**Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina,
Angélica Liddell, *Políticas de la palabra***

Edición y estudios de Óscar Cornago, Madrid/Espiral/Editorial
Fundamentos, 2005

Béatrice Bottin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/103>

DOI : 10.4000/bulletinhispanique.103

ISSN : 1775-3821

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2007

Pagination : 295-300

ISBN : 978-2-85276-094-3

ISSN : 0007-4640

Référence électronique

Béatrice Bottin, « Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell, *Políticas de la palabra* », *Bulletin hispanique* [En ligne], 109-1 | 2007, mis en ligne le 27 mai 2010, consulté le 21 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/103> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.103>

Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell, *Políticas de la palabra*, Edición y estudios de Óscar Cornago, Madrid, Espiral/Editorial Fundamentos, 2005, 380 p.

Dans les années 80, la scène espagnole voit l'émergence de nouveaux auteurs influencés, entre autres, par Artaud, Beckett, Heiner Müller, Thomas Bernhard. Les plus célèbres se nomment Rodrigo García, Itziar Pascual mais très vite, le cercle s'agrandit. Leur objectif commun est d'explorer l'écriture dramatique tout en la transgressant et en l'associant à de nouvelles formes d'expression. Il s'agit, le plus souvent, d'un théâtre minimaliste proche de la *performance* où le texte n'est plus au centre de la représentation. Un théâtre que César Oliva qualifie «de innovación» se nourrissant sans cesse de l'expérimentation. Dans *Políticas de la palabra*, Óscar Cornago, chercheur à l'Institut de la Langue Espagnole du Conseil Supérieur de Recherches Scientifiques de Madrid (CSIC), propose «una reflexión sobre el espacio de la palabra y la escritura en la cultura actual» à travers quatre créateurs espagnols dont nous avons peu l'occasion d'apprécier le travail en France : Esteve Graset (Vilaseca, Tarragone, 1949 - Barcelone, 1996), Carlos Marquerie (Madrid, 1951), Sara Molina (Jaen, 1958) et Angélica Liddell (Figueres, 1966). Ces auteurs, qui sont aussi metteurs en scène, œuvrent pour faire de la scène un espace de créativité où le texte est associé à différents langages scéniques tels que l'espace, le corps, la danse, la lumière, le son et la vidéo. Dès le début de leur carrière, ils ont privilégié les mises en scène collectives et insistent sur la richesse d'un travail en collaboration. En effet, ils ont travaillé ensemble à plusieurs reprises et dans certains cas, ils poursuivent leur coopération. En outre, chacun dirige sa propre compagnie : Esteve Graset travaillait avec Arena Teatro ; en 1977, Carlos Marquerie fonda La Tartana puis en 1996, Lucas Cranach mais il est aussi directeur technique de La Carnicería Teatro ; à partir de 1994, Sara Molina devient directrice de Q Teatro et depuis 1993, Angélica Liddell est à la tête d'Atra Bilis.

Le livre s'articule autour de plusieurs textes de ces dramaturges qui, dans un premier temps, n'étaient pas destinés à la publication. Ils avaient été écrits dans la perspective de la mise en scène, caractéristique principale d'un

texte dramatique, mais ils ont subi maintes modifications au moment de la représentation ou bien ils ont parfois même fait l'objet d'une réécriture à l'issue des spectacles. Premier acte politique de ces auteurs qui rangent leurs textes voire les oublient alors que ces derniers sont, le plus souvent, considérés comme le fondement d'une pièce de théâtre. Óscar Cornago désire faire montre de toute leur théâtralité sans pour autant se demander s'ils appartiennent ou non au genre dramatique : «La discusión que plantea este volumen no es en todo caso el grado de pertenencia de estos textos al canon dramático, sino más bien al contrario, el cuestionamiento de este canon y con él de la propia concepción de la palabra y el texto». Il s'agit d'une écriture plus libre, plus intime qui s'éloigne des conventions théâtrales. Ces dramaturges, qui mettent en scène leurs propres pièces, souhaitent mener en parallèle, une réflexion sur le concept de mise en scène. Ils accompagnent leurs spectacles de compositions artistiques autonomes. Ils insistent sur le caractère collectif de leurs réalisations et désirent faire de la scène un espace de communication et de communion. Ils ont pour but de libérer la parole, non seulement celle du texte mais aussi la parole des arts plastiques en général. Selon eux, ces différents langages se complètent et permettent de redéfinir le spectacle théâtral.

