

Regroupements théâtraux et mise en scène des classiques en Espagne : continuités et discontinuités, des premiers *cómicos* au management numérique (XV^e-XXI^e siècles)

INÈS GUÉGO RIVALAN

UNIVERSITÉ RENNES

CRIIA, UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE

ines.guego-rivalan@univ-rennes2.fr

1. Depuis l'époque de Lope de Rueda où les fonctions de dramaturge et de metteur en scène n'étaient pas encore clairement différenciées, la question de l'organisation des groupes ou troupes ainsi que de la direction d'acteurs est souvent restée invisible, *entre bambalinas*, sauf lorsqu'elle est mise au jour ou se met en scène. Ainsi, les acteurs et leur jeu ont partie liée avec la façon dont ils sont dirigés et le choix des répertoires représentés en dépend également, comme l'atteste par exemple la trajectoire artistique de metteurs et metteuses en scène et directeurs et directrices de théâtre espagnol contemporains¹ que Lluís Pasqual, Adolfo Marsillach, Miguel Narros (Amestoy D'Ors, 2016), Juan Mayorga, Alberto Conejero, Laila Ripoll, Alfredo Sanzol, Ernesto Caballero ou encore, Helena Pimentá.
2. L'étude à suivre a pour point de départ le constat de la réapparition régulière de formes théâtrales et de représentations de textes hérités des premiers théâtres médiévaux, aux alentours du XIII^e siècle et des siècles d'or – XV, XVI et XVII^e siècles – dans le théâtre contemporain¹. En Espagne, dès 1907, Jacinto Benavente annonçait dans le Prologue de *Los intereses creados* le retour de « la antigua farsa » : l'expression renvoie historiquement à l'apparition des premiers théâtres de marionnettes, 2000 ans avant J. C. en Égypte, en Europe, à celle des premiers retables ou *titili-mundi* au XVI^e siècle, mais également, à la forme primitive d'écriture théâtrale ancêtre de la *Comedia*, la *farsa*, dotée à l'origine d'une connotation religieuse (Couderc, 2007 ; 16).

1 Une première version de ce travail a été présentée dans le séminaire HLH (dir. C. Lepage, Université Paris Nanterre), consacré à « Continuités et Discontinuités ».

He aquí el tinglado de la antigua farsa [...] sus personajes no son ni semejan hombres y mujeres, sino muñecos o fantoches de cartón y trapo, con groseros hilos, visibles a poca luz y al más corto de vista [...] he aquí cómo estos viejos polichinelas pretenden hoy divertiros con sus niñerías.

3. Le moment venu d'aborder la résurgence parfois discontinue d'organisations et de répertoires théâtraux anciens sur la période prise en compte, la notion d'intermittence, du spectacle compris comme événement chaque fois unique et éphémère, apparaît comme centrale, au-delà du fait que la notion de *troupe* a connu des variations dans ses modalités structurelles. Elle est en effet cruciale pour comprendre les différents moments de structuration du travail des acteurs et actrices de théâtre ainsi que la nature des répertoires retenus. Elle permet également d'observer que c'est la récurrence du choix de certaines modalités préférées à d'autres qui a nourri le processus de classicisation du répertoire et des œuvres. Non sans discontinuité mais avec une périodicité confirmée, les regroupements caractéristiques des premières théâtralités font toujours sens pour les gens de théâtre et régulièrement, les classiques sont à l'affiche, non seulement des grandes compagnies mais aussi des théâtres nationaux.
4. Pour commencer, il conviendra d'identifier dans le répertoire contemporain les permanences et rémanences des organisations théâtrales les plus élémentaires et parmi les premières apparues, pour en étudier les intentions ou la fonction et en saisir les raisons et la signification à travers leur dimension métathéâtrale. Dans un deuxième temps, il s'agira de questionner l'évolution en matière de structuration des organisations théâtrales pour mieux en comprendre l'importance au regard de la conception du théâtre qui s'en dégage. En repartant de l'instance-clé et charismatique à l'origine de la communauté théâtrale qu'est devenu le metteur en scène aux XIX^e et XX^e siècles, il sera possible d'apprécier les changements advenus et leurs conséquences. Enfin, l'exemple du travail réalisé par la compagnie Ron Lalá, troupe espagnole qui revisite les classiques espagnols et a recherché des alternatives lors du confinement imposé par le COVID-19, permettra de réfléchir à certains aspects de la notion de gestion des troupes, et l'on peut aller jusqu'à interroger et comprendre celle-ci en termes de *management* d'acteurs, à l'époque hypercontemporaine.

