

***La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, S. Salaün, E. Ricci, M. Salgues (eds.), Madrid-Paris, Fundamentos-Casa de Velázquez- Paris III, 2005.**

L'ouvrage collectif intitulé *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, publié conjointement par la maison d'édition Fundamentos, la Casa de Velázquez et le CREC, regroupe les communications du colloque « Espectáculos y representación nacional en la encrucijada de los siglos XIX y XX (1890-1910) », organisé par Evelyne Ricci et Marie Salgues à la Casa de Velázquez, en février 2002. La démarche générale proposée dans ce recueil d'articles part de la remise en question d'un ensemble d'idées préconçues et de concepts inadaptés, comme la notion maintes fois répétée de « crise » du théâtre. Des critères comme la qualité littéraire ou le nécessaire caractère novateur des œuvres étudiées, ainsi que la traditionnelle opposition entre genres nobles et genres mineurs, sont remplacés par d'autres outils d'analyse et d'autres méthodes d'approche, tels que la prise en compte de la notion de goût, et du succès remporté par les œuvres à l'époque ; l'étude de la circulation et la diffusion des produits culturels et des tendances esthétiques ; l'analyse des aspects scéniques et scénographiques ; l'attention portée aux conditions de production, de représentation et de réception des œuvres ; enfin, la réflexion sur la notion de représentation, c'est-à-dire de l'image du réel véhiculée par les œuvres concernées. Autant d'aspects qui révèlent une volonté, de la part des éditeurs de l'ouvrage, de participer à l'élaboration d'une histoire culturelle de l'Espagne à la charnière des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, dans le domaine riche et coloré des arts du spectacle.

Les mécanismes dramatiques, ainsi que les implications esthétiques et idéologiques de certaines formules théâtrales à succès, sont analysés dans plusieurs articles : Juan A. Ríos Carratalá étudie le théâtre comique de Carlos Arniches, dont le succès était fondé sur la présentation d'un espace et d'une réalité clairement identifiables par le spectateur, et conformes à sa vision bourgeoise du monde (donc en partie déformés). C'est au cinéma, dans les adaptations que réalisa Edgar Neville, que ce réalisme édulcoré trouva sa forme la plus aboutie. Edgar Samper met au jour les ressorts dramatiques du théâtre néo-romantique d'Echegaray, dont la théâtralité reposait sur des conflits poussés à l'extrême, une exagération des passions et une mise en spectacle de la psychologie et des relations humaines, qui avaient pour but de provoquer une catharsis collective. Enfin, Evelyne Ricci analyse le théâtre social, destiné à un public plus restreint mais tout aussi réceptif ; ce théâtre militant, dont le but était d'insuffler aux classes ouvrières urbaines un élan révolutionnaire, n'a cependant pas réussi à dépasser ses fonctions éducative et revendicative pour créer une esthétique indépendante de celle proposée par les classes dominantes.

L'angle de la circulation des œuvres et des idées apporte un éclairage nouveau sur certains phénomènes, comme le « género flamenco » ou « flamenquismo », dont Mercedes Gómez-García Plata retrace la trajectoire géographique et sociale, depuis ses débuts dans le milieu des gitans de Basse Andalousie, jusqu'à sa commercialisation dans les « cafés cantantes » madrilènes, où il devint, pour certains secteurs de la société, et malgré les réactions virulentes des « antiflamenguistas », un emblème national. La diffusion à travers l'Europe d'une nouvelle esthétique théâtrale est esquissée par Daniel F. Hübner, qui propose le concept de « drame lyrique » pour analyser conjointement le théâtre symboliste européen et le théâtre moderniste espagnol. Son étude s'intéresse particulièrement à deux auteurs emblématiques de la réaction idéaliste au théâtre : Maurice Maeterlinck et Eduardo Marquina.

La démarche choisie par les différents auteurs du livre accorde une importance majeure aux aspects scéniques et scénographiques. L'article de Serge Salaün, intitulé « Cuplé y variedades (1890-1915) », montre que, parmi les différentes raisons (démographiques et

sociales, économiques et culturelles) qui expliquent le succès de la chanson comme spectacle populaire, les raisons esthétiques jouent un rôle non négligeable : lors de ces représentations, en effet, le public avait l'occasion de voir les innovations scéniques les plus audacieuses de l'époque, ainsi qu'une esthétique novatrice du corps féminin, plus que jamais érotisé. Jesús Rubio Jiménez s'intéresse à l'évolution de l'image sociale de l'acteur et de son jeu sur scène, évolution dont les indicateurs sont divers, tels que l'intérêt croissant pour cette thématique dans la presse, l'apparition de spectacles inexistants auparavant (la pantomime, le Grand-Guignol, la comédie sicilienne...), ou encore la création d'un lexique nouveau pour désigner la construction par l'acteur de son personnage.

