

Espagne (Le théâtre en)

Le théâtre espagnol n'accède à l'universalité qu'au prix de malentendus ou d'à-peu-près réducteurs. Vilipendé plus que loué pour son exotisme, pillé, récupéré, ce théâtre doit être désenclavé de l'histoire littéraire et saisi dans l'évolution des pratiques scéniques au gré des mutations des cultures hispaniques, alternativement ouvertes aux influences extérieures ou figées dans leur particularisme.

Les origines sacrées et profanes

Dans les pays catalan et valencien, plus vite reconquis et florissants, du XIIe au XVe siècle, le théâtre religieux, d'abord en latin puis en langue vernaculaire, accompagne le rituel. Mimétique du texte des tropes au pied de l'autel, il s'empare de l'espace de la nef avec ses machines évocatrices de l'Assomption de la Vierge ou de la descente du Saint-Esprit. Les représentations actuelles du *Mystère d'Elche*, survivance tardive datant du XVIe siècle, perpétuent cette tradition médiévale. En Castille, le seul *Auto de los Reyes Magos* (Auto des Rois Mages, 1150 ?) et un règlement des *Siete Partidas*, recueil de lois du XIIIe siècle, hypothétique fondement de l'existence d'un théâtre profane, ne permettent pas d'établir une tradition. Il faut attendre la fin du XVe siècle pour que naisse une écriture dramatique sinon scénique. Les *gloses des Évangiles* (Nativité de Gomez Manrique, avant 1481) sont jouées dans le réfectoire des couvents. Les chroniques décrivent les masques et momeries mimés et dansés au cours des fêtes de palais. La Fête-Dieu est dès 1418 l'occasion de représentations sur des chars disposés dans l'espace de la ville, préfiguration de la dramaturgie des [autos sacramentales](#). La forme dialoguée destinée à la lecture pour un auditoire cultivé ou populaire gagne les poèmes didactiques comme les romances épiques, et s'épanouit dans une création majeure de la culture hispanique, *La Célestine* (1499) de [Rojas](#). Incomparable, transcendant les frontières des genres, la tragi-comédie, injouable par sa longueur (vingt et un actes) et la lenteur de son rythme, sera un modèle pour les multiples expérimentateurs du XVIe siècle. Ils y apprendront la liberté d'allure d'un dialogue « naturel », l'éloquence efficace d'un monologue vivant comme la parole, la modernité d'une langue théâtrale qui retentit de l'écho des conflits historiques présents et à venir. Restait à inventer un théâtre représentable, expression d'une profession spécifique et relativement autonome. La première génération ne se dégage pas de son statut domestique. Néanmoins, *Les Eglogues* de [Encina](#) et de son épigone Lucas Fernandez (1474-1542) transposent, dans un esprit renaissant et sur les scènes profanes des palais, les arguments des tropes médiévaux. Le Portugais [Vicente](#) et [Naharro](#), exilé en Italie, inventent, pour ce même public courtisan, une poétique et une thématique très originales. Diego Sanchez de Badajoz (1480 ?-1552 ?) annonce dans ses farsas la floraison des formes brèves du théâtre comique.

En Espagne, le pionnier du théâtre professionnel, dominé jusqu'alors par des troupes venues d'Italie, est un Sévillan, Lope de [Rueda](#) qui, d'artisan, devient vers 1542 auteur, acteur, directeur d'une troupe. Il passera de Séville à Valence, autre cité marchande où une brillante école de dramaturges va écrire pour les salles et le public né d'une situation économique florissante. [Cervantes](#) évoque avec nostalgie, en 1612, le jeu irrésistible de Rueda, interprète de ses pasos sur un plateau étroit, sans décor. Agustin de Rojas (1572-1635 ?) dira, dans *El Viaje entretenido* (Le Plaisant Voyage, 1603), la vie errante des comédiens qui ont suivi l'exemple du Sévillan dont l'œuvre, destinée à la représentation, eût été perdue sans l'intervention de [Timoneda](#), libraire, éditeur et auteur valencien. Joué, édité, subventionné, le théâtre devient rentable économiquement et idéologiquement.

