# Le théâtre espagnol de la crise de 2008-2014

## Un “miracle théâtral” pour un théâtre “embarqué”

Isabelle RECK

Université de Strasbourg, UR4376-CHER (Culture et Histoire dans l’Espace Roman)

**DOI :** https ://doi.org/10.17184/eac.9445

**Résumé :** Cet article s’intéresse à quelques-unes des formes les plus politiques du théâtre espagnol “engagé” de la période 2008-2014 marquée par une triple crise économique, politique et sociétale : la crise économique de 2008 et le mouvement des Indignés de 2011. Un théâtre qui se joue dans les lieux les plus improbables ou des formes spectatorielles qui interrogent les dispositifs de décision démocratique. Il faudrait plutôt parler de “théâtre embarqué”. Malgré les coupes budgétaires, la précarité grandissante du secteur théâtral, l’augmentation de la TVA – avec des records atteints en 2014 – et l’absence d’un modèle de financement alternatif pour la culture, le théâtre se réinventait dans la précarité et était plus vivant que jamais, parce que totalement impliqué dans cette histoire en train de se faire, parce que porté par la nécessité de s’engager, un engagement qui était aussi pour la survie du théâtre.

**Mots-clés :** théâtre espagnol XXIe siècle – crise économique 2008 – théâtre embarqué

**Abstract:** This article looks at some of the most political forms of ‘committed’ Spanish theatre from the period 2008-2014, a period marked by a triple crisis: economic, political and societal: the 2008 economic crisis and the 2011 Indignant movement. This is theatre that is performed in the most unlikely of places, or forms of spectatorship that question the mechanisms of democratic decision making: it would be better to speak of “embedded theatre”. Despite budget cuts, the growing precariousness of the theatre sector, the increase in VAT – reaching record levels in 2014 – and the absence of an alternative funding model for culture, the theatre was reinventing itself in a precarious situation and was more alive than ever, because it was totally involved in the history that was being made, because it was driven by the need to make a commitment, a commitment that was also for the survival of the theatre.

**Keywords:** 21st century Spanish theatre – 2008 economic crisis – embedded theatre

Je m'intéresserai dans cet article à quelques-unes des formes les plus politiques du théâtre espagnol "engagé" de la période 2008-2014 marquée par une triple crise économique, politique et sociétale : la crise économique de 2008, le mouvement des Indignés de 2011 (15M) qui s'est exprimé, dans l'espace public, dans des « lieux de la colère » (Combes *et alii* 2016), et l'émergence, en janvier 2014, d'un nouveau parti, Podemos, issu de cette mobilisation spontanée, non conventionnelle et non relayée par des partis ou des syndicats, mais relayée par les réseaux sociaux[1]. Peut-être le terme de "théâtre impliqué", voire de "théâtre embarqué" (Louette 1996 : 71), serait-il plus adéquat. En ce sens que ce théâtre est embarqué dans cette histoire en train de se faire et « entend agir en retour face à elle » : « l'implication est interaction. […] L'implication s'impose à celui qui se sait partie prenante d'un ensemble dont il entend appréhender les logiques incertaines pour mieux pouvoir agir en retour sur elles. » (Blanckeman 2015 : 164). Un bon exemple en est la pièce *La gente*, de Juli Pérez (Texte) et Jaume Disla (mise en scène), créée en 2012 au lendemain du mouvement des Indignés, dont le dispositif dramaturgique vise à « re-sensibiliser le regard », « désanesthétiser les sens » et faire place à « [un autre régime] d'attention et de présence » (Araújo 2011 : 230) pour mieux interroger les dispositifs de décision démocratique. Il s'agit d'une pièce "participative" en trompe l'œil, qui joue de l'articulation entre théâtre comme assemblée et assemblée "citoyenne" des Indignés. Elle met en scène les comportements en situation d'assemblée participative et plus concrètement l'"assembléisme" pratiqué par ce mouvement qui réclame une démocratie directe[2]. *La gente*, dont l'objectif est d'aiguiser l'esprit critique, montre les failles et la manière dont cette utopie pourrait virer à l'autoritarisme, invitant à une réflexion plus large sur la question de la démocratie, ses valeurs, mécanismes et institutions[3].

La pièce a été jouée pour la première fois à Valence en mai 2012 dans l'arrière-boutique d'un magasin de vêtements, ancien four désaffecté du quartier de Russafa ne pouvant accueillir que 50 chaises, puis dans des petites salles "alternatives" comme Cuarta Pared (2013) et El mirador (2014) au cœur du quartier de Lavapiés de Madrid, haut lieu de l'émergence et de l'organisation du mouvement des Indignés et de Podemos, ou encore dans des festivals, comme le festival de théâtre dans la rue, ALAIRE, de Leganés, autre quartier populaire de Madrid. Cette pièce, pensée et créée dans l'esprit d'un engagement citoyen, comme une fabrique de "spectateurs émancipés" (Rancière 2008) et un "laboratoire de la citoyenneté", a donc été représentée au cœur des quartiers les plus frappés par la crise de 2008, là où se sont créées de nouvelles formes du vivre ensemble, loin de la marchandisation des relations ; là où le théâtre a

[1] Parmi la nombreuse littérature sur l'émergence de Podemos et son lien avec le mouvement des Indignés voir Petithomme (2020).

