

# Beatrice Bottin

---

## Le théâtre espagnol alternatif : l'avènement d'un lieu de métissages polymorphes et synergiques

---

Lublin Studies in Modern Languages and Literature 39/2, 14-28

---

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**Beatrice Bottin**

Université de Pau et des Pays de l'Adour  
Avenue du Doyen Poplawski, 64013 Pau, France

**Le théâtre espagnol alternatif : l'avènement d'un lieu de  
métissages polymorphes et synergiques**

**ABSTRACT**

Since the beginning of the Twentieth Century, internationally-renowned stages and festivals have welcomed Spanish playwrights by giving them the recognition they deserved. Not only has the subtitling technique helped to kindle the audience's curiosity, but it has also significantly influenced and enriched the alternative creations offered by Rodrigo García, Óscar Gómez Mata and Angélica Liddell, in addition to promoting their dissemination. Yet did audiences receive their work in the same way in every country? Did the artists adapt their plays for the countries where they were performed?

Keywords: alternative Spanish theatre, subtitling, dramaturgy, stage direction

À l'occasion d'un colloque sur les nouvelles tendances théâtrales en Espagne au début du XXI<sup>e</sup> siècle, César Oliva (Oliva, 2006 : 88) affirmait que, pendant bien longtemps, seuls les festivals et les rencontres théâtrales avaient offert des opportunités de diffusion au théâtre espagnol alternatif, au point de constituer un circuit spécifique pour des publics minoritaires et avertis. À cela, il faudrait ajouter que les dramaturges et les metteurs en scène de ce courant, cantonné aux salles alternatives, ont souvent vu leur travail mieux accepté et

reconnu à l'étranger que dans leur propre pays. Rodrigo García en est probablement le meilleur exemple. Avec sa compagnie La Carnicería Teatro, il a établi d'étroites relations avec les scènes étrangères et, plus particulièrement, avec les salles françaises et francophones. De toute évidence, le surtitrage des textes a favorisé la diffusion de ses créations, amenant le dramaturge à intégrer progressivement la traduction française à ses mises en scène et proposant ainsi des spectacles interprétés en espagnol, en français ou en italien, etc. Rodrigo García a tout d'abord participé à de nombreux festivals de théâtre espagnol en France et à l'étranger (Les Translatines de Bayonne en 1999, le festival Mira à Toulouse et à Bordeaux en 2001) mais c'est en 2002 que le Festival d'Avignon contribuera décisivement à la renommée de ce créateur en mettant à l'affiche deux de ses pièces, *Je crois que vous m'avez mal compris* et *After sun*, lesquelles feront ensuite l'objet d'une tournée dans l'hexagone puis en dehors. À partir des années 2000, les scènes et les festivals de renommée internationale ont accueilli les créateurs espagnols, déjà bien connus des rencontres alternatives, en leur offrant en quelque sorte une consécration. En 2004, La Carnicería Teatro est de retour en Avignon avec *L'histoire de Ronald le clown de chez Mc Donald's* et en 2007 avec *Bleue, saignante, à point, carbonisée*<sup>1</sup> et *Approche de l'idée de méfiance*. En 2009, le théâtre espagnol est de nouveau à l'honneur dans la cité des Papes avec *Kairos, sisyphes et zombies* d'Oscar Gómez Mata. En 2010, le public du festival découvre et salue le travail d'Angélica Liddell dans *La maison de la force* et *L'année de Ricardo*, laquelle sera de nouveau invitée en 2011, avec cette fois-ci, *Maldito sea el hombre que confía en el hombre : projet d'alphabétisation*, une pièce dont il y a lieu de remarquer qu'une partie du titre et du texte sont en français. En 2013, elle revient à l'affiche de ces célèbres rencontres théâtrales avec *Todo el cielo sobre la tierra: el síndrome de Wendy* et *Ping, Pang, Qiu*, une pièce de théâtre - documentaire dans laquelle elle déclare son amour à la Chine et à sa langue.

---

<sup>1</sup> Un titre faisant allusion à la cuisson de la viande.