Afin d'étudier les parcours originaux de ces créateurs, dans son introduction qui se compose de trois parties, Óscar Cornago fait référence à Artaud, Adorno, Deleuze, Steiner, Heiner Müller, Lyotard, Derrida qui nourrissent le travail de ces auteurs. Chacun d'entre eux, penseur ou homme de théâtre, insiste sur la fonction politique du théâtre à travers un langage qui s'éloigne du canon dramatique. La parole doit offrir une communication entre les différents langages qui constituent le théâtre. La première partie, intitulée «Sobre políticas culturales», est une véritable déclaration d'intention. Óscar Cornago insiste sur la nécessité de redéfinir la création théâtrale et l'écriture dramatique, puisque les différents genres littéraires jouissent, de nos jours, d'une plus grande liberté qui abolit les frontières entre les arts. Dans «El acontecimiento de la palabra tras el fin de la historia», il analyse le travail des quatre créateurs et leur théâtre qu'il qualifie de «teatro de autor». Enfin, dans sa conclusion «El retorno de lo trágico : hacia una pragmática de la palabra», en s'appuyant sur Nietzsche, il conclut en évoquant la nécessité d'un retour à une pensée tragique qui montre au spectateur la réalité sous des angles multiples, cherchant à susciter une émotion particulière chez ce dernier à travers la poésie, le lyrisme, la violence, l'horreur et la remise en cause des mécanismes de la représentation. A n'en pas douter, ces dramaturges revisitent l'unité et l'harmonie du drame et donnent au théâtre une force

physique et collective. Ils attribuent une fonction politique aux langages des arts et du texte car ils doivent déranger le spectateur et ensuite le lecteur. Le but est d'attirer l'attention, de susciter une réaction et si possible une réflexion chez le spectateur. Le public se doit de réagir face à ce qu'il voit, à se qu'il entend et à ce qu'il ressent car le théâtre doit permettre à tout individu de réfléchir et d'atteindre dans le meilleur des cas, une espèce de catharsis contemporaine.

Afin d'introduire les œuvres de chaque auteur, Óscar Cornago propose une «Memoria escénica» dans laquelle il ébauche le parcours des créateurs pour ensuite leur donner la parole dans «Voz de autores», des entrevues instructives avec chacun d'entre eux au moment d'éclairer leur création et de donner leur sentiment quant au théâtre espagnol contemporain. Néanmoins, nous regrettons l'absence de renseignements sur les différentes mises en scène de ces textes. Il aurait été intéressant d'inclure dans ce livre des indications quant aux dates, lieux et conceptions, même succinctes, des spectacles dans la mesure où le point de départ commun à ces dramaturges est le désir de mettre en scène leurs propres textes. Les quelques photographies qui illustrent le parcours de ces créateurs auraient aussi mérité d'être accompagnées de légendes légèrement plus détaillées.

Trois textes d'Esteve Graset s'offrent à nous : *Extrarrádios* (1989), *Fenómenos atmosféricos* (1991) et *Expropiados* (1992). Célèbre pour ses recherches sur la voix, Esteve Graset explore les langages scéniques, soigne le travail avec le comédien, souligne qu'au théâtre, les mots et l'espace de la scène, reflets du monde extérieur, ne sont que répétition, réitération. Ses textes, dans la plupart des cas, surprennent par leur absence de ponctuation et l'enchaînement des phrases destinées le plus souvent, à être déclamées. Il choisit un espace vide pour la représentation, habité par la présence des acteurs. Ces quatre auteurs soulignent le retard du théâtre qui n'a pas su s'adapter à la société comme l'on fait les autres arts. Esteve Graset est catégorique : «Todo el teatro, en general, está atrasado, viejo, pasado. No estamos logrando –la gente del teatro– hacer espectáculos de hoy para hoy. El lenguaje de hoy está todavía por descubrir. Y si el lenguaje de hoy está todavía por descubrir, desde luego no me interesa para nada remover el pasado, en el teatro. En artes plásticas está claro que hay un lenguaje de hoy. En escritura también.»

Cette affirmation pourrait être reprise par Carlos Marquerie dont on découvre deux compositions : *El rey de los animales es idiota* (1997) et *2004 (tres paisajes, tres retratos y una naturaleza muerta)* (2004). Selon lui, «todo texto se puede llevar a escena» même si au premier abord cela semble impossible. Jusqu'en 1984, avec sa première compagnie, La Tartana, Carlos

Marquerie proposait un théâtre de rue où marionnettes et comédiens se mélangeaient. Puis il monta des textes d'Heiner Müller, de Beckett et d'Antonio Fernández Lera où le comédien occupait une place de choix dans la représentation et où il donnait la parole aux langages scéniques tels que la voix et le son. La première œuvre marque un tournant dans son parcours théâtral. Il continue de manier la plasticité mais l'associe à un travail avec les lumières, le corps des comédiens et des textes de sa propre composition. Il privilégie des espaces dépouillés, insiste sur la nécessité d'écrire car «En cuanto a la palabra, ha habido un momento en que necesitas aclarar, llegar adonde lo visual no llega.» et il propose une réflexion sur une réalité souvent cruelle et agonisante. Dans *Elegía*, un des fragments de *El rey de los animales es idiota*, il revendique un texte plus autobiographique où il évoque la mort d'un ami cher qui n'est autre qu'Esteve Graset, qu'il admire et qui l'a poussé à poursuivre dans la voie de la création. En parallèle, il narre la naissance de son propre fils. En revanche, dans *2004*, de longs monologues invitent le spectateur à méditer sur la réalité et la guerre. L'action laisse place à une succession d'images, le temps se fait plus long et porte les réminiscences d'une nature morte.