[2] Voir Nez (2017 : 116) : « Les revendications des Indignés sont directement liées à la crise : ils dénoncent la corruption des élus (leur principal slogan étant "Ils ne nous représentent pas !") et les inégalités socio-économiques, réclament une "démocratie réelle" et plus de justice sociale. La spécificité de cette mobilisation, par rapport à d'autres antérieures, est d'ouvrir un lieu de délibération dans l'espace public qui dépasse l'entre-soi des cercles militants. "L'esprit du 15M" se caractérise aussi par une participation individuelle plus que collective, par l'absence d'un programme et de leaders, et par la place centrale accordée aux pratiques de démocratie interne comme l'horizontalité, la délibération et la prise de décision par consensus. »
*Cf.* aussi Héloïse Nez (2012), « Délibérer au sein d'un mouvement social : ethnographie des assemblées des Indignés à Madrid ».

[3] *Cf.* l'ouvrage *Les assemblées citoyennes. Nouvelle utopie démocratique* (Fatin-Rouge et Magnon 2022). Et, en particulier, dans cet ouvrage, l'article d'Arthur Guichoux (2022 : 229-252).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

pu jouer un rôle majeur de lien social. Et il a eu assurément, dans ce contexte précis, un effet sur le lien social, la solidarité et la citoyenneté.

Le théâtre et certaines compagnies et petites salles de théâtre en particulier ont joué un rôle important au cours de cette période ou tout au moins ont-ils participé avec leurs moyens propres, c'est-à-dire avec l'art théâtral, aux différents mouvements citoyens et aux mobilisations et expressions politiques non conventionnelles qui ont essaimé dans toute l'Espagne. Sous l'angle théâtral, on a assisté à ce que d'aucuns ont nommé un « miracle théâtral » ou encore un « printemps théâtral » (Peiró 2013), avec l'ouverture de très nombreuses petites salles et structures théâtrales implantées au cœur même des quartiers les plus populaires. Certains quartiers devenant de vrais incubateurs de culture théâtrale, des « serres à produire de la culture » (« *invernaderos de cultura* ») pour reprendre l'expression de Patricia Peiró (2013). Par exemple, dans le seul quartier madrilène de Lavapiés, on a pu compter une vingtaine de salles, qui se sont d'ailleurs constituées en un réseau : « Lavapiés, barrio de teatros ». Cristina Oñoro[4], qui a écrit plusieurs articles sur cette effervescence et les nouveaux circuits non conventionnels nés de la crise, et en a proposé en 2020 un bilan, nous rappelle qu'en 2015, alors que beaucoup de ces salles avaient disparu, happées, entre autres, par l'augmentation de la TVA de 8 % à 21 %, on dénombrait encore 150 salles de petit format à Madrid (Oñoro 2020 : 643) et (Oñoro et Sanchez 2016 : 64).

Je me propose à travers la présentation de ce théâtre espagnol "engagé", ou plutôt "embarqué", d'essayer d'éclairer quelques aspects de la question qui nous a réunis pour ce volume : « Le(s) sens de l'engagement », dans les arts, en l'occurrence ici dans le théâtre espagnol – plus spécifiquement à Madrid – de 2008 à 2014 dans les remous d'une Crise pluridimensionnelle.

## 1 Crise, mouvements citoyens et théâtre "embarqué"

« Il ne faut pas systématiser l'engagement politique des artistes – recommande Guillaume Désanges (curateur) –, il doit rester une nécessité, pas une assignation ou une mode. » (cité par Lesauvage 2019 : 8). Mais qu'est-ce qui commande cette nécessité ? Dans le contexte de crises multiples – économique, sociétale et politique – de l'Espagne des années 2008-2014 minée par les scandales politico-financiers[5], la spéculation immobilière, les expulsions de logement, l'augmentation exponentielle du chômage – 8,5 % en 2008, 20 % en 2010, 25 % en 2013 (Nez 2017 : 113 et 114) –, cette nécessité est apparue de manière impérative aux auteurs et faiseurs de théâtre, eux-mêmes particulièrement touchés par cet effondrement et ce marasme. Il s'est produit un engagement politique et sociétal massif de tout un secteur du théâtre, celui du théâtre dit "alternatif", dont une première génération avait émergé dans les années 1980 sur les vestiges et les dépouilles du "Théâtre indépendant" de la dernière décennie du franquisme[6]. Au-delà

[4] Voir ses excellents articles sur le développement des petites salles, et des petites formes comme le micro-théâtre ou le théâtre-feuilleton (*teatro en serie*) au cours de ces années de crise globale (Oñoro 2016 et Oñoro et Sanchez 2016) ; et le bilan qu'elle en fait dans Oñoro (2020). Voir aussi Viñals (2019).

[5] Pas moins de 150 procès en cours et 2000 inculpés recensés en 2015 (*El País* 02/01/2015) : cas Gurtel, Noos, Pretoria, Bankia, Operación Púnica, Luis Bárcenas, le trésorier du PP, devant le juge Pablo Ruz le 15 juillet 2014.

