

## ENRACINEMENT SCÉNIQUE DU THÉÂTRE CLASSIQUE ESPAGNOL AU XXI<sup>e</sup> SIÈCLE <sup>1</sup>

Purificació MASCARELL<sup>2</sup>

Université de Valence (Espagne)

Depuis l'an 2000, le théâtre baroque espagnol, avec Lope de Vega et Calderón de la Barca pour principaux représentants, a vu croître progressivement le nombre de compagnies théâtrales et de professionnels attachés à sa représentation contemporaine. Une nouvelle génération de metteurs en scène a été séduite par les textes du Siècle d'or : Calixto Bieito, Helena Pimenta, Emilio Hernández, Sergi Belbel, Eva del Palacio, Alfonso Zorro, Joaquín Vida, Ana Zamora, Eduardo Vasco, Mariano de Paco, etc. Le phénomène a des allures révolutionnaires si l'on pense que l'Espagne était victime d'un retard séculaire en matière de représentation de ses classiques par rapport à la France ou à l'Angleterre, pays qui ont exploité de façon exemplaire leur patrimoine de théâtre classique. À titre d'exemple, limitons-nous à signaler que, dans le cas espagnol, l'institution équivalente à la Comédie-Française (1609) ou au *Royal National Theatre* (1879), c'est-à-dire la Compagnie Nationale de Théâtre Classique (CNTC), a été créée à une date toute récente (1986). Cependant, au cours des trois dernières décennies, la société espagnole a connu une redécouverte sans précédent de son théâtre baroque. L'intensification de ce processus théâtral depuis le changement de millénaire, constitue, précisément, l'objet d'analyse et d'évaluation de ce travail<sup>3</sup>.

---

1. Traduction de Monique Michaud.

2. Cet article est le fruit de ma participation aux projets de recherche financés par le Ministère de la Science et de l'Innovation, n° réf. FFI2011-23549 et CDS2009-00033.

3. Pour la réalisation de cet article, dans lequel nous [Purificació Mascarell] nous proposons de montrer le bouillonnement scénique contemporain du théâtre classique espagnol à travers un large inventaire des compagnies et des titres, nous avons utilisé :

La longue liste de professionnels, de compagnies et de producteurs impliqués dans le théâtre baroque constitue, aujourd'hui, une réalité inédite. Il convient de relever quelques noms et titres d'ouvrages. En 2001, un collectif d'interprètes venant du théâtre classique et de la musique ancienne se réunit autour d'Ana Zamora pour étudier le répertoire dramatique castillan antérieur au XVII<sup>e</sup> siècle. Est alors fondée à Ségovie la Compagnie Nao d'Amores, unique en Espagne pour sa spécialisation dans le théâtre de la Renaissance à la suite d'un long processus de préparation des spectacles qui comprend l'étude en profondeur, par toute la troupe, de l'œuvre, de son contexte socio-historique et de sa signification artistique. Jusqu'à présent Nao d'Amores a donné la *Comedia llamada Metamorfosea* (2001) de Joaquín Romero de Cepeda, *Auto de la Sibila Casandra* (2003), *Auto de los cuatro tiempos* (2004), *Tragicomedia de don Duardos* de Gil Vicente (2006) en coproduction avec la CNTC, *Misterio del Cristo de los Gascones* (2007), *Auto de los Reyes Magos* (2008), *Dança da morte* (2009), et *Farsas y églogas* de Lucas Fernández, de nouveau avec la CNTC en 2012.

Noviembre Teatro est placé sous la direction d'Eduardo Vasco depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle, avec une parenthèse de sept ans (2004-2011) durant laquelle E. Vasco fut à la tête de la CNTC. La compagnie a représenté des œuvres de Lope de Vega comme *No son todos ruiseñores* (2000), *La fuerza lastimosa* (2001) et *La bella Aurora* (2003), bien qu'elle s'en soit éloignée les saisons passées pour donner des œuvres de Shakespeare. La compagnie Rakatá, créée en 2003 et absorbée aujourd'hui par la Fondation Siècle d'or, a porté à la scène *Desde Toledo a Madrid* (2006), *El perro del hortelano* (2007), *Fuenteovejuna* (2009) et *El castigo sin venganza* (2010). Amara Productions a monté *El astrólogo fingido* (2004) et *La dama duende* (2009), mises en scène par Gabriel Garbisu. La compagnie Siècle d'or de la Communauté de Madrid, créée en 2006 à l'occasion du cent-soixante-quinzième anniversaire des cours d'interprétation au Conservatoire de Musique et de Déclamation de Madrid,