La troisième créatrice, Sara Molina, débute comme comédienne et danseuse pour finalement se consacrer à la mise en scène dès 1986. Ses deux pièces sont *Made in China* (2000), une co-production avec Arena Teatro et *Mónadas :sin ventanas. Aún estamos bien, gracias* (2004). Elles correspondent plus au schéma classique du texte dramatique fait de dialogues et de longues didascalies dans lesquelles elle consigne la conception de la mise en scène et les directives pour l'interprétation. Dans ses créations, elle dit s'inspirer de différents auteurs mais ne se limite pas au domaine du théâtre. Elle avoue une admiration particulière pour l'œuvre de Lacan sur laquelle elle s'appuie pour mener sa réflexion sur le langage dans *Made in China* : «Bueno ya sabes lo de Lacan : alguien habla y tú miras y lees en su comportamiento lo que no dice, pero lees a través de tu propio inconsciente, no puedes aventurarte por tanto a decir que lo que lees es la verdad...pero te tienes que manejar con eso que ves y no puedes negar... Este es el asunto en el que me apasiona indagar continuamente : ¿ es lo que digo, como usted ve que lo digo, cómo usted ve que lo digo o cómo a pesar de lo que ve cree que debe ser ?». Sara Molina intercale dans son texte, des citations de différents auteurs, philosophes et essayistes comme si les comédiens étaient en train de réfléchir à voix haute et comme s'ils invitaient le spectateur à les accompagner dans leur méditation. Dans ses travaux alternatifs, elles accorde une attention particulière à la femme et avec sa compagnie, elle poursuit des recherches sur les arts de la

scène privilégiant la scénographie, les lumières, les costumes. Elle met aussi l'accent sur la relation avec le spectateur : «Del espectador quiero su atención reflexiva...que se dé cuenta de que el asunto primero cae de nuestro lado, de que le estamos invitando, no más a pensar...». *Mónadas :Sin ventanas. Aún estamos bien, gracias* est divisée en deux parties. La première se compose de trois monologues : un homme imite un chien, une femme nue est suspendue à une corde, une jeune fille est déguisée en ours. La deuxième repose sur des dialogues étranges et impudiques entre les trois personnages précédents, le tout orchestré par *la azafata* et *el ayudante*.

A l'instar des auteurs précédents, Angélica Liddell conçoit le théâtre comme un espace de résistance, une manière de penser avec le corps. Son théâtre se débat entre poésie, violence et folie. Dans *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003), elle pointe un doigt accusateur sur l'immigration à partir de la mort d'africains sur les côtes espagnoles. Dans *Y como se pudrió : Blancanieves* (2004), sorte de poème dramatique, à travers les thèmes de la mort, de la guerre, des enfants soldats et d'une *Blancanieves* violée douze fois, elle dénonce la décadence de la société à travers des images de mort. Car selon elle, «Las palabras dramáticas que uno escribe son palabras enfermas que luego van a morir en la escena, van a morir en el cuerpo del actor, en la voz del actor, en la garganta del actor. Son moribundas. Cuando lees, estás leyendo una especie de enfermedad que luego vas a ver cómo se transforma en el cuerpo. La escena no es el lugar de la realización de la palabra, sino el lugar de su acabamiento, de su final, de su muerte. En la escena, el texto va a morir.»

Enfin, Óscar Cornago clôture ce livre en laissant la parole à Francisco Baena qui trace un portrait d'Elena Córdoba dans le monde de la danse qu'elle associe au théâtre. Elle partage le même univers de création que les quatres auteurs précédemment abordés. En effet, elle concentre «toda la atención en el cuerpo, cuya pasión se ofrece como texto.» et à plusieurs reprises, elle a travaillé notamment avec Carlos Marquerie.

Políticas de la palabra a le mérite de nous faire découvrir quatre créateurs espagnols qui ne sont plus des débutants et qui ne prétendent pas non plus être à l'origine d'un nouveau mouvement théâtral. Ils font seulement partie de la nouvelle scène espagnole et luttent contre le conservatisme du monde du théâtre. Car comme le dit Carlos Marquerie : «Sólo a través de la alta institución y el dinero son respetados los nuevos lenguajes y obtienen verdadera repercusión y legitimidad. Así que uno tiene que intentar organizar el resentimiento para poder seguir trabajando sin esperanzas y sin vomitar. Hemos llegado a un teatro de encargo, sin vida, sin proceso.

Se ha dejado de entender el teatro como algo perteneciente al humanismo, a la política, al arte, al tiempo. El teatro ha acabado.» Ce livre audacieux devient indispensable pour qui s'intéresse à ces dramaturgies espagnoles contemporaines à la fois tendres, violentes et transgressives. Il dévoile les *politiques* de ces créateurs qui cherchent à manier la parole et le texte en les associant aux différents langages scéniques. Ces auteurs font montre d'un engagement politique qu'ils communiquent à travers des actes tels que l'innovation scénique, l'expérimentation, les thèmes de société abordés et surtout, ils investissent le spectateur d'une mission dans la représentation afin de créer un théâtre de partage.

Béatrice BOTTIN