[6] Le Théâtre indépendant espagnol est apparu en 1966-1967. En Catalogne, déjà en 1960 avec l'Escola Dramàtica Adrià Gual. Voir les pages de César Oliva dans *El teatro desde 1936* (Madrid, Alhambra, 1989,

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

des aspects dramaturgiques et esthétiques, rappelons que dans certaines de ces salles de théâtre se sont réunis des « Indignés » et s'est créé le parti Podemos, intimement lié à ce mouvement citoyen[7]. L'acteur Alberto San Juan, co-créateur en 2013 de l'espace Teatro del Barrio Lavapiés, a été l'un des signataires du manifeste fondateur du nouveau parti le 14 janvier 2014 : « *Mover ficha : convertir la indignación en cambio político* » (« Avancer ses pions : transformer l'indignation en changement politique »). C'est dans ce théâtre (organisé en coopérative), que la création du parti Podemos a été officiellement annoncée et présentée, trois jours plus tard, au cours d'une conférence de presse. Le site Web de Teatro del Barrio affiche toujours clairement son lien avec ce mouvement citoyen :

> La volonté qui nous a conduits à créer Teatro del Barrio en décembre 2013 était ouvertement politique ; nous voulions participer au mouvement citoyen qui commençait à construire une autre forme du vivre ensemble. Et, aujourd'hui, quelques années plus tard, nous sentons que ce travail se poursuit. […]
>
> Nous sommes un théâtre du plus grand nombre pour le plus grand nombre. Un espace politique et micro-politique qui se nourrit du mouvement citoyen. […]
>
> Nous fuyons la pensée unique. Nous nous questionnons, nous participons, nous débattons, et nous nous formons pour réviser les vieilles formes. Nous pensons que d'autres récits sont possibles[8].

La question de la démocratie représentative et de la démocratie directe – « *¡Democratia real ya !* » –, centrale dans les revendications des Indignés et de Podemos, a été

p. 359-375) sur les caractéristiques du « Théâtre indépendant », un théâtre en autogestion et auto-financé, issu du théâtre universitaire et du Teatro de cámara y ensayo et libéré des contraintes – esthétiques et idéologiques – de ces deux derniers. Le Théâtre indépendant a proposé un nouveau langage théâtral basé sur la farce, le grotesque et les formes cérémonielles. Ce sont des groupes comme Tábano, Goliardo, Teatro Estudio Lebrijano, Ditirambo, Akelarre, Teatro Libre, Los Cátaros, Els Joglars, Els Comediants, etc. Ces groupes sont très liés aux auteurs du "Nuevo teatro español" qui écrivent un théâtre allégorique, grotesque, rituel et de résistance au franquisme et à ses valeurs.
Le Théâtre indépendant est un « théâtre libre qui rejette toute forme de censure et ne doit tout qu'à lui-même », un théâtre fait par « ceux qui s'intéressent aux problèmes de leur époque. Ceux qui s'engagent avec ce qu'ils voient. Ceux qui ne s'en satisfont pas. Ceux qui veulent changer quelque chose », ainsi s'auto-définissait en 1969 l'un de ces groupes, Los Goliardos, dans son manifeste (« Hacia el teatro independiente », *Primer acto*, n° 104, 1969, p. 12 et p. 10 respectivement). (« […] teatro libre, que rechaza cualquier tipo de censura y que se lo debe todo a sí mismo » ; « […] los que se interesan por problemas de nuestro tiempo. Los que se comprometen con lo que ven. Los que no están conformes. Los que quieren cambiar algo. »).

[7] *Cf.* Nez (2017 : 112) : « Le projet de "transformer l'indignation en changement politique" est lancé le 17 janvier 2014, afin de proposer une candidature aux élections européennes qui se tiennent quelques mois plus tard. Podemos crée alors la surprise en remportant près de 8 % des voix (plus de 1,2 million d'électeurs) et cinq sièges de députés européens. Son ascension électorale est dès lors fulgurante. »
Nez (2017 : 116) : « Podemos n'existerait pas sans les Indignés : les leaders, militants et sympathisants du nouveau parti […] mettent systématiquement en avant le lien avec le 15M. L'allusion aux Indignés est évidente dans le manifeste initial de Podemos intitulé "Avancer ses pions : transformer l'indignation en changement politique" ».

[8] « La voluntad con la que se abrió el Teatro del Barrio – en diciembre de 2013 – era abiertamente política, queríamos participar del movimiento ciudadano que comenzaba a construir otra forma de convivir. Y hoy, unos años después, sentimos que es una labor que continúa. […] Somos un teatro de muchas para muchas. Un espacio político y micro político que se nutre del movimiento ciudadano. […] Huimos del pensamiento único : cuestionamos, participamos, debatimos y nos formamos para replantearnos las viejas formas. Creemos en que otros relatos son posibles. » Page du site Web : <https://teatrodelbarrio.com/proyecto-barrio$>$ (consulté le 26/02/2025).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

l'un des débats dont s'est emparé ce théâtre à travers des dispositifs spectatoriels spécifiques fonctionnant comme des laboratoires de la citoyenneté. Nous en avons donné un aperçu avec l'exemple de *La gente* (2012), dont l'objectif est de favoriser l'esprit critique. On peut encore citer *Pendiente de voto* de Roger Bernat, également de 2012[9]. Rappelons que Podemos trouve son origine dans un collectif universitaire qui s'était constitué précisément en « incubateur de pensée critique » (Nez 2017 : 118).

Tout un secteur du théâtre, mais aussi de la danse, de la poésie et de la performance, s'est impliqué face à cette triple crise en organisant des *scraches,* sur le modèle argentin, dans les lieux les plus symboliques de la crise – les halls de banques, l'entrée des ministères, le parlement –, en investissant des espaces urbains comme les quartiers les plus dégradés par la spéculation, les patios des immeubles populaires ou devant les immeubles dont les habitants étaient frappés d'expulsion à la suite de la crise des *subprimes* et de l'explosion de la bulle immobilière. Ils entendaient ainsi dénoncer ces expulsions et la spéculation des promoteurs immobiliers, et empêcher ou retarder ces expulsions.