---

1) la base de données des représentations théâtrales que le Centre de Documentation Théâtrale se charge de mettre à jour depuis 1989. Elle est en libre consultation à la disposition des usagers au siège de cette institution ; 2) les programmes des festivals de théâtre classique d'Almagro et d'Olmedo ; 3) les pages Web des différentes compagnies mentionnées, où figure l'historique du groupe et la documentation relative à ses travaux ; 4) l'affiche et les pages culture et spectacles des différents media espagnols.

compte à son actif *El arrogante español* (2006), *Pensando en matar* (2007) et *La vida es sueño* (2008), mises en scène respectivement par Guillermo Heras, Ernesto Caballero et Juan Carlos Pérez de la Fuente. La compagnie valencienne El corral de la olivera, fondée par Rafa Cruz et dirigée ultérieurement par Tono Berti, a monté *La viuda valenciana* (2008), *Los locos de Valencia* (2009), *Los malcasados de Valencia* (2013), en plus du spectacle *Lorca / Lope* basé sur les liens symboliques et lyriques existant entre *Bodas de sangre* et *El caballero de Olmedo*. La compagnie Morboria Teatro, dirigée par Eva del Palacio et Fernando Aguado depuis 1983, monte en 2001 *El condenado por desconfiado*, son premier classique espagnol, et présente ultérieurement (2004) *El lindo don Diego*. Teatro del velador, compagnie résidant en Andalousie depuis 1990 et dirigée par Juan Dolores Caballero, a créé *La cárcel de Sevilla* (2003), à partir de l'anonyme du XVII<sup>e</sup> siècle *Entremés famoso de la cárcel de Sevilla*, puis *Las gracias mohosas* (2008) de la poétesse sévillane Feliciano Enríquez de Guzmán, dans une production du Centre andalou de théâtre et *El invisible príncipe del baúl* (2011), adaptation de la pièce de Cubillo de Aragón.

À juste raison, une des principales caractéristiques de cette récupération du théâtre classique au XXI<sup>e</sup> siècle est le choix audacieux de titres peu représentés ou jamais abordés au XX<sup>e</sup> siècle. Érik Coenen, professeur d'université qui mène de front ses travaux académiques avec la pratique théâtrale, a monté avec la compagnie *La Redondilla* deux œuvres de Calderón peu fréquemment représentées, *La selva confusa* (2010) et *A secreto agravio secreta venganza* (2011). Teatro en Tránsito monta en 2008 une insolite comédie palatine dans la veine d'Hamlet, *El cuerdo loco* de Lope de Vega. En 2006, la compagnie théâtre Defondo a donné au théâtre *El maestro de danzar*, mis en scène pour la première fois au XX<sup>e</sup> siècle par Ángel Gutierrez en 1995. La compagnie aragonaise Teatro del Temple monta en 2000 *La vengadora de las mujeres*, seulement mise en scène auparavant (1984) par Juan Antonio Hormigón. En 2008, Cámara Negra Teatro donna une adaptation libre de *La devoción de la cruz* dans le style du Teatro Ritual caractéristique de cette compagnie. Et, en 2012, Galo Real Teatro monta *La gran Zenobia* de Calderón, mise en scène par Gustavo Galindo. Les Productions Pentación, Vània Produccions et Secuencia 3 ont préféré, quant à elles, des titres consacrés par la pratique contemporaine : la première a monté *La dama duende* (2000)

et *El burlador de Sevilla*, la deuxième a porté à la scène *El perro del hortelano* (2002) et la troisième a donné *El galán fantasma* (2010) et *El caballero de Olmedo* (2013).

Des compagnies bien établies comme Zampanó, Corsario ou Micomicón ont continué à offrir des productions scéniques de grande qualité à partir de textes baroques durant la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle. Zampanó a présenté *Calderón ¿enamorado?* (2000), une promenade originale dans l'œuvre de l'auteur en utilisant des scènes d'amour, de jalousie et de tromperies, et *El condenado por desconfiado* (2001). José Maya, fondateur de Zampanó avec Amaya Curieses, poursuit aujourd'hui la promotion du théâtre classique sur les planches comme le montre sa mise en scène de *La mujer por fuerza* (2013). Teatro Corsario a porté à la scène *Don Gil de las calzas verdes* (2002), *Los locos de Valencia* (2007), *El caballero de Olmedo* (2009) et *El médico de su honra* (2012). Et Micomicón a monté *Castrucho*, en 2003, et *La dama boba*, en 2012.