Représentants d'un théâtre espagnol alternatif sulfureux et rénovateur, ces créateurs proposent des mises en scène en apparence déstructurées, proches de la performance, destinées à représenter la société actuelle dans la prodigalité de ses vices et la pénurie de sa vertu, un monde indigne sans possibilités de changement. On assiste à une déconstruction des personnages qui font place aux comédiens, lesquels pour jouer s'en remettent à leurs propres émotions. Ils exécutent des chorégraphies, mettent le texte en chanson, se griment, se maltraitent. Ils réalisent également un minutieux travail sur le corps, lequel évolue sur un plateau sali, jonché de matière, de boue, de peinture, de sauce, et où l'on détruit les éléments du décor. Le message que veulent ainsi faire passer ces artistes s'exprime par le biais de la langue, mais aussi par le non verbal, par la posture, la gestuelle, le regard. Ils désirent susciter l'imagination et la réflexion du spectateur plongé dans un montage faisant une place de choix au métissage des langues et des cultures, où s'entremêlent pêle-mêle les arts.

À n'en pas douter, la technique du surtitrage a non seulement contribué à la diffusion du théâtre espagnol alternatif, mais elle a également éveillé la curiosité du public tout en influençant et en enrichissant de manière considérable la dramaturgie et les mises en scène des auteurs de langue espagnole. Or, la réception du public est-elle forcément identique dans tous les pays ? Les artistes adaptent-ils leurs créations au pays où ils se produisent ? Selon Rodrigo García, les spectateurs sont les mêmes partout. À cela, il ajoute qu'il souhaiterait que ses pièces parviennent à un public aussi large que possible : maçons, boulangers, chauffeurs de taxi, mais cela lui semble quelque peu utopique. Notre analyse portera sur la diffusion, l'expérimentation et la réception du théâtre espagnol alternatif et plus particulièrement sur le travail dramaturgique et scénographique de Rodrigo García, d'Óscar Gómez Mata et d'Angélica Liddell, chefs de file d'un mouvement regroupant des dramaturges mettant eux-mêmes en scène leurs spectacles.

À la fin de l'année 2011, Rodrigo García, dramaturge, metteur en scène, vidéaste d'origine argentine, installé à Madrid depuis 1987 où il

monte la compagnie La Carnicería Teatro<sup>2</sup>, défraie la chronique avec sa nouvelle création, *Gólgota picnic*, produite par le Centre Dramatique National espagnol et pour laquelle il s'est vu offrir pour la première fois en Espagne, une scène prestigieuse, celle du Théâtre María Guerrero de Madrid. Ce spectacle dénonce la surconsommation, la pauvreté et la violence de la société occidentale, thèmes chers au dramaturge-metteur en scène. Il est interprété par cinq comédiens installés sur un plateau jonché de petits pains pour hamburgers, avec au fond, un écran géant où sont projetés des films, des vidéos de saut en parachute, des œuvres d'Arcimboldo, de Mantegna, de Klein, ainsi que des représentations du Christ. L'action prend fin en musique, avec les *Sept Dernières Paroles du Christ sur la croix* de Joseph Haydn, interprétées par le pianiste Marino Formenti, en tenue d'Adam. Or, les représentations du 8 au 17 décembre 2011 au Théâtre du Rond-Point dans le cadre du Festival d'Automne de Paris et du 16 au 20 novembre 2012 au Théâtre Garonne de Toulouse, se sont vues perturbées par des manifestants dénonçant la « christianophobie » de la pièce. Lors de la première, le quotidien *Le Monde* titre : « *Gólgota picnic* : des catholiques se mobilisent dans le calme au soir de la première » (AFP, 2011), tout en relayant les propos de l'évêque auxiliaire de Nanterre, Nicolas Brouwet, justifiant ces manifestations « pacifiques » et demandant : « que notre foi ne soit pas tournée en dérision ». Concomitamment, dans *Le Figaro*, la journaliste Armelle Heliot condamne ces agissements et souligne l'insolent et dérangeant talent de Rodrigo García, en ces termes :

Les critiques virulentes émanent de personnes qui, pour un grand nombre, n'ont pas vu *Golgota Picnic*. Comment s'étonner de la violence du propos d'un artiste qui a fait de la colère contre le monde de l'argent et de la consommation destructrice le terreau de son travail? Depuis 1999 on connaît, en France, les productions de Rodrigo Garcia. Né en Argentine de parents espagnols, il est installé à Madrid. Il est l'héritier d'une culture très marquée par la religion catholique et la figure du Christ. Peinture, littérature, textes sacrés, Rodrigo Garcia est le contraire d'un ignare, d'un barbare. Il a vu, il a lu. Il s'empporte contre

---

<sup>2</sup> La Boucherie Théâtre.

la société occidentale actuelle. Il puise ses références dans ce qu'il connaît. Il cherche les racines, les causes (Heliot, 2011).