1. Permanences et rémanences des premières organisations théâtrales dans le répertoire contemporain

5. Le renouveau des *entremeses* et du théâtre itinérant à l'époque contemporaine attesté par les productions de F. García Lorca et R. M. del Valle-Inclán permet d'observer le caractère épisodique de la résurgence de la farce, des marionnettes et du drame au théâtre : l'événement théâtral s'inscrit dans le cadre du déroulement d'une fête ritualisée, les *jornadas* théâtrales ayant laissé place à l'époque contemporaine aux festivals de théâtre, ou aux spectacles organisés par années ou « saisons » culturelles. Articulée à l'activité des troupes, la notion d'*intermittence* se situerait ainsi, dans le cas des arts *vivants*, à la croisée de coordonnées synchroniques, qui se manifestent lors des représentations mettant en jeu des acteurs à l'occasion de moments privilégiés de spectacles sur scène, puisqu'une compagnie joue généralement le même spectacle plusieurs fois, mais aussi diachroniques. En effet, si l'on envisage à petite échelle dans le temps le retour obstiné, chronique et passionné des classiques dans l'histoire du théâtre à travers les siècles, sans cesse revu, repris et rejoué, le répertoire se révèle un bien commun immatériel qui aspire à l'accessibilité universelle.
6. Héritiers des *Pasos* de Lope de Rueda, publiés à titre posthume en 1567, les *entremeses* sont de brèves compositions à l'origine destinées à permettre une pause dans la représentation d'œuvres plus longues, les *actos* de la fête théâtrale que constitue la *comedia nueva*. Dans plusieurs œuvres du répertoire contemporain, on relève des mises en scène de spectacles de théâtre ou de marionnettes qui se placent dans le sillage des *Entremeses*, et notamment du *Retablo de las maravillas* de Cervantes, dont J. Huerta Calvo (1997 ; 31) souligne le rôle d'instrument de critique sociale et de lutte contre les injustices. La pièce présente un couple de coquins comédiens, Chirinos et Chanfalla, qui se moquent de paysans prétentieux et stupides. La critique de Cervantes, qui porte sur le concept de « *limpieza de sangre* » et l'hypocrisie sociale que celle-ci implique, confère sa force au retable (« la virtud del retablo »), qui vise à faire tomber les masques (« *desenredar la madeja de las hipocresías sociales* »). C'est un spectacle de marionnettes qui va commencer et les conditions concrètes de sa réalisation font aussi l'objet de la représentation. Si au titre des premiers textes méta-théâtraux il est possible d'évoquer la structuration et les enjeux de l'Allégorie de la Caverne de Platon (*La République*, livre VII), un texte tel que *La*

Cueva de Salamanca semble bien en être un prolongement, tout comme *El retablo de las maravillas*, puisque dans l'une comme l'autre pièce la question de l'illusion est centrale. Au fil du temps, cette pièce de Cervantes a acquis un statut de texte fondateur pour les dramaturges comme pour les metteurs en scène, dans la mesure où elle intègre de façon métathéâtrale les conditions très concrètes de la représentation. L'esprit des *entremeses* trouve des prolongements chez F. García Lorca dans des farces comme celle, « violente », de *La Zapatera prodigiosa*, qui fait écho à l'entremés de Cervantes *El juez de los divorcios* : dans ce cas, la tension autoréférentielle de l'œuvre s'efface au profit d'une réflexion pré-chorégraphique ou choréutique articulée au ballet des couleurs des différents costumes. L'interaction recherchée avec les spectateurs dans ces pièces pensées comme des *inter-mèdes* théâtraux reste ce qui les unit, et prouve qu'il existe différentes façons de capter le public.

7. Au cours de la II^e République, les *Misiones Pedagógicas* dirigées par Alejandro Casona se sont déployées dans de nombreux villages espagnols, représentant des *entremeses* comme ceux du *Retablo jovial*. Les tournées organisées par F. García Lorca avec La Barraca investissaient les universités, les villes et les grands villages, tandis que les *Misiones* se réservaient les villages plus petits. Les témoignages conservés (Sáenz de la Calzada, 1976) mettent en évidence la dimension collective de la représentation ainsi que l'intérêt pour la mise en spectacle de ces textes du Siècle d'or (dont l'empan chronologique s'étend plus ou moins de 1492 à 1681), patrimoine culturel adapté aux représentations dans les villages dans la mesure où, pour toucher les spectateurs, ces derniers n'appelaient pas nécessairement des mécanismes dramaturgiques complexes et où leur théâtralité, fort dépouillée, était simplement, et pour beaucoup, basée sur les effets verbaux (textes ou tradition orale). Souvent l'installation des planches ou des tréteaux était en soi le premier spectacle (Guégo Rivalan, 2022). Diverses archives documentent l'arrivée des *Misiones* et également de *La Barraca* dans les villages les plus reculés d'Espagne ainsi que le déroulement des représentations qui, lorsqu'il s'agissait de spectacles de marionnettes, manifestent le lien renouvelé avec les dramaturgies premières et le répertoire de Cervantes. « Nuevos cómicos de la legua », suivant l'expression de Rafael Alberti, les comédiens ont alors fait ressurgir des œuvres peu représentées depuis l'époque classique.

8. Si nous revenons à la genèse et aux modalités des premiers spectacles vivants en Espagne, antérieurs au Siècle d'or, en étudiant les organisations depuis les *bululús* jusqu'aux *Compañías de la legua*, un bref rappel des temporalités et des modalités d'apparition des théâtres espagnols premiers met en lumière les caractéristiques durables tout à la fois de l'écriture et de la représentation théâtrale. En France, *La Farce de Maître Pathelin* (1456-1460) est un point de repère important du répertoire qui renvoie en partie aux origines du jeu dramatique : c'est entre les XIII^e et XIV^e siècles qu'est apparu le drame religieux et que s'est diffusée la doctrine chrétienne en langue romane. En Espagne, les mystères, puis à partir du XVI^e siècle les *autos sacramentales* ont fait leur apparition et au XVII^e siècle ils ont trouvé un prolongement dans le cadre catholique de la fête du Corpus, avec le répertoire de Calderón de la Barca. Les retables ou scènes de la vie religieuse se sont alors animés, se transformant de tableaux peints et figés en tableaux vivants, scènes dramatiques pédagogisées, plus accessibles, multi-sensorielles et interactives grâce au jeu scénique. Le théâtre religieux, s'il est incontournable dès les origines des mystères et actes sacramentels et les premières didactisations d'épisodes bibliques devenus rituels, n'est pas à l'époque le seul répertoire existant, mais la représentation théâtrale s'organise toujours autour de la dialectique du bien et du mal à travers les notions de justice, de ruse articulées à la farce, l'humour servant bien souvent de ressort dramatique pour tisser connivence et complicité avec le public. Au XIX^e siècle c'est le mélodrame qui impulsera cette tendance dans le contexte d'une morale laïcisée. De son côté, l'ensemble de la « fête » théâtrale, notamment religieuse mais aussi populaire ou courtisane suit un déroulement précis et préétabli, comme le montre le passage progressif d'une spectacularité à destination d'un public courtisan ou lettré (les *autos sacramentales*) à un spectacle didactique en forme de vitrail animé à destination d'un public plébéen. Cette dynamique de démocratisation avant l'heure vers un théâtre qui devient un véritable rituel culturel profane, se structure en différents temps qui séquentent son organisation. Cette recherche d'une accessibilité accrue de la culture va néanmoins de pair avec la professionnalisation des troupes à partir de Lope de Rueda et la progressive commercialisation des spectacles au temps des *corrales de comedias* (Couderc, 2007 ; 22). L'après-midi théâtral offrait ainsi un programme varié où le ou les actes de la *Comedia*, représentations d'un monde sérieux et idéalisé, alternaient avec de brefs contrepoints comiques, burlesques ou