Les spectacles mentionnés ont été diffusés pour la plupart grâce au système bien établi des festivals de théâtre classique, et quelques-uns d'entre eux ont participé à des commémorations, un de ces phénomènes auquel est soumis le monde contemporain du théâtre pour recevoir des subventions ou garantir sa participation à une tournée. Depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle, diverses célébrations ont favorisé une production très attachée au souvenir ou à la promotion d'un auteur ou d'une œuvre : en 2005, le quatrième centenaire de la publication de *Don Quichotte* ; en 2007, le quatrième centenaire de la naissance de Rojas Zorrilla à Tolède, et, en 2009, celui de la publication de *Arte nuevo...* de Lope de Vega.

De même, le théâtre classique a été promu au sein de l'université avec la réalisation du projet « Sur les traces de *La Barraca* », sous les auspices de la Société d'État de commémorations culturelles. Depuis 2006, diverses compagnies estudiantines ont parcouru les villages espagnols avec leurs représentations d'auteurs classiques à l'instar du périple de Lorca sous la Seconde République. *El caballero de Olmedo* (université de Saint-Jacques-de-Compostelle), *Fuente Ovejuna* (université de Murcie), *El burlador de Sevilla* (université de Valence) et *Entremeses* de Cervantès (université Charles III de Madrid) furent les spectacles qui préludèrent aux *Chemins de La Barraca*, dont le projet est suspendu depuis 2012 sur décision du ministère de la culture.

De son côté, la CNTC est parvenue à s'affirmer dans le panorama culturel espagnol comme une institution prestigieuse et proche à la fois. Elle n'a pas dévié de sa ligne initiale basée sur la qualité et l'expérimentation et, depuis l'an 2000, elle a augmenté le nombre de ses productions par saison : si elle n'a monté qu'un seul spectacle en 1999 (*Entre bobos anda el juego*, sous la direction de Gerardo Malla), en 2007, elle en a monté quatre (*Romances del Cid* et *Las bazarrias de Belisa*, mis en scène par Eduardo Vasco, *Del rey abajo ninguno*, sous la direction de Laila Ripoll, et *El curioso impertinente*, sous celle de Natalia Menéndez). Dans le même temps, la CNTC a poursuivi ses campagnes de rapprochement avec le public le plus jeune grâce à ses visites d'établissements scolaires (stables depuis l'époque d'Adolfo Marsillach, son premier directeur), elle a opté pour un théâtre classique destiné à un public familial (à Noël 2012, on a pu voir *Otro gran teatro del mundo*, version pour jeune public de *El gran teatro del mundo* de Calderón, en coproduction avec Uroc Teatro), et sur des lectures dramatisées de textes considérés comme mineurs ou ne répondant pas au canon théâtral.

Cependant, le choix le plus significatif de la compagnie officielle durant ces dernières années semble bien être le projet de la Jeune Compagnie Nationale de Théâtre Classique. En activité depuis 2007, grâce à l'insistance d'Eduardo Vasco, cette filiale de la CNTC donne une création par saison et se renouvelle tous les deux ans, avec des acteurs de moins de trente ans qui doivent passer un concours d'entrée. Grâce à cette initiative, on cherche à faire entrer dans la compagnie de nouveaux interprètes formés au sein même de l'institution. Vasco a ainsi renoué avec le désir que Marsillach ne put réaliser de créer une pépinière d'acteurs formés pour le théâtre classique. En 1989, la CNTC a ouvert un cours de spécialisation dans les disciplines spécifiques nécessaires au répertoire baroque : prosodie, escrime, danse, interprétation. Ce qui donna naissance à l'École de Théâtre Classique, qui disparut trois saisons plus tard, en 1992. Aujourd'hui, au XXI<sup>e</sup> siècle, la CNTC retrouve ses fonctions de formation et implique les nouvelles générations d'acteurs dans l'histoire de l'institution.

