

# Introduction

**Isabelle Cabrol & Anne Laure Feuillastre**

*Faculté des Lettres de Sorbonne Université*

*El teatro es cartografía. Como en el mapa, en el escenario todo debe responder a una pregunta que alguien se ha hecho. Como en el mapa, en el escenario lo más importante es decidir qué se quiere hacer visible y, por tanto, qué se deja fuera. En el escenario, como en el mapa, siempre se toma partido.*

Juan MAYORGA, *El cartógrafo* (Nota del autor), 2010.

Ce numéro envisage d’explorer les liens entre la capitalité et les scènes théâtrales en Espagne, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle jusqu’à nos jours. Guidés par la réflexion de Juan Mayorga, un dramaturge *capital* (Prix National du Théâtre 2013), nous nous interrogeons sur ces espaces du théâtre qui se dessinent comme des territoires politiques et des lieux de l’utopie. Grâce à l’historiographie récente, qui a étudié l’histoire urbaine du théâtre dans une perspective géographique, sociale, économique, littéraire et culturelle, comparatiste ou centrée sur l’Espagne — notamment avec les travaux pionniers de Serge Salaün<sup>1</sup> et, plus récemment, ceux de Jeanne Moisand<sup>2</sup> sur « les scènes capitales » du XIX<sup>e</sup> siècle —, nous nous proposons ici de réfléchir au rôle primordial du théâtre espagnol contemporain, en envisageant aussi bien le texte théâtral que les lieux où se joue le spectacle vivant.

Le concept de *capitalité*, qui est au cœur des recherches actuelles du CRIMIC<sup>3</sup>, induit les notions de verticalité et de hiérarchie, puisque les capitales sont, par définition, les villes du pouvoir.

- 
1. SALAÜN, Serge, *Les spectacles en Espagne (1875-1936)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.  
Voir aussi SALAÜN Serge, SERRANO Carlos (dir.), *1900 en Espagne : essai d’histoire culturelle*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1988.
  2. MOISAND, Jeanne, *Scènes capitales. Madrid, Barcelone et le monde théâtral fin de siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2013.
  3. Parmi les nombreuses activités organisées depuis 2015, nous renvoyons notamment au colloque international « Capitales ibériques du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle : tisser des relations », organisé par María Araújo

C'est dans son aspect pluriel que la capitalité théâtrale est envisagée ici : centralisation culturelle bicéphale (Madrid/Barcelone), rôle des capitales de province, inversion des centres de gravité et du processus de capitalité ; (in)visibilité de cette capitalité, avec l'apparition de nouvelles capitales du théâtre en raison de la censure gouvernementale ou de l'accès au théâtre des milieux populaires, au gré des transformations politiques et sociales du pays ; capitalité itinérante, avec la création de réseaux et de festivals internationaux ; enfin, plus récemment, la revendication de la capitalité féminine et d'une politique culturelle paritaire. Capitalité et périphérie/marginalité territoriale et symbolique viennent ainsi s'opposer ou se compléter, selon les époques et les différentes politiques culturelles qui se sont succédé du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours.

Ce dossier regroupe des articles issus de la Journée d'études « Capitalité et scènes théâtrales. Espagne, XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles », qui s'est tenue le 26 novembre 2021 à la Faculté des Lettres de Sorbonne Université. Loin de prétendre à l'exhaustivité, nous avons choisi de parcourir quelques « méridiens et parallèles<sup>4</sup> » de la cartographie théâtrale espagnole contemporaine, afin de mettre en lumière quelques points de repère.

Notre volume s'ouvre avec la contribution de Luis F. Jiménez, un metteur en scène et directeur artistique essentiel qui, à la tête du Festival Don Quijote de Paris (1992-2021) et du Festival de Olite (Navarre, 2017-2021), dessine des ponts entre les capitales culturelles européennes et hispano-américaines. Luis F. Jiménez propose ici une tribune engagée, à l'image de la ligne artistique du festival parisien qu'il porte, avec le groupe Zorongo, depuis 1992 — Madrid était alors capitale culturelle de l'Europe, l'Espagne était à l'honneur du 46<sup>e</sup> Festival d'Avignon, et Lluís Pasqual, ancien directeur du Centre Dramatique National de Madrid, dirigeait l'Odéon-Théâtre de l'Europe. Le texte de Luis F. Jiménez, « Festival Don Quijote 1992-2021. 30 années de présence du théâtre hispanique à Paris<sup>5</sup> », offre un voyage à travers les capitales espagnoles et latino-américaines qui ont nourri la programmation du festival, en évoquant ces créateurs des arts scéniques en langue espagnole qui ont présenté leurs œuvres sur les scènes parisiennes, au Théâtre des Amandiers,