Ce que je décris ressortit plutôt de l'activisme politique pourrait-on m'objecter. Non. De l'activisme théâtral, oui. Mais est-ce encore du « théâtre » ? Il me semble qu'il est l'une des voies que peut prendre le théâtre "engagé" sous l'espèce du théâtre "impliqué" et "embarqué". Ces "actions", bien qu'intervenant dans le champ politique et relevant plutôt de la guerrilla urbaine, n'en sont pas moins du théâtre, ou du moins des formes de théâtre-action, de théâtre-performance ou de théâtre-danse. Elles sont l'une des formes du théâtre-action d'urgence, de contestation, de mobilisation et de résistance. Elles ont eu un impact certain sur les nouvelles voix esthétiques empruntées par le théâtre espagnol né dans et de la crise, et frappé de plein fouet par la crise. Plus largement, ces initiatives et actions théâtrales participent de la tendance actuelle de l'engagement politique à travers des micro-actions locales qui agissent ensuite par contamination virale, les réseaux sociaux jouant un rôle central.

L'objectif de beaucoup de ces petites salles a été par ailleurs d'exploiter l'une des caractéristiques du théâtre, sa dimension d'événement collectif et de création de « communautés éphémères », pour créer « des espaces intersticiels » (au sens que leur donne Bourriaud) et du « *convivio* » (tel que l'a conceptualisé Dubatti), associant le théâtre, la fête et l'action politique. Elles ont créé des « communautés éphémères » sur le modèle solidaire des « micro-communautés de proximité » et des « micro-utopies du quotidien » (Bourriaud 1998) qui se sont multipliées en Espagne au cours de ces années de crise, liant un projet politique, un projet esthétique et un projet de vie global. Il suffit de lire les déclarations d'intention – véritables manifestes politiques – de ces collectifs de théâtre alternatif et de ces nouvelles salles. Par exemple, dans le manifeste de Teatro del Barrio Lavapiés affiché sur sa page Web, on peut lire :

> Ce théâtre se veut une assemblée permanente où nous pouvons regarder le monde ensemble, pour imaginer un autre monde où une meilleure vie est possible.

[9] *Cf.* l'analyse de ces deux spectacles par Reck (2015).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

> Nos moyens de faire de la politique sont la culture et la fête. Théâtre, musique, poésie, danse, ateliers de formation artistique […] et l'Université du Barrio.
>
> Nous voulons être aux côtés de ceux qui construisent des alternatives dans tous les secteurs de cette société. Le théâtre veut participer à la naissance d'une nouvelle économie, qui marche de pair avec une écologie sociale et environnementale, une économie créée par le bas par le consommateur conscient.

## 2 Les salles de théâtre "alternatives" nées de la crise et dans la crise

Ces petites salles de théâtre créées dans les années 2008-2014, pouvant accueillir entre 30 et 50 spectateurs, se caractérisent par la fragilité de leur équilibre économique : elles ne reçoivent aucune aide financière ni soutien institutionnel. Éphémères, leur durée de vie a été en moyenne de trois ans, même si quelques-unes, comme Teatro del Barrio Lavapiés, ont résisté. D'autres ont été créées depuis. Comme les salles dites "alternatives", apparues dans le contexte de *La Movida* et des années 1980 des premiers pas de l'Espagne des autonomies et du gouvernement socialiste[10] (Cuarta Pared, El Mirador, El Triángulo, Teatro Pradillo, ou Estudio 100, à Madrid), ces salles des années de la crise accueillent les compagnies et auteurs émergents, invitent au débat sociétal, offrent des espaces de rencontres citoyennes, et se présentent comme des laboratoires de recherche et d'exploration de nouvelles formes et voies théâtrales et esthétiques, proposant des formations innovantes dans ce domaine. Cependant, nées de la crise et dans la crise économique, elles portent en plus un projet de vie global et un projet politique dans la mouvance des Indignés. Certaines, significativement, se sont installées sur les dépouilles de leurs aînées des années 1980 ; c'est le cas de Teatro del Barrio Lavapiés installé dans l'ancienne salle El Triángulo[11]. Elles ont d'une certaine manière bénéficié aussi de l'expérience de leurs aînées : l'effervescence du théâtre "alternatif" des années 1980 avait en effet donné lieu, en 1992, à la création, au niveau national, d'un réseau de salles "alternatives", Coordinadora Estatal de Salas Alternativas, qui, en 2002, a pris le nom de RED de teatros alternativos (Estaire 2016) ; et, en 2000, était créé le Festival Alternativo de las Artes Escénicas de Madrid/ Escena Contemporánea, et d'autres festivals de théâtre "alternatif" essaimaient dans les différentes autonomies. En 2007-2008, quand la crise frappe l'Espagne, à Madrid, certaines salles du théâtre "alternatif" des années 1980, institutionnalisées par les socialistes (Cuarta Pared, Mirador) et soutenues par des subventions publiques, ont mieux résisté à la crise, même si la baisse des subventions a pu les mettre en danger. Elles sont la mémoire du théâtre "engagé" de la fin du franquisme et des premiers pas vers la démocratie. Elles ont repris du service, et ont tout de suite ouvert leurs portes au théâtre "embarqué" des années 2009-2014. À côté, est apparue une nouvelle

[10] Sur l'effervescence théâtrale et la création de ces salles dans les années 1980, *cf.* Estaire (2016).

[11] La Sala triángulo a été ouverte en 1988 par Alfonso Pindado, à qui l'on doit aussi, avec Luis Castilla, Simón Delgado et Javier Yagüe, l'ouverture d'une autre petite salle alternative de la même période, Cuarta pared (1986), d'abord située 7 rue Olivar, actuellement située rue Ercilla, toujours en activité.