Les théâtres publics régionaux ou municipaux sont revenus de même, durant la dernière décennie, au Siècle d'or espagnol. Le Théâtre national de Catalogne monta, en 2000, *El alcalde de Zalamea* en coproduction avec la CNTC ; cinq ans plus tard, il présenta *Fuente Ovejuna* dans la version de Juan Mayorga mise en scène par Ramón Simó. Le

Centre théâtral de la Generalité de Valence a produit des spectacles comme *La viuda valenciana* (2008), *El mercader amante* (2009) de Gaspar Aguilar, *El narciso en su opinión* (2009) de Guilhem de Castro et *Los locos de Valencia* (2011), respectivement mis en scène par Vicente Genovés, Jaime Pujol, Rafael Calatayud et Antoni Tordera. Le Centre andalou de théâtre a monté *Fuente Ovejuna* (1998) sous la direction d'Emilio Hernández et *El príncipe tirano* (2006) de Juan de la Cueva, sous celle de Pepa Gamboa. Le Théâtre espagnol, géré par la municipalité de Madrid, a inscrit à son programme de la saison 2003 *El alcalde de Zalamea*, mis en scène par Gustavo Pérez Puig.

Au vu des données relevées, le bilan global des représentations du théâtre du Siècle d'Or au XXI<sup>e</sup> siècle ne peut être jugé négatif. Jamais au cours de l'histoire moderne du théâtre espagnol on n'a constaté un ensemble aussi divers de compagnies théâtrales, de metteurs en scène et d'institutions publiques animés de la commune préoccupation de maintenir le drame baroque sur les scènes contemporaines.

En 1988, Francisco Ruiz Ramón présentait la réception hispanique du théâtre classique espagnol comme une anomalie socio-culturelle. Partant d'un point de vue pessimiste, il définissait la société espagnole comme une collectivité incapable d'apprécier la représentation des classiques, du fait qu'elle les considérait encore comme d'illustres ancêtres sans lien avec le présent, dont se repaissent d'ennuyeux spécialistes académiques. La responsabilité de cette façon de voir générale, affirmait Ruiz Ramón, revenait aux metteurs en scène qui, par méfiance du texte classique, le montent de façon archéologique (« comme une momie dans un sarcophage » ou le travestissent avec faste « comme un objet de consommation » et « à la façon d'une réclame »), éloignant ainsi la société du lien naturel avec son patrimoine. L'origine de ces représentations « momifiées » reposait sur une lecture basée sur des stéréotypes entretenus, en de trop nombreuses occasions, par la critique universitaire d'essence progressiste : le théâtre classique est conservateur, il est au service du Pouvoir, son intention est didactique et morale de façon soporifique, il se base sur la restauration de l'ordre préétabli, les caractères des personnages sont sans relief et prévisibles.

Mais, dans les années quatre-vingts, l'idée que la société se faisait du théâtre du Siècle d'or a évolué peu à peu, et le changement s'est confirmé avec le nouveau millénaire. Alors que, avec l'utilisation que

le pouvoir franquiste faisait des auteurs classiques, et même auparavant avec la célébration en 1881 du centenaire de la mort de Calderón et la série de conférences de Menéndez Pelayo au Cercle de l'Union Catholique, le baroque avait été assimilé au fil du temps à une idéologie fondée sur la défense de l'honneur nobiliaire, la monarchie absolue et le catholicisme militant, à partir de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, « la paisible société du siècle finissant, l'apparent déclin des idéologies invitent à un maniement des auteurs classiques plus proche du plaisir et de la jouissance de l'esprit que de quelque autre fonction.<sup>4</sup> » Les classiques rejettent définitivement leur charge idéologique, montrent sans réserve au théâtre leur essence complexe et contradictoire, s'ouvrent à l'esthétisme, aux problèmes d'actualité, à l'expérimentation libre : ils commencent à avoir valeur en eux-mêmes, et non par les topiques qui, des décennies durant, se sont accumulés sur eux et les ont obscurcis. Aujourd'hui, au XXI<sup>e</sup> siècle, on peut affirmer que les lectures (théâtrales ou non), héritées du XIX<sup>e</sup> siècle et du franquisme sont purement résiduelles<sup>5</sup>.

En 1991, Juan Antonio Hormigón, théoricien et metteur en scène de théâtre souhaite que

[...] les classiques perdent la fixité et le lustre de leur monotonie routinière, la splendeur de leur cultisme creux, vain et assommant, l'inefficacité de leur sacralisation hypocrite, qu'ils retrouvent leur vitalité originelle, leur capacité à donner du plaisir, en interrogeant notre conscience, en nourrissant notre sensibilité et en s'intégrant de façon systématique au répertoire théâtral contemporain.<sup>6</sup>

Et, vingt ans plus tard, ces objectifs ont été atteints en grande partie, comme le résume Javier Huerta Calvo avec une euphorie contenue :

---

4. Oliva, César, « Adaptar a los clásicos, he ahí la cuestión », *La Comedia*, éd. Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, p.432. Nous traduisons, il en ira de même pour toutes les citations.