réalistes d'un registre différent supposé rendre plus « digeste » pour le public l'intégralité du déroulement de la « fête » (Couderc, 2007 ; 68).

Déroulement classique des spectacles de la Comedia nueva au Siècle d'or :

Loa

Primera jornada (acto)

Entremés

Segunda jornada

Baile – zarabanda, pie de gibao

Tercera jornada

Baile final – jacaras o mojigangas cómicas versificadas/ Fin de fiesta

9. Loin d'être caduc, l'univers de la *Comedia nueva* et l'organisation de pièces de théâtre pensées comme ou introduites par des *loas* dont la fonction principale est souvent la *captatio benevolentiae*, les intermèdes ou les actes continuent à nourrir et structurer des créations contemporaines, comme c'est le cas de la *Loa du Pastor Bobo* dans la pièce *El Público*, écrite en 1930 par F. García Lorca. Des observations similaires peuvent être faites à propos de *Ñaque o de piojos y actores* (1980), de José Sanchís Sinisterra et ses personnages de *cómicos de la legua*, bien que les miscellanées que l'œuvre recèle s'apparentent davantage à des chapitres qu'à une structuration alternée d'actes et d'intermèdes, la forme de la *Comedia nueva* se voyant ainsi récusée. D'autres créations très récentes comme *Siglo de Oro, siglo de ahora* (Folía, 2012) ; *Cervantina* (Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2015) ; *Andanzas y entremeses de Juan Rana* (2020), de la troupe Ron Lalá, reprennent l'esprit des productions dramatiques classiques bien que celles-ci se déroulent lors de tournées ou de festivals. Par ailleurs, parmi les manifestations culturelles pouvant aujourd'hui recréer ou faire revivre, au moins par petites touches ou par intermittence, la tradition théâtrale espagnole à l'époque contemporaine, on peut citer la « Noche de los teatros ». C'est dans ce cadre que se tient à Madrid la « Noche de Max Estrella », « manifestation civico-culturelle et ludique » promue par le Círculo de Bellas Artes et créée à l'initiative du dramaturge contemporain Ignacio Amestoy. Convoquée chaque année le 26 mars par la *Irreal Academia del Esperpento*, la « Noche de Max Estrella » permet aux participants de suivre dans Madrid les déambulations nocturnes de Max Estrella, personnage principal de l'œuvre bientôt devenue un classique « moderne », *Lucas de bohemia*. Avec d'autres spectacles dans les théâtres et dans la rue, des troupes et des regroupements d'acteurs font revivre jusqu'à tard dans la nuit la production théâtrale espagnole moderniste de R. M. del Valle-Inclán

et au-delà, dans le cadre de la « Noche de los teatros », un important répertoire issu de la tradition espagnole classique portée par des professeurs, des professionnels du monde du théâtre et des intermittents du spectacle. Du binôme antihéroïque de l'œuvre à la grande compagnie théâtrale qui se crée cette nuit-là, l'effervescence autour du théâtre met en jeu la communauté. La question centrale des regroupements d'acteurs participant à l'événement se pose même alors de façon plus vaste.

10. En matière de regroupements d'acteurs professionnels, l'ouvrage de référence *El viaje entretenido* (1603), d'Agustín de Rojas présente et détaille les différentes catégories de groupes structurés d'acteurs, qu'il appelle « agrupaciones teatrales ». Leur importance est indéniable dans la mesure où ils conditionnent le choix des représentations et leurs modalités et il convient de s'arrêter à ceux les plus souvent répertoriés.
11. Une place de choix est faite au personnage du *bululú* (« representante del Bululú »), homme-orchestre, d'une certaine façon, qui a retenu l'attention des dramaturges contemporains. Au Moyen-Âge, au temps des *juglares* (le terme *joglar*, qui renvoie à un bateleur associé au monde de la picaresque, désigne à l'époque un artiste ambulant), lorsqu'il arrivait dans un village, le *bululú* parlait avec le curé, lui disait qu'il savait une *comedia* et une *loa* et lui demandait de faire venir le barbier et le sacristain qui les diraient avec lui². Sa représentation terminée, le *bululú* poursuivait sa route jusqu'au village suivant. Cette pratique d'un théâtre itinérant au plus près du public continue à fasciner les dramaturges contemporains comme J. Sanchís Sinisterra (avec sa pièce *Ñaque*), malgré l'existence de grandes scènes nationales, sans doute, en raison des besoins minimaux et des contacts humains qu'elle implique. Ainsi, deux hommes qui se déplaçaient de village en village en binôme, le *ñaque*, portaient la barbe (*barba de zamarro*) et jouaient du tambourin, représentaient un *entremés*, un fragment d'*auto*, avant de réciter quelques *octavillas* et 2 ou 3 *loas*³. Ces deux

2 « un representante solo, que camina a pie y pasa su camino, y entra en el pueblo, habla al cura y dícele que sabe una comedia y alguna loa: que junte al barbero y sacristán y se la dirá porque le den alguna cosa para pasar adelante. Juntanse éstos y él súbese sobre un arca y va diciendo: « agora sale la dama » y dice esto y esto; y va representando, y el cura pidiendo limosna en un sombrero, y junta cuatro o cinco cuartos, algún pedazo de pan y escudilla de caldo que le da el cura, y con esto sigue su estrella y prosigue su camino hasta que halla remedio. » Rojas, Agustín de (1603), *El viaje entretenido* (1915 ; 497-499), in Rodrigo, Antonia (1971 ; 69-71).