Depuis la fin des années 90 les spectacles de Rodrigo García font partie de la programmation française et étrangère et ont parfois fait l'objet de véritables scandales. En 2005, en Italie, les associations protectrices des animaux parviennent à faire interdire la représentation de *Accidens, tuer pour manger*, alléguant qu'il est intolérable qu'un homard soit tué sur scène. En 2007, en France, le montage de *Et balancez mes cendres sur Mickey* déchaîne les foudres de la critique qui juge que raser une femme sur scène est de très mauvais goût. Auparavant, le titre original de la pièce, *Et balancez mes cendres sur Eurodisney*, avait du être modifié, à la suite de la plainte déposée par la société concernée qui considérait qu'il portait atteinte à son image et à sa dignité. Toutes les pièces du dramaturge sont traduites en français et dans plusieurs autres langues, et selon la circonstance ce dernier choisit de mettre en scène son texte dans sa version traduite ou d'intégrer le surtitrage à sa scénographie. A l'occasion de ses représentations pour un public à la fois bilingue et connaisseur mais également non averti et non hispanisant, Rodrigo García choisit d'accorder une place de choix à la traduction du texte et au surtitrage, lesquels par le biais de la projection, associés à l'image et au son, deviennent de véritables éléments dramatiques faisant office de décor. Le metteur en scène a pour habitude de travailler avec des comédiens capables de jouer dans plusieurs langues et pour la scène française il n'hésite pas à mélanger le texte en espagnol et sa traduction. Au fil des mises en scène, les mots et les phrases sont omniprésents même s'ils semblent relégués au second plan car ils ne sont pas forcément en lien avec les actions scéniques. Ils jaillissent sur les écrans géants, inondent l'espace scénique, illuminent les comédiens, invitent les spectateurs à la lecture, frappent leur imagination et les invitent à la réflexion.

Dans *Crue, saignante, à point, carbonisée*, une coproduction de La Carnicería teatro, des festivals d'Avignon et d'Athènes, de la Fondazione Musica per Roma, du Festival International des Arts de Castilla y León, il choisit de revenir sur ses origines argentines, sur ses

souvenirs d'enfance à travers « la Murga », le carnaval argentin, animé par des « murgueros », des groupes de jeunes des quartiers pauvres de Buenos Aires qui s'y préparent tout l'année. Il part en quête d'un espace de rencontres improbables, d'un lieu de partage où Juan Lorient, comédien professionnel et complice de toujours, côtoie des danseurs et des musiciens amateurs, dont le quotidien apparaît aux spectateurs par le truchement des vidéos de Buenos Aires. Le public découvre les chorégraphies acrobatiques des « murgueros », s'initie à leur rite, s'imprègne du texte traduit et projeté en gros caractères sur l'intégralité du mur du fond. Le texte, fait de narrations et d'interrogations, défile en illuminant l'espace scénique. Sur le plateau jonché de détritiques, les acteurs se livrent à des jeux et à des chorégraphies. Tandis que les acteurs jouent à une sorte de cruel colimaillard, l'un d'entre eux interprète la « chanson du pauvre » de Manuel J. Castilla, issue du répertoire folklorique argentin à laquelle vient s'ajouter un dernier couplet écrit par Rodrigo García, dont la traduction apparaît sur l'écran, résumant tout le désarroi de cette jeunesse à la dérive, livrée à elle-même :

Honnis soit cette justice et les avocats, ces vauriens  
Quand la loi est dure d'oreille, même le diable n'y peut rien  
Voilà donc le lot du peuple, de ceux qui sont dans le dénuement  
Ceux qui brassent des millions sont reçus au gouvernement (García, 2009 : 37).

