ne parle pas à travers eux. Ils se comportent et parlent selon leur propre logique, si bien qu'ils finissent par me paraître à moi-même étrangers, contradictoires, absurdes.» L'expérimentation que mène Sinisterra avec les personnages, à travers l'interrogation de leur parole et de leur fonction, est très apparente dans *Crímenes y locuras del traidor Lope de Aguirre* (*les Crimes et les folies du traître Lope de Aguirre*) (1986). À partir de la figure archétypale du monstre et du héros maudit Lope de Aguirre, conquistador, aventurier fou qui voulait fonder un empire en Amérique et qui périt de façon atroce, victime de sa démesure, de sa folle ambition, au cours de son aventure amazonienne, et en s'appuyant sur la permanence dans l'imaginaire collectif espagnol de ce héros, José Sanchis Sinisterra cherche à composer dans la pièce le portrait de ce personnage éminemment théâtral, complexe, comportant à la fois des aspects tragiques et grand-guignolesques. L'originalité de sa démarche consiste à donner à Lope de Aguirre, absent sur le plateau, une présence indirecte : il est invoqué et évoqué par une ronde de spectres qui, à travers les monologues, textes décentrés, pluriels, en perspective, fragmentaires, entrecoupés, relativisés, recréent l'identité trouble du héros : fou, traître, pèlerin, prince de la liberté.

L'exploration des personnages, de leur rapport à l'action et à la parole, est poursuivie entre autres dans *Gestes pour rien*, *Pervertimento* (1988) et dans *los Figurantes* (*les Figurants*) (1989), où Sinisterra met en scène une foule de personnages secondaires, des figurants de toutes sortes : gardes, courtisans, peuple, prisonniers, conspirateurs, dames, novices, postulants, paysans, etc., êtres par définition anonymes et privés de toute singularité, obscurs. Ces personnages ne sont que des numéros, des catégories. Jetés en pleine action, ils ont des existences précaires, ils parlent à l'unisson; souvent ils ne parlent même pas ou ne disent qu'un mot. Ces infrapersonnages sont condamnés à rester dans l'ombre alors que les protagonistes déclament leur rôle. Leur rêve à tous est de dire eux aussi un monologue et de faire quelque chose qui, conventionnellement, s'appelle le théâtre, pour mériter d'être observés, pour sentir qu'eux aussi ont quelque chose à dire et à faire. Il arrive parfois que ces comparses tristes, gris, se rebellent (c'est cela le sujet de la pièce), et alors que la représentation se prépare, ils décident de prendre la parole, de s'adresser au public, osent arrêter la représentation,



réviser les répliques, questionner l'œuvre et poser la grande question : que faire? Ces quasi non-êtres veulent accéder aux noms propres, à la signifiante, à l'action, arrêter d'être le fond, devenir des figures. Au-delà de la problématique purement théâtrale, on perçoit dans la pièce, clairement, le parallèle entre les figurants de la scène et les figurants de la vie et de l'Histoire : ces êtres anonymes, insignifiants, condamnés à servir de comparses dans les grands drames, tragédies et farces qui tissent et défont les destins des peuples dans le théâtre du monde.

C'est au théâtre encore que Sinisterra fait appel pour rejouer devant nous la tragédie de la guerre civile dans *¡Ay, Carmela!* (1987), qui lui a valu un immense succès sur les scènes espagnoles et que Carlos Saura a porté à l'écran. Définissant *¡Ay, Carmela!* comme une élégie, Sinisterra précise ainsi ses intentions dramatiques : «Faire du théâtre un lieu d'asile pour la mémoire.» La pièce repose sur la transition du réel à l'imaginaire et sur les interférences entre les espaces et les temps : l'espace vide du Théâtre Goya de Belchite, village fantôme et symbole décharné, champ de ruines témoin d'une féroce lutte fratricide où, en mars 1938, l'armée franquiste écrasa le dernier foyer de la résistance de la population et des brigades internationales. La lutte pour survivre sur le plan professionnel de deux artistes de variétés médiocres, Cornelia et Paulino, qui se retrouvent dans ce Théâtre Goya, constitue le sujet de la pièce. Mais derrière leur combat résonne, en perspective, la grande tragédie collective. Les deux artistes essaient de se sortir de la tourmente en représentant, pour célébrer l'assaut victorieux de la Phalange, une veillée patriotique improvisée devant les prisonniers républicains des brigades internationales qui seront fusillés le lendemain à l'aube. On interroge là l'éthique de l'art face à la mort.

jeunes écritures. quels théâtres pour l'avenir?