3 « Ñaque es dos hombres (que es lo que Ríos decía agora ha poco de entrambos); éstos hacen un entremés, algún poco de un auto, dicen unas octavas, dos o tres loas, llevan una

exemples du *bululú* et du *ñaque* explicitent le lien entre composition du regroupement et choix des textes représentés.

12. D'autres organisations permettaient des représentations plus denses et diversifiées et celle qui, par la commercialisation du théâtre et la structuration progressive en troupes a perduré plus que tout autre, est celui de la *Compañía*, formation théâtrale la plus conséquente, constituée de 16 membres hommes et femmes⁴. Avec 50 *comedias* à leur répertoire, 300 arrobes d'effets, leurs conditions d'existence étaient particulièrement difficiles, comme le rappelle A. de Rojas. Les regroupements itinérants d'acteurs ont tourné en Espagne à la période classique en optimisant toujours l'utilité des moyens de transport de leurs effets pour organiser leurs représentations, se servant par exemple, comme dans le cas du *bululú* ou de l'un des membres d'une compagnie minimale de théâtre, du coffre – *el arca* – comme d'une scène surélevée, ou, dans le cas des groupements plus importants d'acteurs, de tréteaux pour représenter leurs spectacles. Spontanément, la matérialité scénique des *cómicos* ambulants au XVI^e siècle impliquait bien souvent le montage, du plus sommaire au plus élaboré, d'un retable (Varey, 1957) qui à l'occasion permettait l'enchâssement d'une action fictive dans leur jeu, et notamment de spectacles de marionnettes.
13. Le recours au théâtre dans le théâtre, modalité particulière de *méta-théâtre*, est inhérent à la mécanique théâtrale originaire et tout autant à la fabrique de la troupe qu'à celle de la spectacularité. Il en est à la fois le prototype et le modèle : le principe organisateur de toute action théâtrale. Il s'est particulièrement développé dans le théâtre du Siècle d'or ou élisabéthain, pétris de la tradition de l'allégorisation du monde comme théâtre.

barba de zamarro, tocan el tamborino Y cobran a ochavo y en esotros reinos a dinerillo (que es lo que hacíamos yo y Ríos); viven contentos, duermen vestidos, caminan desnudos, comen hambrientos y espúlganse el verano entre los trigos y en el invierno no sienten con el frío los piojos. », Rojas, Agustín de (1603), *El viaje entretenido* (1915 ; 497-499), in Rodrigo, Antonia (1971 ; 69-71).

- 4 « En las compañías hay todo género de gusarapas y baratijas: entre van cualquiera costura, saben de mucha cortesía ; hay gente muy discreta, hombres muy estimados, personas bien nacidas y aun mujeres muy honradas (que donde hay mucho, es fuerza que haya de todo), traen cincuenta comedias, trescientas arrobas de hato, diez y seis personas que representan, treinta que comen, uno que cobra y Dios sabe el que hurta. Unos piden mulas, otros coches, otros literas, otros palafrenes, y ningunos hay que se contenten con carros, porque dicen que tienen malos estómagos. Sobre esto suele haber muchos disgustos. Son sus trabajos excesivos, por ser los estudios tantos, los ensayos tan continuos y los gustos tan diversos, aunque de esto Ríos y Ramírez saben hartos, y así es mejor dejarlo en silencio, que a fe que pudiera decir mucho. », Rojas, Agustín de (1603), *El viaje entretenido* (1915 ; 497-499), in Rodrigo, Antonia (1971 ; 69-71).

Outre la référence centrale de *El Gran teatro del mundo* (1630-1655), de Calderón de la Barca, on en trouve un exemple dans la pièce *No son todos ruiseñores* de Lope de Vega (1635), inspirée de la *letrilla* de Góngora du même nom, et qui a été adaptée à l'époque contemporaine par Y. Pallín (2000).