Peu après, accompagnant leurs danses et défilant sur le film du carnaval, le texte interpelle directement le spectateur, l'interroge : « Pourquoi dans tous les films balancés sur Arte, les acteurs font-ils tellement la gueule qu'ils ont l'air de jouer en suçant un citron? Pourquoi les philosophes et les artistes, quand ils parlent en public à propos de la vie, ne rient-ils pas? » (García, 2009 : 38). Dans cette pièce empreinte de culture latine, parmi les souvenirs d'enfance du dramaturge se glissent des allusions à la société française, non dénuées d'humour. Elles sont destinées à poursuivre le processus de rapprochement entre le public et les acteurs, cherchant à instaurer une progressive identification. Les thèmes abordés sont universels mais demeurent néanmoins empreints de l'identité hispano-argentine du créateur et de son collectif. Précédemment, dans *Borges vs Goya*, mis

en scène pour la première fois en France en 2005, Rodrigo García abordait déjà ses souvenirs d'enfance en imaginant pour le public français un spectacle bilingue. La première partie, *Borges*, est interprétée en espagnol et la seconde, *Goya*, en français. Il rend hommage, ici, à deux illustres personnalités des Lettres et des Arts, connues de tous et dont les œuvres ont influencé son propre travail. Au fil des spectacles, le français et l'espagnol cohabitent, se mélangent, interfèrent tandis que les mots plaisent ou dérangent. La critique et le public sont le plus souvent partagés. On adhère au style de Rodrigo García, on apprécie, on se laisse porter, on pénètre dans son univers, même si on y subit un traitement de choc, ou bien on est scandalisé, indigné ou écœuré par ce déferlement de nourriture, de saillies, de scènes de sexe et de violence à l'image de la société contemporaine, et on quitte la salle.

Le public doit s'attendre à être éclaboussé aussi bien physiquement qu'émotionnellement; il ne peut en sortir indemne. Aussi dans de telles conditions la reconnaissance internationale de Rodrigo García s'est-elle vue flétrir par des scandales bien souvent déclenchés par un public rigoriste et sectaire aux yeux duquel les représentations de certaines pièces étaient des vecteurs d'immoralité et de purs blasphèmes.

Malgré ces vicissitudes, le succès ou les scandales de Rodrigo García en France ont permis à d'autres dramaturges et metteurs en scène espagnols de fouler les planches des scènes françaises. Certains festivals présentent ces artistes comme zéloteurs de « la génération Rodrigo García ». Une appellation, il est vrai, quelque peu réductrice pour des créateurs qu'il conviendrait plutôt de regrouper sous le terme de représentants du « théâtre espagnol alternatif », lequel suppose, le plus souvent, une étroite collaboration entre les différents artistes qui y évoluent, donnant lieu à des spectacles joués dans leur version originale surtitrée ou adaptés dans leur traduction.

Le comédien, metteur en scène, dramaturge et scénographe, Óscar Gómez Mata, co-fondateur en 1987 à Irún (Espagne) de la compagnie Legaleón-T puis, à la tête de la compagnie L'Alakran en résidence artistique au Théâtre Saint-Gervais de Genève depuis 1997, fait partie



de ce collectif capable de jongler avec les langues. À ses débuts, il monte des pièces à partir des textes de son ami Rodrigo García : *Boucher espagnol*, *Tombola Lear*<sup>3</sup>, *Notes de cuisine*. À partir de 2002, il met en scène ses propres créations, le plus souvent dans plusieurs langues. Il imagine avec l'ingénieuse complicité de Esperanza López, *Psychophonies de l'âme*, une « exposition vivante », interprétée en espagnol ou en français, destinée à se dérouler non pas « dans une salle de théâtre "classique" mais plutôt dans une salle genre salle d'exposition » (Gómez Mata, 2002), dépourvue de sièges car les spectateurs ont le choix de rester debout ou bien de s'asseoir sur le sol. Ils y mettent en scène des voix intérieures à la fois amusantes et aberrantes, tout en rendant hommage à l'artiste Robert Filliou. En 2005, avec *Optimistic vs Pessimistic*, une pièce surtitrée en chinois, ils surprennent davantage encore le public qui est invité à déambuler parmi les comédiens pour mieux tester sa capacité à obéir et à se soumettre aux ordres. En 2009, il est lui aussi convié en Avignon, où il présente *Kairos, sisyphes et zombies*, un spectacle disponible en version espagnole, française et italienne. Il s'agit d'une réflexion sur le temps, lequel au centre des préoccupations de l'être humain, est source de questionnement et d'angoisse :