Les classiques : la comedia baroque

Dans ce contexte de la fin du XVIe siècle, confréries religieuses et charpentiers, poètes et comédiens organisent l'espace scénique des [corrales](#) et collaborent à la naissance d'une nouvelle écriture et pratique théâtrale, la [comedia](#), dont les conventions vont s'affirmer contre les préceptes néo-

aristotéliens. Équilibrant plaisir (gusto) et règles esthétiques et morales (justo), la tragi-comédie s'affirme dans les expériences d'auteurs anonymes ou célèbres, les Valenciens Rey de Artieda (1544-1613), Cristobal de Virues (1550-1609), l'Andalou Juan de la Cueva (1550 ?-1610), tous à l'écoute d'un public en quête de nouveauté. Succès irrésistible au point que l'institution monarchique, sourde aux condamnations d'innombrables censeurs, se contentera d'encadrer par une souple réglementation un théâtre professionnel dont elle tentera de faire une tribune profane et patriotique, fort nécessaire en des temps difficiles. Lope de [Vega](#) fut le fédérateur des expérimentations dispersées. Il donna à la comedia son équilibre formel et sa double fonction : affirmation des valeurs religieuses et nationales post-tridentines, catharsis des pulsions les plus hétérodoxes par la représentation des drames du désir. Sa virtuosité, l'élan de son inspiration et... les gains qu'il retirait de la vente de ses pièces contribuèrent à l'éveil de vocations de dramaturges dont tous ne furent pas de simples épigones. Tirso de [Molina](#), inventeur du mythe de Don Juan, propose au public une réflexion sur les doctrines de la grâce. [Castro](#) met en scène *Les romances du Cid* et [Ruiz de Alarcón](#) introduit une note personnelle dans la satire des modes et comportements. La comedia, diffusée par l'édition, devient un modèle qui franchit les frontières. [Corneille](#), entre autres, s'en souviendra. L'[entremés](#) et autres formes brèves qui accompagnent la représentation de la comedia participent de son triomphe et instaurent une tradition de théâtre musical populaire de pur divertissement que [Quiñones de Benavente](#) (1589-1651), moins subtil que Cervantes, porte à la perfection de son efficacité comique. Les contraintes du calendrier liturgique qui fixe le rythme de la saison théâtrale offrent paradoxalement aux compagnies la meilleure occasion d'équilibrer leur budget. Représenté pour la Fête-Dieu, l'auto sacramental permet des recherches scénographiques spécifiques, un enrichissement du lyrisme dramatique. Vers 1620, la comedia lopesque avec ses satellites profanes ou religieux n'est contestée que par des trissotins, vite mis en déroute. Pourtant des changements essentiels s'annoncent, liés à la conjoncture politique et historique. Sans jamais avoir été confisquée par la cour, la comedia tend à se transformer sous l'influence des représentations de palais commandées par les favoris du roi à des ingénieurs italiens qui disposent de scènes créatrices d'illusion. Cette contagion de la machinerie gagne l'auto sacramental. [Calderón](#) de la Barca domine sans partage toute cette période. L'approfondissement et l'élargissement des thématiques lopesques et l'invention d'une nouvelle symbolique grâce à l'intégration de la musique et des effets scéniques, en particulier dans l'auto sacramental, font de son œuvre une synthèse de l'âge baroque. Ses épigones ne peuvent prétendre rivaliser avec lui et versent dans une parodie trop souvent involontaire. La fin du XVIIe siècle marque la sclérose de la comedia qui, n'étant plus portée par un élan historique, devient marchande d'illusions faciles pour un public qui oublie dans la pyrotechnie des comédies de magie la réalité des malheurs du temps.