14. *Comedia de enredo* de facture boccacienne, l'œuvre reprend le symbole poétique du rossignol, prégnant également chez Shakespeare et présent chez F. García Lorca comme référence intertextuelle à *Roméo et Juliette* dans *El Público*, pièce où l'auteur a souhaité utiliser une symbolologie dramaturgique d'avant-garde pour jouer des paravents et des masques et mettre en scène le théâtre dans le théâtre.
15. Il est à remarquer que, bien souvent, dans les œuvres du répertoire espagnol du premier tiers du XX^e siècle, les marionnettes sont l'occasion de la présence d'un *retable dans le théâtre*, et à l'origine du procédé se trouve le *Retablo de las Maravillas* de Cervantes (1615). Il est intéressant d'étudier les enchâssements métathéâtraux dans le répertoire espagnol, par exemple à travers les *Cristobitas* et les marionnettes, et d'en revenir non seulement aux concepteurs mais à ceux qui les manipulent et les animent.
16. Dans le *Retablo de las maravillas*, le dispositif théâtral est motif à un développement sur l'auctorialité. Bien que définis comme *autores* de *comedias*, les personnages de Chirinos et Chanfalla attribuent l'autorité du *Retablo* à « el sabio Tontonelo » : il est l'*auteur* en ce sens qu'il a fabriqué le dispositif, mais pas l'action qui y est représentée ; il n'est donc pas dramaturge, et Chirinos et Chanfalla restent maîtres absolus de l'artifice. Dans son étude, Florence d'Artois (2018 ; 97-112) développe l'idée que le Mage Démiurge Tontonelo est une entité différente des deux *autores*. Deux visions de l'art qui semblent s'opposer se trouvent en réalité réunies, l'une commerciale portée par les deux coquins, l'autre magique et démiurgique, celle du prétendu créateur Tontonelo. À travers la figure de Tontonelo c'est la question de la reconnaissance de la qualité du travail et de l'auctorialité qui est posée. Le prologue accuse les *autores* d'abuser des dispositifs pour flatter les goûts du public, mais ici leur art permet néanmoins de démasquer les imposteurs, nouvelle illustration de la critique cervantine du spectacle et du mensonge.
17. En annonçant à leurs spectateurs que l'action ne peut être vue que par ceux qui ne sont ni *conversos* ni bâtards, les deux complices orientent la

réflexion sur la problématique de la réception du répertoire qui pourrait se comprendre à l'aune de la fable racontée : « En réalité, le *Retablo* » ne montre rien : il ne s'y passe rien. Cependant, de peur d'être démasqués, dans une double théâtralité spéculaire illusoire tous les spectateurs feignent de voir le spectacle que Chirinos et Chanfalla feignent eux-mêmes de représenter » (d'Artois, 2018 ; 97-112).

18. L'*entremés* intitulé *La Cueva de Salamanca*, autre pièce de Cervantes, réunit également un *bululú*, un sacristain et un barbier autour d'une légende : autrefois, le diable habitait dans une grotte qui donnait à voir de mauvaises fictions – « malas artes » – aux étudiants. Le sacristain et le barbier règlent alors les détails de la représentation théâtrale dans la grotte en question et le lecteur suit les moments qui précèdent le spectacle. L'espace de la grotte n'est pas sans rappeler celui de la *Caverne* investie par les ombres dans l'allégorie proposée par Platon. Ici, le personnage de Pancraccio désire entrer pour « voir si les diables mangent ou non » et refuse que lui et les autres personnages sortent de la *Cueva de Salamanca* tant qu'ils n'auront pas vu ce qui s'y passe. C'est là un écho à la thématique de l'illusion scénique et du spectacle comme mensonge, idée que se sera efforcé de développer à de nombreuses reprises Cervantes, et qui fait le paradoxe de l'auteur. Son goût pour le théâtre et la mécanique dramaturgique l'ont orienté vers l'élaboration de pièces comportant en quelque sorte un échafaudage intégré, le retable à marionnettes monté en un tour de main, tout en mettant en scène le démontage de ses mécanismes, sources d'illusion, afin de gagner l'adhésion du public en lui donnant à voir tout à la fois l'effet obtenu et les pièges déjoués. Une telle organisation dramatique et dramaturgique sera plus tard théorisée par Brecht (1948) comme *distanciation* (*Verfremdung* en allemand), qui empêche de provoquer l'illusion mimétique et l'identification du public, et, par conséquent, une réception issue d'une manipulation absolue telle que celles désormais techniquement permises par certaines IA.

19. À l'époque contemporaine, le jeu métathéâtral a trouvé des prolongements. On peut souligner une première étape chez Ramón María del Valle-Inclán où il semble bien que l'avènement de l'*esperpento* se soit accompagné d'un retour aux formes premières de représentation, voire, ait reposé sur elles. Dans *Los cuernos de Don Friolera* (1921), un *bululú* et ses *Cristobitas* ou marionnettes de guignol font partie du *Dramatis personae*, et dans la comédie barbare *Romance de Lobos* figurent le Ciego de Gondar et son

lazarillo, personnages qui posent la question de l'individu moderne réduit à l'état de marionnette manipulable à l'envi. Sensiblement à la même époque, on retrouve ces mécanismes de mise en abyme dans le *Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla (1923), *intermezzo* composé à partir d'un passage du *Quichotte*, ou encore dans l'œuvre lorquienne *Los títeres de cachiporra* ou *Retablo de Don Cristóbal* (1922-1925), farce guignolesque « en six tableaux et une mise en garde ». La résurgence de ces genres théâtraux conduit à interroger leur persistance et leur pertinence dans les projets de renouveau théâtral.

20. Dans le sillage de modèles littéraires fondateurs de l'Antiquité, les premières productions littéraires conservées en Espagne attestent le recours à des duos légendaires structurants : le Lazarillo et son maître, Don Quichotte et Sancho Panza... en sont sans doute les exemples les plus connus. Ainsi il est possible de relire un certain nombre de classiques théâtraux à la lumière de la catégorie offerte par un binôme caractéristique : le *ñaque*. Par exemple, chez R. M. del Valle-Inclán, Max Estrella et Don Latino de Hispalis revisitent malgré eux l'idée d'un duo qui n'est pas au plein de sa performance, puisqu'ils sont aux prises avec l'*esperpento* sensoriel ou même avec une forme d'aperception : Max Estrella est aveugle. Avec cet anti-héros dans le rôle de l'incomplet *bulú* tragique, le binôme s'apparente en quelque sorte à un *ñaque*,
21. Des échos immédiatement contemporains ont pu se faire entendre avec *Ñaque* (1980), première œuvre de la trilogie *El escenario vacío* de J. Sanchís Sinisterra, inspirée des théories de Peter Brook (Brook, 1968) et du théâtre « immédiat » que prône le metteur en scène dans son essai qui fait la distinction entre quatre genres de théâtre : au-delà du théâtre « rasoir » (« *deadly* »), la *narraturgie* sinisterrienne y sert un projet de *desterritorialización* alors que le dramaturge explore la notion de frontière dans son acception dynamique et pionnière, et non seulement statique, de limite, puisqu'elle est envisagée comme « pratique nomadique » (Gallardo, 2020). Le binôme d'acteurs traditionnel en tant que tel trouve un écho contemporain dans la pièce éponyme *Ñaque*, qui reprend, en les adaptant en théâtre, des fragments de l'œuvre d'A. de Rojas. En 1980, un mois avant la première de la création de *Ñaque* à Sitges, J. Sanchís Sinisterra avait donné une Conférence à Almagro intitulée « La condición marginal del teatro en el Siglo de Oro » où il montrait tout son intérêt pour les genres mineurs de la tradition théâtrale du Siècle d'or, à la fois comme auteur, et comme théori-