Chez les Grecs, la notion de « kairos » traduit le temps adéquat pour faire les choses, le temps qui « tombe bien ». Être en kairos signifie être bien synchronisé par rapport à la totalité. Ce concept désigne une certaine qualité du temps, la reconnaissance du moment propice pour agir... (Gómez Mata, 2009 : 3).

Cette création le révèle au grand public et lui permet de se forger un nom au sein de la scène contemporaine internationale. Au cours du spectacle, les comédiens interpellent le spectateur, cherchent à établir une complicité avec lui, lui décrivent le cheminement de la réflexion, éclairent les éléments qui composent le titre de ce voyage théâtral :

Kairos est une divinité grecque représentée par un jeune éphèbe nu qui a une seule longue mèche de cheveux. Et quand il passe on a trois possibilités : soit on le voit pas, soit on le voit mais on fait rien, soit on le voit et on attrape sa mèche de cheveux.

---

<sup>3</sup> *Tombola Lear* est une adaptation de la pièce de Rodrigo García *Rey Lear*.

Il s'agit, ici, d'explorer cette notion de temps adéquat à la confection des choses. Cette pièce peut être interprétée en version française, espagnole ou italienne à l'instar des précédentes et des suivantes. Le surtritrage n'en est pas moins présent ; il est utilisé en guise de décor ou est destiné à compléter des explications, à insister sur un mot ou une phrase, à donner des consignes. Pour cet artiste, comme pour d'autres, une pièce de théâtre n'est véritablement achevée qu'au moment où elle rencontre le public et finit de se construire en sa compagnie. Les projets de l'Alakran se développent et s'enrichissent au fil des répétitions, des ateliers, des tournées, des langues et des cultures étrangères et des réactions du public parfois amené à partager l'espace scénique avec les comédiens. Les mises en scènes et le texte se nourrissent des émotions, des déplacements et parfois même des mots des spectateurs. La compagnie met un point d'honneur à bousculer les codes de la représentation traditionnelle en optant pour une exploration perpétuelle des lieux en cherchant à établir une complicité avec un public gagné peu à peu par l'expérience d'une immersion sensorielle suscitée par des pièces polymorphes, aux airs de performance, d'happening, de réunion, d'exposition. Il s'agit de déstabiliser le spectateur mais surtout de partager une expérience artistique singulière avec ce dernier en lui donnant la possibilité d'interagir sur le spectacle, d'être acteur d'un théâtre laboratoire qui rappelle celui conçu par Grotowski.

Ces créateurs privilégient le travail collectif et œuvrent en étroite collaboration avec les comédiens, lesquels partagent parfois leur temps entre plusieurs compagnies. Ils se caractérisent par une volonté marquée de revisiter les possibilités de la scène, d'approfondir le jeu du corps et d'en accentuer son expression. Le théâtre emprunte à la danse, aux arts plastiques, réserve une place de choix aux images et aux effets lumineuses. Ces derniers participent activement au sens des spectacles et plonge le spectateur dans la représentation d'un monde chaotique que l'on croirait pourtant harmonieux car baigné de lumières lui conférant une apparence onirique. Rodrigo García confie cette tâche à Carlos Marquerie, lui-même dramaturge, metteur en scène, scénographe, dont l'une des pièces est traduite en français : *120*

*pensées à la minute*. Il est également l'un des éclairagistes les plus talentueux de ce mouvement. Fort de sa propre expérience d'homme de théâtre, rompu au travail chorégraphique effectué en collaboration avec son épouse Elena Córdoba, il est aussi à l'origine des effets lumineux des pièces d'Angélica Liddell, laquelle après avoir hanté les festivals et les scènes indépendantes, a affiché sa douleur et sa rébellion pendant deux années consécutives au Festival d'Avignon, où elle sera de nouveau à l'affiche en 2013 avec deux de ces dernières créations.