Théâtre des Lumières

La survivance de ces comédies purement spectaculaires est attestée par les reprises de *Marta la Romarantina* de José de Cañizares (1676-1750) jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Entre le rationalisme moralisateur des partisans des Lumières et la mentalité traditionnelle du public des corrales très délabrés, le clivage resta longtemps profond. Quelques opportunistes se font l'écho des idées antinobiliaires ou des naissantes valeurs bourgeoises tout en fournissant les théâtres de productions moins « éclairées ». Seuls les genres mineurs adaptent avec bonheur le legs du Siècle d'or : dans la continuité de l'[entremés](#) Ramon de la [Cruz](#) fixe dans ses [sainetes](#) quelques instantanés superficiels et brillants d'une société en mutation. Moins avarés de théories que d'œuvres, les esprits « éclairés » s'enferment dans une conception pédagogique et moralisatrice d'un théâtre, champ clos de « querelles », dont les créations sont représentées sur les scènes subventionnées des palais princiers ou royaux. Le triomphe du *Oui des jeunes filles* (*El sí de las niñas*) de [Moratín](#) en 1806 semblait annoncer la réconciliation entre les Lumières et le public. L'invasion napoléonienne détruit cet espoir et ouvre d'autres voies.

Les avatars du libéralisme, des *Cortes de Cadix* (1812) à la fin du XIXe siècle, trouvent leurs correspondances dans la diversité des textes et des types de représentation dont la prolifération répond à une forte demande. Un public gagné aux valeurs bourgeoises se plaira au transfert sur scène des débats d'un siècle chaotique sur lequel pèse l'échec de la révolution industrielle.

Drames, mélodrames et divertissements : tumultueuse bourgeoisie

Passé le traumatisme de la guerre d'Indépendance, viennent les années terribles de la réaction absolutiste pendant lesquelles les comédies de [Breton de Los Herreros](#), d'inspiration moratinienne, sauvent une vie théâtrale remarquablement gérée par Juan de Grimaldi, premier imprésario moderne, mais livrée aux traductions et à l'opéra italien. Mariano José de Larra (1809-1837), le « suicidé » de cette société désenchantée, appelle, de toute la lucidité de son désespoir, à un sursaut régénérateur. Revenus de leur exil dans l'Europe romantique, les poètes libéraux opèrent une

synthèse entre la comedia et les nouvelles exigences scéniques et idéologiques des drames dont les héros perpétuent la démesure des personnages du Siècle d'or. Révolte qui retombe en une décennie, de la provocation du héros satanique et grandiloquent de [Saavedra](#), duc de Rivas, *Don Alvaro ou la Force du destin* (1835) au *Don Juan Tenorio* (1844) de [Zorrilla](#), si habilement réducteur et récupérateur du mythe créé par Tirso de Molina que ce drame survivra jusqu'à nos jours à toutes les péripéties historiques. La « rêveuse bourgeoisie » sent monter les périls et tempère son anticléricalisme. Malgré sa brièveté, la flambée romantique aura un écho en Europe dans l'opéra de Verdi (*La Force du destin*, 1862). Époque importante pour la reconnaissance du statut de l'auteur dramatique et de ses droits. Le mérite en revient à [Hartzenbusch](#), qui est aussi l'auteur d'un des plus célèbres drames romantiques, *Les Amants de Teruel* (1837), et l'éditeur des chefs-d'œuvre baroques. Les salles, construites ou rénovées depuis 1850, tout particulièrement à Madrid et à Barcelone où la culture catalane amorce sa *Renaixença*, auront à répondre à une demande croissante. Pour le public de la naissante bourgeoisie dont les clivages idéologiques tendent à s'estomper, l'[alta comedia](#) plutôt conservatrice d'A. Lopez de Ayala (1828-1879) ou de M. Tamayo y Baus (1828-1898) s'oppose aux mélodrames libéraux de [Echegaray](#). Malgré la boursoflure de ses dialogues et l'emphase caldéronienne des conflits que traversent des personnages dont le destin dépend autant des cours de la Bourse que de la vertu des épouses, la générosité de son humanisme lui vaudra, en 1904, le prix Nobel. En fait, le théâtre de texte porteur des débats du temps ne se dégage pas des conventions postromantiques. L'influence du [réalisme](#) et du naturalisme reste superficielle, réduite aux facilités mélodramatiques comme dans le *Juan José* de [Dicenta](#) (1895), ou dans les brûlots anticléricaux de Pérez Galdos pour qui le théâtre est une tribune où s'appauvrit la force des thèses qu'il défend dans ses romans.