cien et chercheur. La pièce, que M. Aznar Soler qualifie de « lucide réflexion métathéâtrale » met en scène deux *cómicos apicarados* qui forment un *ñaque*, Solano (dont le nom reprend celui de l'un des personnages de *El viaje entretenido*), et Ríos. Duo d'acteurs ambulants en quête de leur public, ils réinvestissent dans leurs dialogues des fragments du livre d'Agustín de Rojas évoquant les composants des différentes *agrupaciones teatrales*. En parlant de « lúcida reflexión metateatral », M. Aznar Soler, dans l'introduction proposée à *Ñaque*, évoque la nécessaire rencontre entre l'acteur et le spectateur qui définit l'essence du théâtre chez J. Sanchís Sinisterra, ainsi que la dimension picaresque présente dans l'œuvre, dont le sous-titre, « mixturajoco-seria de garrufos varios sacada de diversos autores » s'inscrit pleinement dans son projet de revitalisation du patrimoine classique. Pour J. Sanchís Sinisterra, il s'agissait de susciter une réflexion *in situ* sur la condition de l'acteur et ses relations avec le public, sur la rencontre fugace que le fait scénique rend possible. Cette proposition théâtrale exigeait une réponse active du public, incluant ainsi une dimension participative par la sensibilisation à la précarité du statut de comédien, suggérée d'emblée par le sous-titre « De piojos y actores ». La pièce met en lumière la fragilité radicale de la condition de l'acteur, interroge l'attitude du spectateur face au fait théâtral et c'est la condition sociale de l'acteur qui est mise en jeu à l'aune du répertoire espagnol et des traditions du *refranero* populaire, du *romancero*, des petits contes ou plaisanteries folkloriques orales, des *entremeses* anonymes, du *Códice* de Autos Viejos et des reliquats de *La Gran Semiramis* de Cristobal de Virués, en plus du livre de Rojas (Sanchís Sinisterra, 2002), qui met en avant la dimension picaresque du duo.

22. La pièce de J. Sanchís Sinisterra *¡Ay, Carmela !* (1986), chronologiquement centrale dans la trilogie, est une élegie sur la guerre d'Espagne en deux actes et un épilogue qui a été représentée pour la première fois en 1987 à Saragosse. L'action a lieu en 1938 pendant la guerre civile espagnole dans une salle de théâtre supposément située dans la région de – mais pas précisément à – Belchite, en zone nationale. Carmela et Paulino, un couple de comédiens ambulants, « insignificantes, de escasas luces y mínima conciencia política », se sont égarés hors des lignes républicaines. Ils n'aspirent qu'à vivre de leur art et dans cette situation, ils improvisent une « Velada Artística, Patriótica y Recreativa » pour célébrer devant l'armée victorieuse la libération de Belchite. *¡Ay Carmela!* N'est pas une œuvre sur

la guerre, mais une œuvre sur le théâtre pendant la guerre civile et l'intérêt d'un dramaturge comme J. Sanchís Sinisterra pour le théâtre du Siècle d'or s'entend par son souci de fonder une pratique théâtrale au plus près de publics alertés de façon sensible au sujet de la précarité du statut d'acteur. En effet, les personnages littéraires bi-dimensionnels créés par le dramaturge qui les a couchés sur le papier renvoient à des archétypes théâtraux ayant existé en trois dimensions et il convient maintenant d'examiner les structurations théâtrales contemporaines, bien éloignées de ces périodes mais toujours inspirées par le répertoire classique.

23. Le retour vers les regroupements théâtraux anciens s'est en effet accompagné au XX^e siècle d'un changement majeur dans leur organisation, avec l'institutionnalisation d'un encadrement progressif des troupes, avant de revenir à une forme d'organisation davantage collaborative où la solidarité est en adéquation avec l'idée de souveraineté dans leur autogestion.

2. Évolution de la structuration des organisations théâtrales

Hay que orear la escena, organizar espectáculos al aire libre, fundar cooperativas de cómicos y autores en sustitución de las empresas explotadoras del negocio teatral, reeducar al cómico y al espectador libertándolos de los hábitos adquiridos en una rutina ayuna de ideal.

Hay, pues, un público y unos cómicos posibles.

Cipriano de Rivas Cherif (Aznar Soler, 1992 et 2013).