Une nouvelle génération d'auteurs prend aujourd'hui la parole. Quel théâtre rêvent-ils? Rejoignent-ils les courants et les modèles existants ou en réinventent-ils d'autres? Quelques-uns semblent avoir déjà trouvé leur voie et s'être affirmés dans leurs choix. Ainsi Fermín Cabal (né en 1948), dont *¡Vade retro!*, son succès décisif en 1983 et *Esta noche, grand velada (la Grande Veillée)* ont confirmé l'importance comme auteur.

◀
Naque o de piojos y actores
 de José Sanchis Sinisterra,
 une pièce beckettienne.
 Photo : Pepe Far.

«L'exploration des
 personnages, de leur
 rapport à l'action et à la
 parole, est poursuivie
 entre autres dans [...]»
Pervertimento (1988) [...]



C'est Sergi Belbel (né en 1963), auteur et metteur en scène catalan qui, à trente ans à peine, semble attirer sur lui toutes les attentes et incarner les espoirs placés dans la jeune génération. On le découvre en force en 1989 avec trois spectacles à l'affiche : *Opera, En companyia d'abisme (En compagnie d'abîme)*, *Elsa Schneider*, ses premières pièces : *Caleidoscopios y faros de hoy (Kaléidoscope et la lanterne d'aujourd'hui)* (1986), *la Nit del cigne (la Nuit du signe)* (1986), *Minimal show* (1987) et *Dins la seva memòria* (1987), l'ayant déjà fait remarquer. *Elsa Schneider* (1989), *Opera* (1988), *En companyia d'abisme*, et sa dernière pièce, *Tercet y l'ajudant* ne font que confirmer qu'il s'agit là d'un phénomène rare et d'une démarche dramatique absolument mûre et originale.

L'œuvre de Sergi Belbel, écrite à un rythme vertigineux, se caractérise par une diversité théâtrale, une expérimentation formelle et une

écriture qui passe par d'obscurs labyrinthes privés, peuplés d'obsessions, de fantômes, de mythes nouveaux et antiques, de souvenirs sans autre fil d'Ariane que la langue. Le thème du rapport de l'homme avec le monde et avec le langage anime l'écriture dramatique de Sergi Belbel. Dans *En companyia d'abisme*, on voit deux hommes qui, dans le vide d'une zone abyssale, se trouvent dans une proximité physique l'un par rapport à l'autre et ont une conversation sans savoir pourquoi. Peu à peu, ils sont submergés par le chaos, l'incompréhension, le doute, l'incommunication réelle et apparente, et une atmosphère étouffante qui envahit l'espace. Ces personnages anonymes n'ont ni passé ni âge; il ne leur reste que l'instant qu'ils partagent, pour lequel ils luttent verbalement alors qu'un jeu d'attraction et de répulsion s'établit entre eux. Les six gestes seulement, apparemment insignifiants, qu'ils feront pendant toute la durée de la pièce, brusquent et blessent l'autre, comme une torture physique. Sergi Belbel, qui définit son théâtre comme «un théâtre d'absence totale et absolue de recours», traduit dans *En companyia d'abisme* l'éternel retour au geste, à la communication, même si d'emblée on sait que tout cela n'a pas de sens.

Dans *Elsa Schneider*, il renonce au déroulement traditionnel et à la logique de l'intrigue pour explorer la conscience individuelle subjective et les mécanismes essentiels de communication et d'échanges qui régissent les rapports sociaux et amènent le processus irréparable d'autodestruction. La pièce, dont la première partie est inspirée par la courte nouvelle d'Arthur Schnitzler, *Mademoiselle Else*, et dont la seconde suit, séquence par séquence, la biographie de l'actrice Romy Schneider et son pathétique naufrage dans le suicide, repose sur le monologue intérieur à travers lequel Belbel fait vivre à son personnage la terrible confrontation avec lui-même, avec son expérience temporelle et avec le silence d'un monde privé de contenu. Le suicide donne la note tragique et métaphysique à la détermination de la jeune Elsa de la première partie et de la femme mûre de la seconde partie. Elsa et Schneider basculent en un point où le désir, tout comme la possibilité salvatrice de l'imaginaire se perdent. Dans la troisième partie de la pièce, l'épilogue, Belbel retourne à la convention théâtrale, la démonte et démystifie les personnages en les privant des moyens et des codes nécessaires à la représentation de leur être profond. Ce théâtre de l'impossible, où la relation entre les personnages ne peut s'établir, repose en même temps sur le jeu avec le langage dont il dénonce l'intégrité, la logique et la légitimité syntaxique et morphologique, en brouillant ses catégories, les genres, les structures, etc., afin de produire sur le plan de l'écriture un monde obsessionnel qui conduit à l'inévitable mort.

irène sadowska-guillon

«Définissant *Ay, Carmela!* comme une élégie, Sinisterra précise ainsi ses intentions dramatiques : «Faire du théâtre un lieu d'asile pour la mémoire.»»