Plus inventif et authentique, le [género chico](#), dans lequel on peut retrouver la vigueur jamais démentie en Espagne des formes brèves inspirées de la culture traditionnelle, va représenter jusqu'au début du XXe siècle l'apport le plus caractéristique d'une écriture théâtrale dont les conventions serviront de modèle ou de référence lorsqu'il s'agira de mettre en scène les milieux et la culture populaires. La révolution de 1868 permettra l'éclosion des salles où dialoguistes et musiciens diffusés par des entrepreneurs efficaces proposent une infinité de productions hybrides, protéiformes, tenant de l'opéra hispanisé comme de la revue, de la scène de genre édifiante comme du vaudeville grivois pour noctambules avertis. Ces spectacles ont formé des générations et, contrairement aux drames et mélodrames irrémédiablement datés, les [zarzuelas](#), en particulier *La Verbena de la Paloma* (1894), survivent dans la mémoire collective.

Crises, guerres et après-guerre

Aux expérimentations pirandellienne d'Unamuno, d'[Azorín](#), expression théâtrale de la crise de 1898, les professionnels préféreront le scepticisme élégant et boulevardier de [Benavente](#), prix Nobel 1922, porte-parole d'un public conservateur. La crise sociale des années 1915-1920 porte un coup sévère au *género chico*. [Arniches](#), son plus brillant pourvoyeur, durcit le trait des stéréotypes du sainete dans ses tragédies grotesques. Plus radicalement, [Valle-Inclán](#) superpose mélodrame bourgeois et tradition populaire dans le miroir déformant de l'esperpento proche de l'[expressionnisme](#). Passée la dictature de Primo de Rivera, pendant laquelle le théâtre masque son opposition sous des métaphores, ou se réfugie dans l'[avant-garde](#) pseudo-surréaliste, la République ouvre un vaste champ aux dramaturges et praticiens. Aux jeux préfigurant le théâtre de l'absurde ([Mihura](#), [Jardiel Poncela](#)) s'oppose une conception pédagogique et politique de la représentation (La Barraca, troupe itinérante de [García Lorca](#); développement du théâtre ouvrier). Les poètes [Alberti](#), M. Hernandez explorent les conflits individuels et collectifs avant de devenir des écrivains militants pendant la guerre civile. Cette période est dominée par García Lorca, l'actrice [Xirgu](#) et le metteur en scène [Rivas Cherif](#). En opposition à ce théâtre moderne et progressiste, Benavente et J. M. Peman (*El Divino impaciente*, *Le Divin impatient*, 1933) portent à la scène les désirs de revanche des traditionalistes.

Ces deux auteurs dominent les débuts du franquisme, voisinant avec la trivialité de l'astracanada, Boulevard décadent. En 1949, *Histoire d'un escalier* de [Buero Vallejo](#) marque le retour sur scène des vaincus de la guerre civile. Les auteurs et les groupes indépendants vont désormais tenter de dire, contre la censure à l'œuvre jusqu'en 1978, les dures réalités cachées par le triomphalisme officiel. Au symbolisme tactique de Buero Vallejo, [Sastre](#) oppose le radicalisme militant de ses initiatives et de ses œuvres, rarement jouées. Autour d'eux se constitue, appuyée par la revue *Primer Acto*, la « génération réaliste », [Olmo](#), [Recuerda](#), J.M. Rodríguez Méndez. Elle domine les années cinquante avant d'être contestée par les « nouveaux auteurs » inspirés par l'avant-garde européenne, [Nieva](#), J. Ruibal, L. Riaza, dont les recherches scénographiques orientent l'opposition au franquisme vers des voies nouvelles. En jouant leurs œuvres, les troupes indépendantes ou universitaires se formeront, avant de se constituer en groupes pratiquant la création collective. Floraison qui

témoigne du dynamisme des cultures périphériques : Catalogne (*El Joglars*, 1962, *Comediants*, 1971, *Dagoll Dagom*, 1974), Andalousie (*La Cuadra*, 1972, *Esperpento*, 1970), sans oublier Madrid (*Goliardos*, 1965, *Tábano*, 1970).