En 2010, la critique encense *La maison de la force*, une pièce de cinq heures, qui campe le polymorphisme de la douleur et de la solitude et rend un vibrant hommage aux victimes féminines du machisme mexicain. Semblable pièce ouvre à cette dramaturge les portes de célèbres théâtres, tels que celui de l'Odéon. On parle de « révélation » (Jacquet, 2012), de « puissance et de rage » (Solis, 2010) ou de « beau bordel » (Conrod, 2010). Cette pièce propulse Angélica Liddell et sa compagnie Atra Bilis au pinacle de la gloire dramaturgique. Elle obtient non seulement une reconnaissance médiatique mais elle fait également l'objet d'analyses dans des revues scientifiques. En 2011, elle est de retour en Avignon, avec *Maldito sea el hombre que confía en el hombre : un projet d'alphabetisation*, une œuvre réalisée en coproduction avec le festival. Il s'agit d'une suite ou plutôt d'une conséquence de la pièce précédente :

La méfiance à l'égard d'autrui conduit à la méfiance à l'égard de l'idée même d'humanité : on en vient à douter de la réalité de ce concept. Alors on s'isole et on éprouve un sentiment de non-appartenance. Cela suppose un rejet de tout ce qui tient du collectif. Voilà pourquoi « *Maudit soit l'homme qui se confie en l'homme* » : un projet d'alphabetisation est aussi un éloge de l'individu par-dessus toute communauté ou association. C'est une défense de la solitude comme forme de vie, une expression du déracinement, de la fatigue à l'égard de l'humain (Vasserot, 2011).

Ce projet voit le jour au moment où, pour des raisons professionnelles évidentes, l'artiste décide d'apprendre le français. Dès le titre, on perçoit la présence de la langue française, laquelle apparaît comme l'une des protagonistes de cette création. Confrontée à l'apprentissage

d'une nouvelle langue, tel un enfant assis à une table d'école, Angélica Liddell ressent très vite le besoin de créer son propre alphabet. En apparence désordonné et incomplet, ce médiateur met la langue française à l'honneur, se l'approprie, mais aussi s'imprègne de sa culture tout en faisant partager l'univers et le ressenti de l'artiste :

Le choix d'un alphabet dans une autre langue est le résultat de la frustration et du besoin. Je ressentais un désir furieux et immédiat : savoir comment on disait « rage » dans cette langue que j'étais en train d'apprendre. Pour moi, la rage redoublait de sens et de force : c'était comme réapprendre ce que signifiait ce sentiment. Il n'est pas urgent d'apprendre à dire « ampoule » ou « pied » dans l'autre langue, je m'en fiche. J'ai attrapé un dictionnaire et j'ai répété les mots qui décrivaient mes sentiments (Vasserot, 2011).

« A comme Argent » ; « B comme Bande », la langue qu'elle a constituée arbitrairement pour cette pièce. Y participent la comédienne et danseuse Lola Jiménez, déjà présente dans *La maison de la force*, des acrobates chinois, des petites filles auditionnées dans la ville où elle se produit, auxquels il faut ajouter, le public, l'autre complice. Angélica Liddell récite, fait réciter et relayer par une voix-off, celle de sa traductrice Christilla Vasserot, son alphabet : « E comme Enfant », « F comme France » et pour finir, « U comme Utopie » avant une ultime phrase en français : « Que no vuelva a ser concebido un solo niño más sobre la tierra. Si un idioma debe aprenderse por algo es para decir. Que plus un enfant ne soit conçu à la surface de la Terre » (Liddell, 2011 : 59). Ce spectacle qui rend un troublant hommage au monde de l'enfance fait de cruauté, offre des similitudes avec le célèbre film de Carlos Saura, *Cría cuervos* dont la bande originale, *¿Por qué te vas?* a fait le tour du monde. La version française de ce titre interprétée par Jeannette sert, ici, de fil conducteur à la pièce. Selon Angélica Liddell, le lien interculturel se tisse par le truchement de cette chanson associée dans la mémoire collective à un chef-d'œuvre du septième art. Elle choisit délibérément d'accorder une place de choix aux mélanges des cultures, à l'interculturalité, à l'hybridation, pour mieux communiquer sa douleur au public et partager avec lui des moments de liesse, de torpeur, d'angoisse et de désespoir. Pour elle, apprendre une langue c'est, avant tout, pouvoir