24. À partir du XVIII^e siècle qui marque la fin du temps des *corrales* et des mécénats royaux, princiers et aristocratiques, les spectacles s'institutionnalisent. La naissance des théâtres à l'italienne a une incidence sur la dramaturgie, déterminée par les conditions matérielles de représentation et articulée à une autre donnée incontournable, celle des regroupements de comédiens en troupes. Le réalisme scénique prévaudra tout au long du XIX^e siècle jusqu'à ce que les dramaturges jugent la scène espagnole ternie et souhaitent revitaliser la production théâtrale d'une Espagne prisonnière d'une forme de marasme consécutif à la perte de son empire et de ses dernières colonies. Dès la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, dans une ambiance générale dégradée et un paysage théâtral surdéterminé par des logiques commerciales allant souvent de pair avec la sélection d'acteurs

médiocres, émerge l'instance du metteur en scène, qui connu par la suite un essor considérable et donna matière à diverses théorisations ponctuelles d'hommes de théâtre. L'effervescence autour de l'articulation des langages scéniques rendait nécessaire une nouvelle fonction, celle du metteur en scène pensé comme chef d'orchestre d'une symphonie « synesthésique » (Guégo Rivalan, 2018 et 2024) susceptible de renouveler le théâtre. Dans le premier tiers du XX^e siècle, plusieurs courants, écoles ou compagnies se constituent qui reflètent différentes sensibilités oscillant entre radicalité et compromis autour des avant-gardes (Sánchez, 1999). Cependant, la présentation toute espagnole et nationale des caractéristiques qui définissent le metteur en scène, proposée par un écrivain dramaturge comme Tomás Borrás, met en évidence la réalité économique à laquelle celui-ci était confronté dans l'Espagne des années quarante, face aux restrictions drastiques du premier franquisme et à l'inexistence d'un budget alloué à une culture différente de celle du Movimiento.

Misión del director de escena [...]

...los directores españoles somos excepción entre los del universo de la carátula. Los hay por esas tierras que inventan teorías y someten a las comedias a la tortura de encajarlas en el molde de esas sus teorías; los hay que han creado estilos, y aun depurado estilos, y aun estilizado los estilos; los hay que han producido inolvidables espectáculos con criterio ecléctico, y cada uno más esplendoroso que el anterior; los hay insuperables en el manejo de las masas, en la invención de subgéneros, en la simplificación, en las combinaciones de todas las Artes. Sí. Pero no hay ninguno que haga lo de los españoles : organizar temporadas sin dinero; contratar cómicos de café y lograr que se parezcan eminentes artistas; vestir las comedias con desechos y que aquellas telas cansadas y trastos de trapería sean cronológicamente exactos y pulcramente inéditas; montar obras sin disponer de escenario, y que ese escenario, ridículamente minúsculo, no tenga luz; improvisarlo todo, suplirlo todo, sacar de donde no hay y presentar lo grande embutido en medidas donde no cabe. Los directores por ahí, lo hacen todo, menos lo que hacemos nosotros, los de España : milagros (Borrás, 1946).

25. Il convient d'en revenir à l'exemple de la vocation missionnaire des metteurs en scène du Siècle d'or et de leurs troupes itinérantes de théâtre, emblématiques dans le contexte d'émergence du metteur en scène moderne comme entité théâtrale ou même métathéâtrale et totalisante au début du XX^e siècle (Baude, 2009 ; 2). L'initiative avant-gardiste de décentralisation et de démocratisation théâtrales dans les campagnes espagnoles de Federico García Lorca avec sa troupe *La Barraca*, qui accompagnait le programme politique de la II^e République, avait pour ambition de redonner au théâtre la dimension festive perdue au fil des siècles, pour l'emmener à nouveau vers l'action et le mouvement (Sáenz de la Calzada, 1976 ; 43). Les

archives conservées attestent la réussite de l'entreprise interrompue très tôt dans le contexte de la guerre d'Espagne et récupérée par ceux-là mêmes qui la combattaient, notamment les missions culturelles phalangistes qui s'en nourrissent pour diffuser les idées du régime à des fins de propagande.

26. Dans ce contexte, la figure de Cipriano de Rivas Cherif (1891-1967) s'avère incontournable, même si comme le font remarquer Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, son rôle en tant que metteur en scène n'a rien apporté de nouveau :

Probablemente sea muy cierto que como director de escena, Rivas Cherif “no aportó nada nuevo” [...]; pero no es menos cierto que [...] logró implantar en el teatro español una práctica de la dirección escénica y de la organización teatral que ya se había impuesto en el mejor teatro europeo del momento y que en España seguía siendo, sin embargo, un hecho tan excepcional como insólito » (Aguilera Sastre et Aznar Soler, 2003 ; 31).

27. Leur analyse est l'occasion d'une définition renouvelée de la notion de metteur en scène et de directeur de troupe de théâtre :

La integración de Rivas Cherif en el ámbito del teatro comercial se produjo en 1929 como “director artístico” de la compañía de Irene López Heredia. “Director artístico”, puesto que la función del director de escena en su sentido moderno –del que Adrià Gual fue precursor– aún no estaba reconocida en nuestros teatros comerciales. Sin embargo, iba a ser otra actriz, Margarita Xirgu, quien le propusiera a continuación que formara parte de su compañía y de nuevo teóricamente como “director artístico”, aunque en la práctica Rivas Cherif actuase como director de escena. Las cinco temporadas de la compañía de Margarita Xirgu en el Teatro Español de Madrid, entre 1930 y 1935, pueden considerarse el cenit de nuestra escena republicana. [...] (Aguilera Sastre et Aznar Soler, 2003 ; 13).