Trente ans de théâtre dans l'Espagne démocratique

En 1975, année de la mort de Franco, la grève des acteurs marque la détermination d'une profession qui prépare l'avenir en refusant les carcans officiels. Mais parmi les enjeux politiques de la transition démocratique, la résolution des difficultés des professionnels du théâtre n'est pas une priorité pour l'UCD d'Adolfo Suarez. Premier désenchantement : les montages des auteurs phares de l'avant-guerre ou de l'exil (García Lorca, Valle-Inclán, [Alberti](#), Arrabal) ne rencontrent qu'indifférence. Les « réalistes » et les « symbolistes », contestataires de l'ordre culturel franquiste, se heurtent, à l'exception de Buero Vallejo et A. Gala, à la même désaffection d'un public tourné vers l'avenir et fuyant les tensions sociales et politiques dans la fête « parathéâtrale » et postmoderne de la Movida. Ils seront les grands oubliés des institutions mises en place par le gouvernement central et par les Communautés Autonomes rétablies ou créées par la Constitution de 1978.

L'encadrement administratif et budgétaire des gouvernements socialistes et des responsables des Communautés Autonomes est à l'origine jusqu'en 1992, d'une « décennie prodigieuse », surtout pour le théâtre public. Les Centres et compagnies créés depuis 1978 sont regroupés sous l'égide d'un Centre dramatique national (CDN), rattaché à l'Institut national des arts scéniques et de la musique (INAEM) depuis 1985. Sur ce modèle, les autonomies apportent leur soutien à leurs Centres dramatiques, en particulier en [Catalogne](#), à Valence, en Andalousie et en Galice. Parallèlement à un programme de restauration de salles, la revue du CDN, *El Público*, rend compte à partir de 1983 de toutes les activités théâtrales, y compris celles des scènes privées et internationales, tout en diffusant des textes et des monographies informatives.

Le Centre national des nouvelles tendances (CNNTE) dans sa salle Olimpia de Madrid assure la survie du théâtre expérimental et d'avant-garde, représenté auparavant par les groupes indépendants qui, lorsqu'ils n'ont pas atteint le statut de compagnies stables n'ont pas survécu dans le nouvel organigramme. Le CNNTE fut une pépinière d'écrivains dont la reconnaissance sera différée dans un contexte où prédominent les salles subventionnées tablant sur des auteurs reconnus et sur le spectacle plus que sur la nouveauté des textes. En 1989, les théâtres nationaux ou municipaux assurent 60 % des créations dont le répertoire répond à une politique de prestige et d'ouverture européenne privilégiant les classiques étrangers ainsi que les spectacles musicaux ou de ballet.

Parmi les « réalistes » et « symbolistes » des générations antérieures, seul Nieva pourra, grâce au CNNTE, faire connaître ses textes inclassables, anciens ou nouveaux. Certains pourtant, écrivent alors leurs meilleures œuvres et, comme Sastre (*La taberna fantástica*, 1985), rencontrent un succès éphémère et trop tardif.

Après les largesses des célébrations de 1992, la crise économique et les mesures d'austérité, révèlent la fragilité et les déséquilibres de cette politique de subvention. Victime symbolique des réductions budgétaires, la revue *El Público* disparaît en 1992 comme le CNNTE en 1994. L'orientation libérale qui marque la prise du pouvoir par le Parti Populaire en 1996 conduit à lever la tutelle de l'État et ouvre un espace à des entreprises privées en plein marasme.

Cette politique de désengagement va, paradoxalement, favoriser des écrivains espagnols contraints à une révision du statut social et professionnel du dramaturge. Ils ont cumulé, dans les années 1980, fonction critique, pédagogique et mise en scène. Issu des groupes indépendants, Alonso de Santos recycle le sainete (*Descente au barbu*, 1984). [Sinisterra](#), créateur du Teatro Fronterizo, quittant le cadre universitaire, transcende le género chico avec *Ay, Carmela !* (1985, dont le succès lui permet d'ouvrir, à Barcelone, la Sala Beckett, une des salles alternatives qui prendront le relais du CNNTE et où se formeront les écrivains de la nouvelle génération, en Catalogne comme à Madrid. L'Abadía (1995), école d'acteurs et espace de création, est révélatrice de la volonté d'excellence d'une nouvelle génération de professionnels appelés à interpréter les textes complexes, parfois expérimentaux, des nouveaux auteurs.