Conformément à la « préoccupation environnementaliste »¹ de l'histoire culturelle, une large part est faite à des éléments qui pourraient paraître superflus dans l'analyse du théâtre, mais qui se révèlent fondamentaux pour comprendre la scène à l'époque, tels que le rôle du public, de la critique ou des institutions dans la configuration du panorama théâtral espagnol. Enric Gallén s'intéresse au public barcelonais au tournant du siècle, et montre sa répartition géographique dans la ville en fonction de critères sociologiques et du type de spectacle proposé. Il rappelle également que, même dans cette ville ouverte aux influences extérieures, le public de la haute bourgeoisie rejeta la modernité littéraire, ce qui obligea les auteurs catalans à revenir, en partie, sur leurs prises de position esthétiques. Manuel Aznar Soler analyse l'œuvre du critique de théâtre Josep Ixart, qui occupa, par sa lucidité et sa modernité, une place à part dans une critique théâtrale plutôt encline, dans l'ensemble, à encenser les œuvres représentées et à épouser les goûts du public. Enfin, Juan Aguilera Sastre évoque la polémique suscitée par les différents projets visant à créer un théâtre national : les termes mêmes du débat révèlent l'incapacité de ce théâtre officiel, censé jouer le rôle de modèle pour les autres théâtres, à proposer une conception novatrice de la mise en scène et à remplir sa fonction pédagogique auprès d'un public populaire.

Enfin, la notion de représentation, évoquée dans l'intitulé du colloque, est un des concepts centraux dans cette exploration de la scène espagnole à la charnière des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. Il s'agit cette fois de la représentation, non pas comme l'acte de représenter une pièce sur scène, mais plutôt comme l'image, ou les images, qu'une société ou une nation se renvoient à elles-mêmes à travers leurs productions culturelles. Le théâtre, et, de façon plus générale, la scène, dans la mesure où ils fonctionnent comme une sorte de miroir tendu au spectateur, apparaissent comme le lieu idéal pour cerner ces différentes représentations. Benito Pérez Galdós l'a bien compris, qui fait de cette notion une des thématiques centrales de son œuvre dramatique, analysée par Marie Salgues. Les pièces de Galdós représentent (au sens théâtral) la représentation (au sens social), la dépeignent comme un mal dont souffre une société entièrement régie par des codes et des conventions, et démystifient cette mascarade constante en nommant ses artifices, et en créant un effet de distanciation par le biais du théâtre dans le théâtre.

Cette représentation d'une société sur scène, telle qu'elle apparaît dans les différentes contributions, n'est jamais neutre, ni objective, mais, au contraire, correspond à une vision du monde déterminée et sert les intérêts d'un groupe ou d'une classe, comme cela apparaît dans le théâtre d'Arniches ou dans le théâtre social. Il en va de même pour la représentation de l'histoire, qui est toujours une lecture, voire une réécriture de celle-ci : David T. Gies montre qu'à travers les drames historico-patriotiques, dans lesquels l'histoire est intentionnellement déformée, la bourgeoisie s'invente une image et un passé, et trouve une confirmation de sa légitimité. Enfin, Dru Dougherty analyse la pièce de Marquina intitulée *Doña María la Brava*, dans laquelle l'auteur, conscient de ce que la représentation des événements passés sert toujours une intention, joue avec les catégories aristotéliennes d'histoire et de fiction, et

¹ L'expression est de Pascal Ory, qui entend par là la prise en compte des éléments situés dans la périphérie de l'objet étudié, et qu'il compare aux « seuils » dont parle Gérard Genette au sujet du texte littéraire. Pascal ORY, *L'histoire culturelle*, Paris, PUF, col. « Que sais-je ? », 2004, p. 14.

questionne le rôle de la Castille dans la construction d'une identité espagnole, posant ainsi le problème du regard que porte une société sur son passé.

L'ouvrage propose donc une approche, tout aussi porteuse que novatrice, du phénomène théâtral, et plus largement scénique, en Espagne, entre 1890 et 1910. Les analyses sociales, historiques et esthétiques (dans le domaine de la littérature, mais également de la scénographie, avec ce qu'elle implique d'éléments plastiques, musicaux, corporels...) s'y entrecroisent pour proposer une lecture particulièrement riche d'une scène espagnole où viennent s'incarner, que ce soit dans la répétition de formules théâtrales à succès ou dans l'apparition de nouvelles formes d'expression (qui prennent corps, bien souvent, sur une scène populaire), diverses nuances de l'esprit « fin de siècle ». Cette étude croisée des rapports entre théâtre et société vient ainsi confirmer, s'il en était besoin, l'idée que le domaine des spectacles constitue un champ extrêmement fécond, bien qu'encore peu exploré, d'une histoire culturelle toujours en quête de sa définition.

Adeline CHAINAIS

(doctorante à l' Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle
ATER à l'Université Paul Verlaine de Metz).