---

Da Silva, Fernando Curopos, Mònica Güell et David Marçilhac, les 23-24 mars 2020, Faculté des Lettres de Sorbonne Université, ainsi qu'à la conférence d'Elena Trapanese (Universidad Autónoma de Madrid) « Sueños, tiempos y destiemplos. Repensar la capitalidad con María Zambrano » proposée par les axes Iberhis et LALE, et organisée par Camille Lacau St Guily, le 26 janvier 2022, à l'Institut d'Études Ibériques et Latino-américaines, Sorbonne Université.

4. Nous empruntons cette image à Almudena Grandes, disparue au lendemain de notre Journée d'études, le 27 novembre 2022. Dans la présentation de l'adaptation théâtrale de son roman *Atlas de geografía humana*, Almudena Grandes file la métaphore géographique pour présenter les quatre personnages de son *best-seller*, qui apparaissent comme quatre pôles du féminin : « Mientras preparan un Atlas Universal en fascículos, Fran, Rosa, Ana y Marisa trazan los meridianos y los paralelos de un mapa que las incluye y las explica, pero en el que les llevará algún tiempo encontrar su lugar » (GRANDES, Almudena, « Una transición entre el amor y el tiempo », *Atlas de geografía humana*, Adaptación de GARCÍA-ARAUS, Luis, Madrid, Centro Dramático Nacional/Colección Autores en el Centro, 2012, p. 10). Le public parisien du Festival Don Quijote se souvient, aujourd'hui encore et avec beaucoup d'émotion, de la soirée théâtrale du 29 novembre 2013 et de la représentation de la pièce *Atlas de geografía humana*, qui s'était prolongée par un dialogue entre le public de la salle du Café de la Danse et les quatre comédiennes, Arantxa Aranguren, Nieve de Molina, Ana Otero et Rosa Savoina, entourées par le metteur en scène Juanfra Rodríguez et Almudena Grandes.
5. Nous renvoyons ici au lien de la vidéo, qui rappelle en quelques minutes des temps forts du Festival Don Quijote : *Le Festival en images : 4'27"* : Prix Max. Journal Télévisé (TVE) — Teaser festival 2018 (Valle-Inclán, Lorca...) : [vimeo.com/325485921](https://vimeo.com/325485921).

à la Maison des Cultures du Monde, au Théâtre de Belleville ou au Théâtre 13, ou bien encore à l’Instituto Cervantes et, surtout, au Café de la Danse.

Le premier axe du dossier, intitulé « Une capitalité théâtrale itinérante aux XIX<sup>e</sup> et début du XX<sup>e</sup> siècles », s’articule autour de deux articles : tout d’abord celui de Marie Salgues, intitulé « Le tour des capitales en vingt théâtres par une famille de nobles espagnols du XIX<sup>e</sup> siècle », qui nous plonge dans le récit de différents voyages d’une famille de l’aristocratie basque allant au théâtre à Paris, à Madrid et dans plusieurs capitales de province, en Espagne, entre 1800 et 1870, années où le théâtre était encore l’apanage des élites, même si la fréquentation populaire et ouvrière qui apparaît avec le Sexennat démocratique est le signe d’une massification culturelle. Puis, celui d’Hélène Frison, « Les ballets russes à l’opéra. Regards croisés sur les scènes de Paris, Madrid et Barcelone », qui nous conduit au début du XX<sup>e</sup> siècle, une époque marquée par la domination du théâtre commercial, mais, également, par l’internationalisation de la scène théâtrale expérimentale et par la création de réseaux avant-gardistes, avec, notamment, la réception des Ballets russes en France et en Espagne, dont les spectacles sont donnés dans des espaces très différents, sur les scènes de l’Opéra Garnier de Paris, du Teatro Real de Madrid et du Gran Liceo de Barcelone.