Parmi une très brillante pléiade, Ignacio del Moral, Fermin Cabal, Paloma Pedrero, Ernesto Caballero, Yolanda Pallín, Juan Mayorga abordent les questions posées à l'Espagne par l'immigration, par les désillusions politiques, par le féminisme, ou, comme Antonio Alamo et Ignacio García May, par l'absurdité des guerres modernes. Mais l'éclectisme de leur langage, de leurs références, de leurs motivations est irréductible à une thématique et décourage toute tentative de classification.

Buero Vallejo est mort en 2000, après un retour à la guerre civile dans sa dernière œuvre. On pourrait penser que les happenings altermondialistes et les exercices de style postmodernes de Rodrigo García, le plus connu des rejetons du CNNTE, sont le dernier en date des avatars de l'engagement qui avait caractérisé les dramaturges antifranquistes. Mais le constat mimétique de la

vulgarité moderne et la tentation de la fuite dans l'expérimentation qui caractérisent les « déconstructions » de ce véritable écrivain de théâtre traduisent, par leurs excès, les désarrois partagés par une génération amnésique et désenchantée qui, comme chez tous les dramaturges européens, réagit en ordre dispersé aux mutations qui accompagnent le passage à un nouveau siècle illisible.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Histoire de la littérature espagnole , Tome 2, XVIIIe siècle, XIXe siècle, XXe siècle, dir. par Jean Canavaggio ; assisté de Bernard Darbord, Guy Mercadier, Jacques Beyrie et Albert Bensoussan, [Paris] : Fayard, 1994
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35715790d>
- El teatro desde 1936 , César Oliva, Madrid : Alhambra, 1989
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36207375z>
- La última escena , teatro español de 1975 a nuestros días, César Oliva, Madrid : Ed. Cátedra, 2004
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39931573m>

Rédacteur(s)

[J. SORIANO](#) [B. GILLE](#)

Éditions Bordas, 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Europe du Sud et Amérique latine](#)

Zone(s) géographique(s) : Espagne

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : Rojas (F. de) Encina (J. del) Vicente (G.) Naharro (T.) Manrique (G.) Fernandez (L.) Sanchez de Badajoz (D.) Mystère d'Elche (le) Auto de los Reyes Magos Nativité Célestine (la) Églogues Lope de Rueda Cervantès (M. de) Timoneda (J. de) Rojas (A. de) Viaje entretenido (el) Lope de Vega (F.) Tirso de Molina Castro (G. de) Corneille (P.) Artieda (R. de) Virues (C. de) Cueva (J. de la) Ruiz de Alarcón (J.) Quiñones de Benavente (L.) Calderón de la Barca (P.) Cruz (R. de la) Moratín (L.) Cañizares (J. de) Marta la Romarantina sí de las niñas (el) Zorrilla (J.) Hartzenbusch (J.E.) Bretón de los Herreros Grimaldi (J. de) Larra (M.J. de) Rivas (Saavedra duc de) Verdi (G.) Don Alvaro ou la Force du destin Don Juan Tenorio Force du destin (la) Amants de Teruel (les) Echegaray (J.) Dicenta (J.) López de Ayala (A.) Tamayo y Baus (J.) Pérez Galdós (B.) Juan José Verbena de la Paloma (la) Azorín (J.) Benavente (J.) Arniches (C.) Valle-Inclán (R. de) Mihura (M.) Alberti (R.) Xirgu (M.) Unamuno (M. de) Jardiel Poncela (E.) García Lorca (F.) Hernandez (M.) Rivas Cherif Pemán (J.M.) Divino impaciente (el) Sastre (A.) Olmo (L.) Recuerda (J.M.) Nieva (F.) Buero Vallejo (A.) Rodríguez Méndez (J.M.) Ruibal (J.) Riaza (L.) Histoire d'un escalier Arrabal (F.) Vallejo (B.) Gala (A.) taberna fantástica (la) Santos (A. de) Sinisterra (S.) Descente au barbu ¡Ay, Carmela ! Moral (I. del) Cabal (F.) Pedrero (P.) Caballero (E.) Pallín (Y.) Mayorga (J.) Alamo (A.) May (I.) Garcia (R.)

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-espagne>