5. « Considérer tout le théâtre du Siècle d'or comme un simple moyen de propagande des valeurs puristes et aristocratiques est aujourd'hui inacceptable », in Fernando Doménech Rico, « Un adusto paladín de Trento (Calderón y sus tópicos) », *ADE teatro : Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 2000, n° 86, p. 74.

6. Hormigón, Juan Antonio, *Trabajo dramático y puesta en escena*, t. II, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1991, p. 538.

Après des années de tâtonnement, les classiques traversent aujourd'hui une passe agréable de l'histoire de leur réception théâtrale. Les vieilles polémiques relatives à leur valeur idéologique ou à leur possible ou impossible contemporanéité sont de plus en plus reléguées et ils occupent aujourd'hui la scène avec une plus grande vitalité que jamais. C'est ce dont témoignent également leur présence dans les festivals, leur place toujours plus éminente dans les écoles d'art dramatique et à l'université, le renforcement de la CNTC, le fonctionnement de deux ou trois compagnies privées de haut niveau se consacrant exclusivement à leur représentation, l'organisation périodique de journées d'études, l'édition d'œuvres complètes, la réponse positive du public.<sup>7</sup>

Après avoir analysé la présence de Lope à l'affiche du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours, Fernando Doménech Rico conclut également avec une satisfaction inimaginable au milieu du XX<sup>e</sup> siècle :

La fortune scénique de Lope et de tout le théâtre classique a connu une nette impulsion depuis la fin de la dictature. On peut affirmer qu'aujourd'hui, alors que plus de trente ans se sont écoulés depuis la mort de Franco et exactement trente ans depuis l'approbation de la constitution espagnole, le théâtre du Siècle d'or a connu une présence à l'affiche qu'il avait perdue depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. [...] Premières, festivals et événements de diverse nature qui se succèdent depuis trente ans, tout cela a fait que Lope est aujourd'hui un auteur plus connu des générations actuelles qu'il ne l'a été de toutes les générations précédentes depuis le XVII<sup>e</sup> siècle.<sup>8</sup>

Alors, comment met-on en scène les classiques aujourd'hui ? Et surtout, quel rôle jouent-ils et quel message adressent-ils au spectateur ? Une double tendance se dessine dans les mises en scène post-modernes. D'un côté, se dégage la volonté d'offrir un spectacle de pur divertissement du classique en lui-même. Cette ligne est surtout représentée par le courant festif des comédies d'intrigue, dans lesquelles la beauté plastique de l'image, le rythme trépidant, les mouvements bien huilés des acteurs, la parfaite cohérence dans le fonctionnement de l'appareil scénique dans ses moindres détails, permettent des mises en

---

7. Huerta Calvo, Javier (éd), *Clásicos entre siglos. Cuadernos de teatro clásico*, 2006, p. 25.

8. Doménech Rico, F., «De la escena al manual. El canon moderno de Lope de Vega», *El siglo de Oro en la España contemporánea*, Madrid / Francfort, Iberoamericana / Vervuert, 2011, p. 57-60.



scène captivantes. Ces réalisations mettent en valeur toute la richesse sensorielle du théâtre du Siècle d'or, la force de ses images visuelles et sonores. La CNTC contrôle cette dérive (critiquée par ceux qui n'admettent pas les somptuosités ruineuses), grâce à son potentiel économique qui lui permet de créer des espaces scéniques, des costumes, des accompagnements musicaux d'extrême complexité ou magnificence, sans perdre de vue l'excellence de l'interprétation des acteurs ni la rigueur textuelle. Dans cette optique, Eduardo Vasco a réalisé des mises en scène d'un esthétisme soigné qui ravissent le spectateur : *Don Gil de las calzas verdes* (2006), *Las manos blancas no ofenden* (2008) ou *El perro del hortelano* (2011).

D'un autre côté, on observe un usage socio-politique des classiques pour se référer à des aspects de la société contemporaine qui préoccupent le metteur en scène ou la compagnie. En ce sens, *El retablo de las maravillas. Cinco variaciones en torno a un tema cervantino* (2004) d'Albert Boadella, avec une raillerie de la frivolité de la grande cuisine de Ferran Adrià ou du pouvoir néfaste de l'Opus Dei en Espagne, tout comme la *Fuente Ovejuna* d'Emilio Hernández au Centre andalou de théâtre en 1999, interprétée uniquement par des actrices palestiniennes et andalouses, dans le but de revendiquer le rôle des femmes comme instigatrices de tyrannicide face à l'abus du pouvoir masculin, sont des exemples de ce type de lectures post-modernes empreintes d'une évidente intention critique.