exprimer ses sentiments, les faire partager, même s'ils sont violents ou choquants, plutôt que de savoir dire « table » ou « chaise ». Angélica Liddell exprime sa méfiance envers l'être humain, un être inique manquant cruellement de bonté. Elle reformule les balbutiements de l'apprentissage d'une langue, qui lui permettent de détailler la réalité et de la (re)nommer. La pièce débute par un cours de langue française dispensé à des petites filles, au cours duquel on leur apprend un alphabet accompagné d'exemples, lesquels seront illustrés tout au long du spectacle. Lola et Angélica entreprennent un voyage à Paris, une sorte de quête initiatique, une descente aux enfers, une exploration de la méchanceté et de la stupidité de l'homme, où les mots perdent leur innocence première pour montrer la brutalité obscène des relations et des conduites humaines. Par le truchement de ce spectacle, et à l'instar de ses contemporains, l'artiste offre une critique caustique et incisive de la société dans une mise en scène élaborée et soignée où l'autre est au centre des préoccupations et où la langue est à l'honneur.

Dans un premier temps, ces artistes espagnols exploitent la technique du surtitrage, l'adoptent et l'intègrent progressivement à leur spectacle. Les mots deviennent décor, mettent les comédiens en lumière, accaparent l'attention du spectateur. Puis peu à peu les dramaturges s'approprient une langue étrangère, l'utilisent pour transmettre leur message, l'intègrent à la scénographie, lui rendent hommage. Enfin, certains d'entre eux, Rodrigo García avec *La Carnicería Teatro* et Óscar Gómez Mata avec *L'Alakran*, interprètent leur texte dans leur traduction. Ils adoptent la langue du pays où ils se produisent mais ils n'adaptent pas leur travail, ils l'enrichissent, et ils poursuivent ainsi leur quête esthétique et identitaire. Les auteurs du théâtre alternatif espagnol créent la polémique ; ils sont adulés ou bien négligés par une critique et un public peu enclins aux innovations, attachés au modèle du théâtre classique ou plus attirés par les comédies de boulevard. Leurs mises en scène choquent car elles fuient le mensonge, préférant montrer la société telle qu'elle est, cruelle, vile, abjecte, et non pas telle qu'on la voudrait. Avant eux, la célèbre compagnie catalane, *La Fura dels Baus*, avait conquis le public francophone en proposant des spectacles intimistes ou démesurés,

souvent provocateurs, incluant des textes en français ou rendant hommage à d'illustres auteurs. Une reconnaissance désormais établie à laquelle vient s'ajouter celle de ces metteurs en scène qui font l'objet de cette étude. Lorsque l'on observe leur calendrier, publié sur leur site internet, on constate que ces derniers enchaînent les tournées en France et à l'étranger où leurs spectacles hybrides se voient offrir des scènes prestigieuses sans pour autant négliger les salles qui n'ont pas pour vocation première d'accueillir des représentations théâtrales. En outre, si on considère la programmation théâtrale française, on découvre que les pièces de ces dramaturges espagnols sont également montées par des metteurs en scène français et étrangers. Par exemple, en 2002, à Bonlieu, scène nationale d'Annecy, Matthias Langhoff met en scène la traduction du texte de *Borges* de Rodrigo García. Le comédien argentin Marcial di Fonzo Bo fait revivre un adolescent de dix sept ans, fils de boucher, en train de découper de la viande et des carcasses tout en mettant à mort l'image du poète argentin d'abord adulé puis, abhorré. Actuellement, les traductions des pièces de ces auteurs et de bien d'autres dramaturges espagnols, tels que Juan Mayorga, Itziar Pascual, Luisa Cunillé, sont adaptées en France et dans toute l'Europe. Parmi eux, certains connaissent un franc succès dans des pays comme le Maroc qui manifeste un intérêt particulier pour les créations de Fernando Renjifo. Ce dernier conçoit des spectacles vivants mêlant la performance, la vidéo, le cinéma. Il prend le parti d'associer ses propres textes à ceux d'autres écrivains, traduits en espagnol ou dans leur version originale. Son spectacle, *Le lieu de la parole. Conversation interférée. Beyrouth*, monté en 2009 à Rabat, a été créé à partir de documents sonores de conversations tissées à Beyrouth entre plusieurs auteurs arabes et s'inspire de textes de poètes arabes contemporains en rapport avec la région, comme le poète syro-libanais Adonis et le palestinien Mahmoud Darwich. Il s'agit d'une pièce où l'on peut à la fois lire des extraits de textes du poète espagnol Antonio Gamoneda projetés sur le plateau et où l'on peut écouter des fragments de conversations ainsi que quelques passages poétiques de ces auteurs, dans un spectacle qui croise le langage théâtral avec d'autres langages artistiques. Beyrouth devient un lieu à la fois très