*Cf.* Pindado (2016) sur l'histoire de ces deux salles.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

génération de “théâtre alternatif” ne dépendant d’aucun type de subventions. Certaines de ces salles se sont organisées en coopératives sur le modèle de l’autogestion, par exemple Teatro del Barrio Lavapiés. Les salles “alternatives” créées au début des années 2000 ont moins bien résisté et ont disparu au moment de la crise : c’est le cas de la sala Ítaca de José Ortega (2003), de La caravana de la Compagnie Teatro en el aire (2004), ou encore de La puerta estrecha (2004) (López Sánchez : 339) ; d’autres comme La Usina ou La tarambana créées en 2004 se sont maintenues. Mais, paradoxalement, de nouvelles salles “alternatives” de petit format sont ouvertes en plus grand nombre entre 2008 et 2014 dans plusieurs quartiers de Madrid et dans les endroits les plus éclectiques : Microteatro por dinero (2009), Teatro Kubik Fabrik (2010), Nueve Norte, La Casa de la Portera, El Sol de York (2012), Nave 73 (2013) ; Café teatro Serendipia, Azarte, Off Latina, El Umbral de primavera ou encore La pensión de las pulgas en 2014, une année particulièrement féconde. Certaines de ces salles n’ont survécu que quelques années : par exemple, deux ans pour El Sol de York (2012-2014), trois ans pour La casa de la portera (2012-2015), six ans pour Teatro Kubik Fabrik (2010-2016). Cette frénésie créative, sur le mode d’un antidote à la crise, souligne d’autant plus la réalité de ce théâtre : « un théâtre de survie, de précarité et presque “invisible”, trouvant difficilement accès à des espaces plus grands » (Luque 2014 : 39). Il a été assurément un “théâtre embarqué”, né au plus fort de la Crise, et “embarqué” en raison aussi de cette extrême précarité de ses acteurs. « Tout artiste aujourd’hui est embarqué dans la galère de son temps [...] Nous sommes en pleine mer. L’artiste, comme les autres, doit ramer à son tour, sans mourir s’il le peut, c’est-à-dire en continuant de vivre et de créer », disait Albert Camus en 1957. C’est pourquoi l’expression “théâtre embarqué” (Louette 1996 : 71) convient assurément mieux pour décrire ce théâtre espagnol “engagé” qui est aussi au bout du compte un “théâtre de témoignage” et “un théâtre document” (*ibid.* : 72).

Que ce théâtre ait été un mouvement ou un événement ponctuel, est un autre débat. Il reste à en faire le bilan aujourd’hui. Que reste-t-il de ces salles et de leur projet ? Cristina Oñoro (2020) a proposé un premier bilan pour ce théâtre à Madrid. Positif ? Négatif ? interroge-t-elle. Voilà qui est assez indécidable : « D’une part, la précarité et l’absence de moyens sont évidentes, d’autre part, nous percevons une ambiance dynamique et ouverte, caractérisée par une volonté forte de collaborer et de continuer à créer malgré les circonstances [...]. L’un des héritages les plus positifs pourraient être d’avoir servi d’incubateur culturel pour les jeunes créateurs. » (Oñoro 2020 : 659).

Cependant, on pouvait, dès 2016, faire le constat de la disparition de beaucoup de ces salles de théâtre dites “alternatives”, la conversion de certaines vers un théâtre plus “vendeur”, et l’essaimage d’autres très petites salles, moins dédiées à un théâtre “impliqué” et “embarqué” (Pindado 2016). Et on a assisté à un paradoxe : on a pu observer une récupération de ce dynamisme théâtral par les politiques culturelles, mais sans qu’aucune mesure ne soit venue pallier la précarité de ces faiseurs de théâtre. C’est la polémique qui eut lieu en 2014 lors du lancement, par la Communauté de Madrid, de la Muestra de creación escénica Surge, festival du théâtre alternatif qui en est à sa quinzième édition. Certaines de ces petites salles protestèrent en refusant d’y participer : « Il nous semble très préoccupant que les instances publiques institutionnalisent la précarité » arguèrent les directeurs de ces salles (Caruana 2014). Dans

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l’engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

les années 1980, un autre festival du théâtre "alternatif" avait été organisé, mais il avait été créé à l'initiative des salles alternatives elles-mêmes qui s'étaient organisées solidairement pour élargir leur public.

Cette récupération s'observe encore aujourd'hui, mais d'une manière plus institutionnalisée, avec l'installation au sein même des grands théâtres publics et municipaux, de petites salles pour des petits formats montés avec un minimum de moyens et ouvertes aux jeunes auteurs émergents : manière de vraiment donner une place à ces compagnies et auteurs émergents, ou manière pour ces salles de survivre aussi et d'attirer un public jeune qui fréquente moins les salles des grands théâtres nationaux ?