En effet, le dialogue des classiques avec l'actualité vivifie et amplifie leur sens en même temps qu'il les relie aux préoccupations du public. La mise en scène de *Mudarra* (1994) par la compagnie Micomicón s'est voulue une réflexion autour de l'absurdité de la guerre et ses terribles conséquences sur l'âme humaine. Ce n'est pas sans raison que l'engagement éthique et la condamnation d'épisodes historiques funestes, comme la Guerre civile espagnole et l'après-guerre, sont une constante dans la trajectoire théâtrale de Laila Ripoll. Au cours d'entretiens avec ce metteur en scène, et devant mon insistance pour connaître les raisons qui la poussèrent à choisir un texte aussi peu exploité au théâtre que *El bastardo Mudarra*, plein de violence et de haine, sa réponse a mis en lumière les possibilités offertes par les classiques d'interroger le présent :

En 1994, nous étions en pleine guerre des Balkans. Les nouvelles qui nous parvenaient chaque jour étaient terribles. Les assassinats entre voisins, les viols, mais surtout les vengeances, et les vengeances des vengeances, et ainsi de suite, la guerre... Nous avons écrémé le texte jusqu'à ne laisser que sept personnages (Bustos, Ruy, Lambra, Constanza, Gonzalo, Mudarra et Arlaja, qui apparaissait une seconde et ne parlait pas) et nous avons utilisé une esthétique proche de l'imagerie religieuse castillane, très rituelle et statique. L'espace était un cercle de sable, comme une arène, et le public entourait les acteurs comme lors d'un sacrifice. Nous utilisons la musique en direct, primitive, rituelle, sacrée, très traditionnelle (mais pas folklorique) avec des *chácaras*, des tambours de basque, des grosses caisses, des mortiers, des cloches... Bref, nous parlions de la Bosnie, de guerres religieuses, du Rwanda, de la Seconde guerre mondiale, de mort et, surtout, de vengeance. Tu l'as dit : violence, vengeance et haine, qui étaient comme le pain quotidien de l'Europe des années 90 (après il y eut le Kosovo...). Le public sanglotait et nous eûmes même une crise d'épilepsie au moment où Bustos se lamente devant les têtes coupées de ses enfants (un spectateur de Grenade qui disait ne pas pouvoir supporter la vue du sang, et il n'avait pas de sang !)<sup>9</sup>

Une autre lecture féministe de *Fuente Ovejuna* montre que le potentiel subversif des classiques reste à explorer. L'oppression des puissants sur les femmes est dénoncée dans *De Fuente Ovejuna a Ciudad Juárez*, la première production de la jeune metteur en scène Lucía Rodríguez Miranda : après la première à New York, elle a été présentée lors de l'édition 2011 du festival *off* d'Almagro, dans la section du festival de théâtre classique consacrée aux nouvelles créations. L'action a pour cadre Ciudad Juárez et porte sur les meurtres de femmes dans une des villes les plus dangereuses du monde. Dans cette mise en scène, les musiciens sont trois mariachis femmes, les paysannes andalouses deviennent des ouvrières d'une *maquila* (une de ces usines de multinationales établies à la frontière entre le Mexique et les États-Unis), le valet est un gamin de la rue, l'alcalde un politicien corrompu et le commandeur un narcotraffiquant sans scrupule. Rodríguez Miranda explique ses motivations dans le programme du spectacle :

---

9. Mascarell, Purificació, «Lope de Vega y la historia en los escenarios de los siglos XX y XXI», *Anuario Lope de Vega*, t. 18, 2012, p. 268.

Je m'interrogeais à propos de Laurencia, la protagoniste. Dans quel lieu la ferais-je vivre, si elle vivait aujourd'hui, où ma voix de femme du XXI<sup>e</sup> siècle devrait-elle répondre à la contemporanéité de Lope ? Et Ciudad Juárez fut la réponse. *Fuente Ovejuna* symbolise non seulement la reconnaissance de la voix féminine face à l'oppression, mais encore l'assimilation de la faute collective, du drame social qu'est le silence<sup>10</sup>.