concret et très abstrait. La proximité réelle et fictionnelle avec la violence, le décès, la douleur, la perte et la destruction place les habitants de la ville, les acteurs et les spectateurs dans un univers extrême identifiable par tous grâce à l'affranchissement des barrières culturelles et linguistiques.

#### Bibliographie

- AFP (2011) : « *Golgota picnic* : des catholiques se mobilisent dans le calme au soir de la première », *Le Monde.fr*, en ligne, [http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/12/08/golgota-picnic-des-catholiques-se-mobilisent-dans-le-calmeausoirdelapremiere\\_1615889\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/12/08/golgota-picnic-des-catholiques-se-mobilisent-dans-le-calmeausoirdelapremiere_1615889_3246.html), (consulté le 2 juin 2014).
- Conrod D. (2010) : « Le beau bordel d'Angélica Liddell », *Télérama.fr*, en ligne, [http://www.telerama.fr/scenes/le-beau-bordel-d-angelica-liddell\\_58343.php](http://www.telerama.fr/scenes/le-beau-bordel-d-angelica-liddell_58343.php), (consulté le 2 juin 2014).
- García R. (2007) : « *Bleue, saignante, à point, carbonisée*. Spectacle enregistré au festival d'Avignon », *theatre-video.net*, en ligne, <http://www.theatre-video.net/video/Bleue-saignante-a-point-de-Rodrigo-Garcia-extrait-du-Livre-DVD?autostart>, (consulté le 2 juin 2014).
- García R. (2009), *Bleue, saignante, à point, carbonisée*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.
- Gómez Mata O. (2009) : « Dossier de presse *Kairos, sisyphes et zombies* », *L'Alakran Compagnie*, en ligne, <http://www.alakran.ch/>, (consulté le 2 juin 2014).
- Heliot A. (2011) : « *Golgota picnic* ne vaut pas un scandale », *Le Figaro.fr*, en ligne, <http://www.lefigaro.fr/theatre/2011/12/07/03003-20111207ARTFIG00814-golgota-picnic-ne-vaut-pas-un-scandale.php>, (consulté le 2 juin 2014).
- Jacquet A. (2012) : « *La casa de la fuerza* de et mise en scène d'Angélica Liddell, à Paris », *publikart*, en ligne, <http://publikart.net/la-casa-de-la-fuerza-la-maison-de-la-force-de-et-mise-en-scene-d-angelica-liddell-a-paris>, (consulté le 2 juin 2014).
- Liddell A. (2011) : *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation*. Bilbao : Artezblai.
- Oliva C. (2006) : « Experiencias de un espectador experimental. Algunas ideas sobre la modernidad escénica en España en los albores del siglo XXI », in : J. Romera Castillo (dir.), *Tendencias Escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid : Visor Libros, pp. 87-102.
- Ribes J. M. (2011) : « Le rire de résistance ». *Charlie Hebdo*, n°1016, p. 2.
- Solis R. (2010) : « Aux Carmes, la puissance et la rage », *Libération*, en ligne, <http://www.liberation.fr/theatre/0101646479-aux-carmes-la-puissance-et-la-rage>, (consulté le 2 juin 2014).

Vasserot C. (2011). « Entretien avec Angélica Liddell », *theatre-contemporain.net*, en ligne, <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Maldito-sea-el-hombre-que-confia-en-el-hombre-un-projet-d-alphabetisation/ensavoirplus>, (consulté le 2 juin 2014).