Dans le deuxième axe « Capitalité et (in)visibilité sous le franquisme et la démocratie », nous proposons un double regard sur le moment de la dictature puis de la Transition, deux périodes qui ont progressivement opposé les capitales culturelles traditionnelles à de nouveaux lieux de théâtre créés *ex nihilo* par les personnalités à la recherche de liberté et d’espace public démocratique. Dans le premier article « Dissidence théâtrale dans les années 60-70 et capitalité inversée », Anne Laure Feuillastre dessine une cartographie du Nouveau Théâtre Espagnol à travers le prisme d’une transgression par le théâtre et la création de nouvelles capitales théâtrales, face à l’omnipotence de Madrid et Barcelone dominés par le théâtre étranger, classique ou d’humour. Un état des lieux des représentations des pièces du mouvement autorisées par la censure permet de mettre en lumière les différences entre capitale et ville de province à la fin du franquisme. Marina Ruiz Cano, dans « La escena teatral en Bilbao desde 1960 : entre capitalidad bífida y acefalismo », se penche sur le cas particulier du Pays Basque où se manifeste une hiérarchie artistique et culturelle entre les trois capitales de province Bilbao, Saint-Sébastien et Vitoria Gasteiz. La question centrale de la capitalité scénique, quant à l’activité théâtrale et aux subventions institutionnelles, est ici étudiée de façon comparative à partir du circuit collectif que représentent les compagnies indépendantes à partir des années 1960.

Le troisième axe, « La capitalité féminine : la scène espagnole actuelle en quête de parité », offre un éclairage sur l’égalité hommes-femmes dans tous les métiers du théâtre aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Nous nous focalisons ici sur la programmation d’une institution de premier plan, le Centro Dramático Nacional, avec l’article d’Isabelle Cabrol et Lucía Méndez Soria, « Quand les avant-gardes du premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle et la dramaturgie contemporaine s’écrivent au féminin : les femmes en lettres capitales à l’affiche du Centro Dramático Nacional (Madrid, 2012-2019) ». Cette contribution revient notamment sur le rôle majeur qu’ont joué des figures féminines avant-gardistes telles que Concha Méndez et Isabel Oyarzábal Smith, pendant la *Edad de plata* et la période de l’exil, dans la conquête de l’espace théâtral — de Madrid à Mexico, en passant par Stockholm —, à travers une étude de la pièce historique de Blanca Baltés, *Beatriz Galindo en Estocolmo* (CDN, Madrid, Saison 2017/2018).

Enfin, dans une toute dernière section intitulée « Témoignages. Comptes-rendus d'une représentation de la pièce *Le Cartographe*, de Juan Mayorga (Théâtre de l'Opprimé, Paris, automne 2021) », nous donnons la parole à un groupe d'étudiants de Licence et Master de la Faculté des Lettres de Sorbonne Université qui ont assisté, dans le cadre de leurs cours de Littérature contemporaine et Littérature comparée, à la représentation de la pièce de Juan Mayorga, *Le Cartographe*, traduite en français par Yves Lebeau et mise en scène par Hervé Petit, dramaturge et directeur de la Compagnie La Traverse. Dans leurs comptes-rendus, ces étudiants racontent comment, sur la scène du Théâtre de l'Opprimé (Paris 12<sup>ème</sup>), se déploient des cartes, à la fois objets du décor et métaphores structurantes de la pièce, qui conduisent le spectateur dans la ville de Varsovie, la ville d'aujourd'hui et d'hier, celle du ghetto, puis des années 60, 80 et 90, avec des glissements d'une période à l'autre ; une expérience théâtrale qui les a plongés dans une réflexion *capitale*, autour du théâtre de la mémoire et des *lieux de mémoire*.

Toutes ces variations de la capitalité théâtrale se trouvent ainsi au cœur des études que nous proposons dans ce monographique, où le théâtre est envisagé comme un territoire culturel en constante évolution, un terrain d'expérimentation politique où s'incarnent tour à tour pouvoir et contre-pouvoir, dans une alternance entre *capitalisation* et *décapitalisation*.