Une dernière voie post-moderne du travail scénique sur les classiques est offerte par des spectacles comme *Siglo de oro, siglo de ahora* (2012), de la compagnie Ron Lalá. Dans ce cas précis, le théâtre classique est pris comme prétexte pour créer un produit à mi-chemin entre l'intermède baroque et la comédie musicale si en vogue aujourd'hui (sans renoncer à la critique sociale : le titre indique que nous sommes atteints des mêmes défauts que ceux qui furent jadis dénoncés par les auteurs du Siècle d'or). Ron Lalá propose un théâtre « méta-auri-séculaire », car il fait des apartés, du vocabulaire ancien, des notes de bas de page, des genres dramatiques et de la biographie des auteurs baroques, la base de son spectacle à succès. Ce choix confirme à quel point le théâtre classique espagnol est à la mode.

Il convient cependant de relativiser les succès obtenus : la situation du théâtre classique espagnol est améliorable et critiquable en bien des points. En ce qui concerne la compagnie publique, il est fréquent d'entendre des reproches au sujet du répertoire adapté jusqu'à présent : on y déplore toujours l'absence d'une pièce essentielle ou la présence injustifiée de telle autre. Bien qu'il s'agisse là de questions qui dépendent souvent de goûts personnels et de la subjectivité des gens, d'autres entreprises s'avèrent indispensables. La CNTC devrait pouvoir compter sur une compagnie « B » destinée à un public minoritaire ou spécialisé, laquelle monterait des textes rares ou peu familiers, des textes non canoniques en raison de leur récente mise en valeur par la philologie ou leur qualité moindre comparativement aux grandes œuvres. De cette façon, la compagnie principale pourrait se consacrer à l'exploitation des œuvres reconnues à destination du grand public, voire s'orienter vers leur introduction dans le circuit du tourisme culturel de qualité au moyen de campagnes appropriées, comme cela se fait en France ou en Angleterre, où une partie des touristes a droit à

---

10. Rodríguez Miranda, Lucía, *Programa de manos de Fuente Ovejuna*, Ciudad Juárez, 2011.

des mises en scène de *Roméo et Juliette* de Shakespeare ou de *L'avare* de Molière inscrites au programme de leur voyage.

De leur côté, les compagnies privées attachées au théâtre classique font entendre leur plainte sempiternelle au sujet du manque de subvention et réclament un authentique soutien institutionnel pour la diffusion de leurs productions artistiques : facilités pour l'usage des locaux municipaux, engagement public supérieur, ouverture à des échanges avec le secteur privé de l'entreprise, garanties de fonctionnement au-delà du circuit des festivals d'été... Quoique fréquente, l'affaire ne manque pas d'être paradoxale : on subventionne avec de l'argent public la mise en scène d'une compagnie privée à laquelle on ne donne ensuite accès à la programmation d'aucun théâtre public espagnol, un réseau qui compte 73 % de l'espace théâtral espagnol, selon une étude de 2012 conduite par le Département de Sociologie et Travail Social de l'université de Valladolid<sup>11</sup>.

Au XXI<sup>e</sup> siècle, le théâtre n'est pas un phénomène de masse, pas plus le classique qu'aucun autre (parce que, selon le point de vue dans lequel on se place, aujourd'hui le théâtre de Calderón est aussi commercial ou alternatif que celui de Valle Inclán, d'Ionesco ou de Koltès). De fait, les arts de la scène ne jouissent aujourd'hui de l'aura médiatique qu'à travers les comédies musicales à succès. Si l'on accepte cette prémisse, on peut affirmer que les textes de Lope et compagnie connaissent aujourd'hui une plus grande reconnaissance théâtrale et sociale que durant les trois siècles précédents. Presque trente ans après la naissance de la Compagnie nationale de théâtre classique, et avec une liste considérable de compagnies privées qui s'enthousiasment pour les dramaturges du Siècle d'or, on est parvenu à une normalisation de la présence des classiques sur les scènes post-modernes basée sur deux principes : d'abord l'indispensable soutien institutionnel, ensuite le rejet des lectures idéologiques et du concept de « théâtre exemplaire » qui pesaient sur la poursuite des représentations des auteurs baroques durant la Transition démocratique.

En ce qui concerne l'aide de l'État, le théâtre classique espagnol a connu un tournant à 180° en seulement cent ans. Si, au commencement du XX<sup>e</sup> siècle, le théâtre en général était une forme de loisir qui

---

11. Gómez González, Javier (éd.), *Mapa de programación de los espacios escénicos asociados a la red* (2012), [http://www.redescena.net/descargas/proyectos/mapa de programaci&769;n-26](http://www.redescena.net/descargas/proyectos/mapa_de_programaci&769;n-26) de junio de 2013.pdf (consulté le 13 novembre 2013).

se déroulait exclusivement dans la sphère privée, un secteur organisé en compagnies structurées de façon rigide et hiérarchisée, dépendant pour l'emploi et la mise en scène de la personnalité du premier acteur ou de la première actrice, au début du XXI<sup>e</sup> siècle, les classiques (et ceux qui ne le sont pas) dépendent des subventions publiques pour leur maintien à l'affiche. Sans le soutien du budget de l'État, aussi bien la Compagnie nationale de théâtre classique que les compagnies privées de théâtre classique formeraient des projets irréalisables.