## 3 Thématiques, dispositifs spectatoriels, petites formes et espaces porteurs d'une mémoire sociale et politique

Quand il s'agit de théâtre, examiner la question de(s) sens et des formes de l'engagement exige, cela va de soi, de ne perdre de vue aucun des niveaux qui configurent cet art vivant, qui est aussi un événement social et une pratique sociale : le texte dramatique, le spectacle, la production, la salle et son lieu d'implantation, la distribution, les politiques culturelles, le public. L'engagement n'est pas une donnée du seul texte dramatique, comme la thématique n'est pas le seul lieu de l'engagement : « ce ne sont pas les sujets qui font l'engagement, mais la manière dont on travaille, dont on rend visible certaines conditions », précise Olivier Marboeuf (cité par Lesauvage 2019 : 9). Il n'en demeure pas moins que les combats et les sujets de société abordés, évoluant avec leur époque, les thématiques font aussi le théâtre "engagé". Les thématiques dont s'empare ce théâtre espagnol des années 2008-2014 en font aussi un théâtre "engagé" parce qu'elles induisent de nouvelles esthétiques et formats spectaculaires et spectatoriels. On peut déterminer trois grands axes thématiques ou dramaturgiques, chacun avec ses dispositifs énonciatifs et spectatoriels propres. Certaines de ces thématiques initiées dans le théâtre des années 1990 ont été particulièrement réactivées et amplifiées au cours de ces années 2008-2014 et continuent d'être centrales dans le théâtre espagnol le plus actuel :

> (1) La dramaturgie de la récupération de la mémoire historique : une loi dite de la récupération de la mémoire historique est approuvée en 2007 (loi 52/2007), mais en réalité il a fallu attendre l'année 2022 – Loi de la Mémoire démocratique – pour qu'enfin l'État s'engage à financer la recherche des disparus dans les fosses communes de la guerre civile et du premier franquisme et à établir une cartographie de ces fosses – travail jusque-là mené surtout par les associations des familles de disparus. La question de la démocratie est d'autant plus insistante au regard de cette histoire de l'Espagne du XX$^{e}$ siècle. Ces pièces jouent surtout des différents niveaux énonciatifs et temporels et des jeux de mises en abîme.
>
> (2) La dramaturgie de la crise économique et la dramaturgie de l'immigration, notamment subsaharienne et maghrébine, qui nous entrainent plutôt du côté de la déterritorialisation du théâtre, du côté du théâtre contextuel, *in situ*, du théâtre immersif et du théâtre de témoins et d'experts. La

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

crise de 2008 a particulièrement affecté les immigrés – certains sont repartis dans leurs pays – et les jeunes Espagnols qui ont dû prendre, comme beaucoup de leurs grands-parents dans les années soixante, le chemin de l'émigration. Beaucoup se sont mis à apprendre l'allemand.

(3) Les dramaturgies de la citoyenneté et de la démocratie qui exploitent les stratégies dramaturgiques du "théâtre relationnel" dont nous avons donné un exemple avec *La gente*. Elles mettent le plus souvent en place des dispositifs de théâtre participatif, immersif ou interactif, et les complexifient dans des jeux de trompe-l'œil qui débusquent les ruses de la mauvaise foi et du non-engagement.

En ce qui concerne le texte dramatique proprement dit, une forme semble s'imposer tout au long de ce XXI$^{e}$ siècle : la petite forme et le choix d'un réalisme mineur, heuristique et critique, donnant une place de choix à la parabole, sur le modèle du *Lehrstück* brechtien moins son didactisme. Quelle meilleure arme pour le théâtre "impliqué" que la petite forme, légère, mobile et percutante, celle qu'avaient utilisée le théâtre antifasciste et de la guerre civile dans les années 1930 ainsi que certains des auteurs du réalisme critique sous le franquisme, comme Lauro Olmo avec ses textes brefs de *El cuarto poder*. On y retrouve l'idée sartrienne de la littérature – ici du théâtre – comme « pistolet chargé ». « Il faut se jeter dans la bataille », disait Sartre. Au-delà du projet dramaturgique "engagé", ce modèle dominant de la petite forme s'explique aussi par les conditions de précarité du théâtre et par les politiques culturelles de ces années. La précarité conduisant à une dramaturgie et une scénographie du dépouillement : très peu de décors et de personnages – toutes les formes de solos se multiplient –, les politiques théâtrales ne leur laissant d'autre espace que les petites salles alternatives que nous venons d'évoquer, les festivals, les halls des grands théâtres pour des sessions *off*, les salles d'universités, etc. Si dans les premières années de la transition à la démocratie et de la démocratie, le théâtre avait abandonné l'engagement frontal, en 2008-2014, il le réactive et en fait sa marque de fabrique.

Le théâtre se joue dans un lieu, qui peut être un espace réservé au théâtre ou pas, lui-même porteur d'un sens politique ou social et relevant des problématiques très politiques de la production, de la distribution et des politiques culturelles. La question du lieu où se produisent ces spectacles théâtraux est donc aussi un des éléments majeurs pour définir le théâtre "engagé". Théâtre commercial, théâtre public, national ou municipal, théâtre indépendant ou alternatif, festivals : où se représente le théâtre "engagé" ? Qu'est-ce que le lieu où il se représente peut faire à ce théâtre ?

Ce théâtre "alternatif" de la crise s'est installé dans des lieux hautement symboliques et politiques. Par exemple : une conciergerie (La casa de la portera, Martret, 2012)[12], un ancien bordel (Micro teatro, 2009), l'appartement de la Bella Chelito, l'une des stars du début du XX$^{e}$ siècle, qui fut la première femme entrepreneuse théâtrale (la Pensión de las pulgas, 2013), un ancien local syndical, un ancien four, un hôtel (Hotel Casa Romana, Séville, Alfonso Zurro, 2010), etc. Elles partagent un même dispositif spectatoriel : il s'agit d'espaces exigus favorisant le théâtre immersion.