Quant au changement de paradigme à propos du théâtre classique, depuis les années quatre-vingts, metteurs en scène et acteurs ont œuvré pour éliminer l'option de travail avec les auteurs baroques appelée *ilustrativismo* ou *tradicionalismo* par Hormigón, parce que celle-ci voulait que

L'interprétation [assimilée à ce que l'on considère comme la tradition] soit tenue pour respectable. Les décors et les costumes recourent à une certaine monumentalité de carton pâte, à une peinture des mœurs superficielle et à une accumulation de lieux communs. [...] Cette attitude que la routine institutionnalisée prend pour conception originale, la déclamation emphatique, le cliché, la répétition des mêmes usages, pris pour la tradition d'une école, supposent une approche banalement culturaliste dans le traitement des classiques. On accentue leur côté objet de musée dans la mesure où on les monte pour le prestige et par obligation, et jamais par conviction ni par plaisir, laissant la patine du temps, la saleté et non l'histoire, se déposer sur leurs cadavres recouverts d'ornements tirés du magasin des accessoires [...] Nous sommes en présence d'une tendance conservatrice, qui redoute toute innovation de fond.<sup>12</sup>

Si cette tendance aux multiples nuances et variantes caractérise de façon générale le théâtre classique durant la dictature franquiste, la « liberté respectueuse » ou le « respect libéral » orientent les propositions scéniques des metteurs en scène contemporains. Du texte comme élément sacré, comme matériel intangible que la mise en scène devait seulement mettre en valeur, on est passé à la considération du texte comme une création mouvante et relative. Cette nouvelle perception permet une malléabilité de l'écrit qui rappelle sa création au Siècle

---

12. Hormigón, Juan Antonio, *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*, t. II, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1991, p. 525-527.

d'or et le pouvoir qu'avaient les directeurs de compagnies du dix-septième siècle d'adapter le texte à la scène.

Lorsque l'on s'interroge sur la manière d'interpréter aujourd'hui le théâtre classique, c'est un lieu commun de rappeler la métaphore brechtienne relative à la peinture ancienne sur laquelle la poussière des siècles s'est accumulée. Le dramaturge allemand recommandait d'enlever les épaisses couches de poussière déposées par les siècles et de considérer l'œuvre dans son essence primitive. C'est seulement de cette façon que l'on pourra percevoir sa fraîcheur originelle, la nature de l'époque qui l'a vu naître et la féconde inspiration qu'elle offre aujourd'hui<sup>13</sup>. La « poussière » n'est plus aujourd'hui un problème difficile pour les directeurs et les spectateurs, car on a appris à en faire abstraction sans timidité ni pusillanimité. Surtout, la « poussière » déposée au milieu du XX<sup>e</sup> siècle a été balayée en totalité : les classiques se sont dégagés de l'étiquette d'ennuyeux et de conservateurs ; maintenant ils n'ont pour toute étiquette que celle que chaque metteur en scène veut coller à son adaptation personnelle. Le public remplit le parterre pour jouer deux heures durant de la passion, de l'intrigue et des aventures qui sous-tendent les drames du Siècle d'or. Et c'est bien là la plus grande gloire que l'on peut reconnaître au parcours de la CNTC, conjointement à celui des autres compagnies privées depuis les années quatre-vingts : avoir lutté pour faire de la représentation des classiques un spectacle divertissant, émouvant ou perturbateur, par-delà leur condition révérencielle de « classiques », dans le but d'assurer la survie de leur succès. Au XXI<sup>e</sup> siècle, et sans qu'il soit besoin de consensus stylistique sur la manière de porter à la scène Lope, Calderón ou Tirso, les professionnels du théâtre et le public sont parvenus à apprécier dans l'œuvre de ces auteurs une valeur supérieure à toute interprétation biaisée, la valeur de leur imposante théâtralité.

---

13. Brecht, Bertold, « Intimidación por los clásicos », *Primer acto*, n° 91, 1987, p. 63.