[12] Sur La casa de la portera voir Oñoro et Sanchez (2016) et Oñoro (2016).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

Dans le même temps où la crise frappait l'Espagne et la spéculation dégradait certains quartiers, où l'actionnisme citoyen investissait des formes para-théâtrales pour empêcher par exemple les expulsions, le théâtre investissait lui-même ces espaces extérieurs. Des espaces tout aussi symboliques que les salles que nous avons citées : esplanades d'usines désaffectées, terrains vagues, ou encore quartiers dégradés pour un "théâtre contextuel" – "*site spécific*" –, pour un théâtre déambulatoire de parcours à pied, en bus, en taxi, en camion, avec ou sans technologie virtuelle et auditive : le *road play* de Roger Bernat, *Rimuski* 2008 ; le Bassibus dessinant la cartographie ou le "tourisme" de la crise de 2011 ; *Taxis* (2011)[13], avec des spectateurs conduits en taxi à travers l'un des quartiers les plus dégradés de Valencia, et d'autres installés dans la salle de théâtre, suivant leur périple filmé. Mais ce sont aussi, dans cet espace urbain ou portuaire, des dispositifs immersifs comme les portes d'un camion se refermant sur un groupe de spectateurs entassés dans les mêmes conditions étouffantes que tant de migrants clandestins ont connues dans leur voyage vers l'Espagne (*Las puertas del cielo* de Josep Pere Peyro, 2005).

Ces lieux participent de la volonté de bousculer, de déstabiliser le spectateur et de le mettre en crise par des dispositifs spatiaux qui jouent avec le réel, brouillant les frontières entre la réalité et la fiction, entre acteurs et spectateurs. Ces lieux et les dispositifs spectatoriels qu'ils déterminent sont bien le lieu du rapport de ce théâtre au politique et à la politique.

## 4 Conclusion

Le théâtre de ces années du « printemps théâtral » espagnol est un théâtre "impliqué" et "embarqué", à la fois critique, polémique, provocateur, contestataire et mobilisateur, pleinement engagé dans la mobilisation citoyenne face à la triple crise économique, politique et sociétale :

> (1) il s'empare des débats de société pour offrir des discours alternatifs (aux discours médiatiques, politiques, institutionnels, populaires), aspirant à être une force de proposition ;
>
> (2) il tente d'écrire de nouveaux récits collectifs (dramaturgies de la récupération de la mémoire historique, de l'immigration africaine, de la crise économique, de l'épopée de l'"assembléisme" des Indignés) ;
>
> (3) il invite à faire en permanence un pas de côté, pour changer de perspective, jouant du décalage et de l'humour, du déplacement : des-assignation de la place assignée comme spectateur passif ou faussement actif, et, déplacement au sens propre et spatial. Nous avons par exemple des spectateurs bourgeois entraînés dans des quartiers ou des lieux où ils n'auraient jamais mis les pieds sans le théâtre (*Taxis*) ;
>
> (4) a contrario, ce théâtre travaille à faire venir au théâtre des gens qui n'y sont jamais allés, notamment en créant du "*convivio*", en insérant le

[13] Espectáculo móvil de Rebeca Crespo Jacobo Julio y Nestor Mir (teatro de Nazaret), Festival Veo de Valencia)

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

> théâtre au cœur des quartiers les plus populaires et dans un ensemble culturel dont le théâtre n'est qu'une des activités (Teatro de barrio), et en créant de nouvelles formes du vivre ensemble. « *Hacer comunidad* », « *crear sociedad* » sont les formules répétées à satiété par les Indignés, mais aussi dans les manifestes de ces petites salles alternatives et coopératives théâtrales. L'assemblée théâtrale n'est pas en elle-même créatrice de lien social comme le rappelle Enzo Cormann (2012 : 46) – et Rancière en rejette le terme appliqué au théâtre –, mais le théâtre, dans ce contexte des théâtres de quartier, a un effet sur le lien social et la citoyenneté en ce qu'il participe à la mobilisation citoyenne.

Malgré les coupes budgétaires, la précarité grandissante du secteur, l'augmentation de la TVA – avec des records atteints en 2014 – et l'absence d'un modèle de financement alternatif pour la culture, le théâtre se réinventait dans la précarité et était plus vivant que jamais, parce que totalement impliqué dans cette histoire en train de se faire, parce que porté par la nécessité de s'engager, un engagement qui était aussi pour la survie du théâtre.

On a pu observer dans l'Argentine de la crise de 2001 le même type de miracle[14]. La crise et le théâtre auraient-ils partie liée ? Il faut bien que le théâtre ait quelque efficacité pour que les crises et les contextes disruptifs soient des terreaux fertiles pour cet art.

## Bibliographie

Araújo, Antônio (2011), « Dramaturgia en el colectivo : intervenciones en espacios urbanos y 'proceso colaborativo' en el teatro Da Vertigem », in : Bellisco, Manuel ; Cifuentes, María José ; Écija, Amparo (dir.), *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, Murcia, Centro Párraga, Cendeac, p. 219-231.

Blanckeman, Bruno (2015), « De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué : figures de la responsabilité littéraire au tournant du XX^e^ siècle », in : Brun, Catherine ; Shaffner, Alain (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées, Littérature française XX-XXI^e^ siècles*, Dijon, EUD.

Bourriaud, Nicolas (1998), *L'esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel.

Camus, Albert (1957), « L'artiste et son temps », conférence prononcée en Suède, dans le grand amphithéâtre de l'Université d'Upsal, le 14 décembre 1957, en ligne : <https://classiques.uqam.ca/classiques/camus_albert/discours_de_suede/discours_de_suede_texte.html\#discours_14_dec_1957$>$ (consulté le 26/02/2025).

Caruana, Pablo (2014), « El Surge nace con polémica », *El País*, 05/05/2014.

Cormann, Enzo (2012), *Ce que seul le théâtre peut dire. Considérations poélitiques*, Besançon, Les Solitaires intempestifs.

Combes, Hélène ; Garibay, David ; Goirand, Camille, *Les lieux de la colère : occuper l'espace pour contester, de Madrid à Sanaa*, Paris, Karthala, 2016.

Estaire, Félix (2016), « Surgimiento, auge y fagocitación de las Salas alternativas de Madrid », *Las puertas del drama* (Revista de la Asociación de Autores de Teatro), n° 47, en ligne : <https://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-47/surgimiento-auge-y-fagocitacion-de-las-salas-alternativas-de-madrid$>$ (consulté le 25/02/2025).

Guichoux, Arthur (2022), « S'assembler pour quoi faire ? Les assemblées "citoyennes" 15M et Nuit Debout », in : Fatin-Rouge Stéfanini, Marthe ; Magnon, Xavier (dir.), *Les assemblées citoyennes. Nouvelle utopie*

[14] *Cf.* Oñoro et Sanchez (2020) : l'article est consacré à la multiplication des « appartements-théâtres » *(casas-teatros)* – comme l'exemple paradigmatique de La casa de la portera à Madrid, objet plus spécifique de l'étude –au cours des crises économiques respectives en Espagne (2008) et en Argentine (2001)

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

*démocratique,* Aix-en-Provence, Droits International, Comparé et Européen, p. 229-252 ; en ligne : <http://dice.univ-amu.fr/fr/dice/dice/publications/confluence-droits$>$ (consulté le 10/02/2025).

Lesauvage, Magali (2019), « Enquête : Art et engagement une relation ambiguë », *L'Hebdo du quotidien de l'art,* n° 1794, 20/09/2019, p. 8-12.

López Sánchez, Laura « Las salas alternativas de Madrid. Temporada 2007-2008 », *Escenaris* / II. Espanya i arreu, p. 339-344.

Louette, Jean-François (1996), « Sur l'engagement sartrien : les mots », *Les temps modernes*, mars-avril, n° 587, p. 70-99.

Luque, Diana (2014), « Reflexiones sobre la dramaturgia emergente en España : visibilidad y supervivencia en el contexto de crisis actuales », in : Romera Castillo, José (dir.), *Creadores jóvenes en el ámbito teatral*, Madrid, Verbum, p. 34-53.

Nez, Héloïse (2012), « Délibérer au sein d'un mouvement social : ethnographie des assemblées des Indignés à Madrid », *Participations*, n° 3, p. 79-10.

Nez, Héloïse (2017), « Podemos : l'irruption d'un nouveau parti politique en Espagne », *Mouvements*, vol. 89, n° 1, p. 112-121 ; en ligne : <https://doi.org/10.3917/mouv.089.0112$>$ (consulté le 26/02/2025).

Oñoro, Cristina ; Sanchez, Joana (2016), « Respuestas del teatro independiente ante la crisis. El ejemplo de la casa de la portera (Madrid, 2012-2015) », in : Pérez-Rasilla, Eduardo ; Moti, Silvia (dir.), *Teatro en España : perspectivas para el siglo XXI*, *Cuadernos AISPI* (Associazione Ispanisti Italianià), n° 7, p. 63-78 ; en ligne : <https://doi.org/10.14672/7.2016.998$>$ (consulté le 26/02/2025).

Oñoro, Cristina (2016), « Otras maneras de habitar el espacio urbano. Nuevos espacios y formatos teatrales », in : Bauer Funke, Cerstin (dir.), *Espacios urbanos en el teatro. Siglos XX-XXI*, Hildesheim, Zürich, New York, Olms, p. 377-393.

Oñoro, Cristina (2020), « Cuando el teatro es necesario : los nuevos formatos teatrales una década después (2009-2019) », *Revista Signa* (UNED), n° 29, p. 635-662.

Peiro, Patricia (2013). « La primavera de los teatros ». *El País*, 15 mars 2013 ; en ligne : <https://elpais.com/ccaa/2013/03/14/madrid/1363295480_358825.html$>$ (consulté le 10/02/2025).

Petithomme, Mathieu (2020), *Génération Podemos. Sociologie politique d'un parti indigné*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Res publica ».

Pindado, Alfonso (2016), « La Sala Triángulo de Madrid : un proyecto de teatro alternativo », *Las puertas del drama* (Revista de la Asociación de Autores de Teatro), n° 47 ; en ligne : <https://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-47/la-sala-triangulo-de-madrid-un-proyecto-de-teatro-alternativo$>$ (consulté le 25/02/2025).

Reck, Isabelle (2015), « Théâtre espagnol de la crise ou la fabrique du spectateur-citoyen », *Degrés. Revue de synthèse à orientation sémiologique* (Bruxelles), n° 161-162, printemps-été, p. 1e-22e.

Reck, Isabelle (2017), « Teatro relacional o cuando el teatro agudiza la elocuencia del espectador », *Don Galán. Revista audiovisual de investigación del teatro español contemporáneo* (Madrid, centro de Documentación Teatral), n° 7, p. 26-32.

Vinals, Carole (2019), « Los espacios teatrales y la crisis del 2008 : Resistencia, reconstrucción y nuevos territorios », *Talía. Revista de estudios teatrales* (Madrid, Universidad Complutense), n° 1, p. 213-224.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793