28. C'est à travers ses livrets pour ballets, mais aussi ses articles sur la pantomime et les *bailetes* que C. de Rivas Cherif a largement contribué au renouveau de la pratique de la mise en scène. Il défend l'idée que le Théâtre National doit prendre appui sur une école formant tous les professionnels du théâtre et apportant une réponse à la réalité sociale, culturelle et politique de l'Espagne républicaine. Il s'agit de construire une école qui puisse donner forme à la production d'œuvres de théâtre : « una escuela que modele la producción dramática con un sentido artístico de la moral política. » (*El Sol*, 28/07/1932 ; 8). Former et préparer de bons acteurs devient alors pour lui un objectif primordial et il élabore plusieurs projets d'école à Madrid. Considéré comme le premier metteur en scène en Espagne avec Adrià Gual à Barcelone, il avait le souci constant de l'enseignement des arts

de la scène, fondé sur le concept de Teatro-Escuela, concept où se formeront acteurs, auteurs, critiques, metteurs en scène, afin de promouvoir un théâtre fruit du travail d'une troupe qui se formerait elle-même par une pratique collective. En ce sens, une étape supplémentaire est alors franchie vers la gestion contemporaine des groupements d'acteurs :

en donde se formen escenógrafos, actores, autores, críticos y también, cómo no, directores pues tanto le interesaron los textos de la literatura dramática o la cúpula de Fortuny como la organización teatral o la defensa del cooperativismo. Para él el teatro debe ser el resultado del trabajo de una compañía [...] (Aguilera Sastre, Aznar Soler, Hormigón, 1999 ; 61).

29. L'année 1926 est déterminante dans la trajectoire de C. de Rivas Cherif marquée par des expériences théâtrales avec de petits groupes (*teatro de cámara*) : associé à Valle-Inclán (« El Cántaro Roto »), dans sa compagnie de théâtre « El Mirlo Blanco », ou bien encore avec le premier théâtre de poche, « El Caracol ». Quelques années plus tard, en 1930, il fonde la Compañía Clásica de Arte Moderno avec Isabel Barrón. Pour C. de Rivas Cherif, la consolidation de la figure du metteur en scène en Espagne était décisive pour le renouveau théâtral, en particulier parce qu'il considérait que le rôle primordial qui lui était donné reléguait au second plan les artistes en vue qui jusqu'alors faisaient la pluie et le beau temps :

El protagonismo cobrado por el director constituía, según Rivas Cherif, una verdadera revolución en el arte de hacer teatro, ya que desplazaba a los "divos" que antes mandaban en la escena –el primer actor, el dramaturgo y el escenógrafo (Dougherty et Vilches de Frutos, 1997 ; 231).

30. Ce souci de disposer d'un théâtre à sa mesure est également présent chez les dramaturges contemporains, un exemple parmi les plus aboutis à la fin du XX^e siècle étant sans doute celui de J. Sanchís Sinisterra, qui, en 1977 crée le *Teatro Fronterizo*, où il défend une culture à la périphérie des sciences et des arts, « una cultura "exploradora" de nuevos espacios de relación entre las artes, de "zonas de encuentro entre dos campos que se ignoraban mutuamente" » (Aznar Soler, 1989 ; 208).

31. Pour Ron Lalá, le grand saut dans le monde professionnel a eu lieu avec le montage de *Mi misterio del interior* en 2005, finaliste du *Premio de Teatro Mayte* et fruit de la rencontre avec Emilia Yagüe. À partir de ce moment-là, cette dernière est devenue un « appui de gestion », selon une expression qui précise et délimite son rôle dans la troupe, auquel Álvaro Tato, membre fondateur de la troupe, est particulièrement attaché. La ligne

et l'identité de Ron Lalá sont bien définies et le *lalaísmo* se concentre sur l'art vivant compris comme fusion des disciplines : poésie, musique et théâtre, renouant ainsi avec l'idée du premier théâtre espagnol comme « *entrecruzamiento dialéctico de prácticas escénicas diferenciadas* » (Juan Oleza, 1981). Álvaro Tato explique ainsi le choix de la troupe de puiser chez Cervantes et Juan Rana pour leur création et répertoire récents : pour Ron Lalá, représenter Juan Rana et Don Quichotte de la Mancha dans les *corrales de comedias*, c'est proposer des spectacles qui permettent d'éclairer l'époque contemporaine d'un humour léger, sans frontières et « en couleurs » (Guégo Rivalan, 2024), tout en revisitant certains rôles, comme celui du personnage du bouffon qui dit la vérité : le type du *bobo*, sot, ou *fol* qui tenait un rôle primordial dans des époques théâtrales déjà lointaines. Ron Lalá qui a commencé par interpréter et mettre en scène de petits *entremeses* et courtes pièces a ensuite mis à l'honneur la revisitation de genres mineurs ou *géneros chicos* du théâtre espagnol, particulièrement mis en valeur dans *Siglo de Oro, siglo de ahora* (2012) ou encore *Cervantina* (2016), parodie de la société actuelle. Les expériences font écho à différentes références : *El Oficio verdadero* de Lope de Vega, *El Gran teatro del mundo* de Calderón de La Barca, *El retablo de las maravillas* de Cervantes, *Hamlet*, ou encore *A Midsummer Night's Dream* de Shakespeare, où ce sont des artisans novices qui s'improvisent acteurs pour représenter la très classique et tragique histoire de *Pyrame et Thisbé* devant le duc d'Athènes... Á. Tato considère que le théâtre dans le théâtre et la dimension spéculaire du théâtre baroque offrent un réservoir important de pièces merveilleuses à adapter pour la scène ; en revanche, lors de la crise sanitaire récente, le carcan du distanciel a confiné et réduit les troupes à des spectacularités alternatives contraintes d'intégrer des limites liées à la distanciation sociale.

32. Cependant, si les auteurs de théâtre tentent de recréer des univers professionnels à leur mesure, depuis la fin du XX^e siècle cette fois, on assiste à une forme de contestation de ce qui apparaît aux yeux de certains acteurs comme des excès de médiation du metteur en scène. Désormais à l'affiche aux côtés de l'auteur, et parfois même le reléguant en bas de celle-ci, l'omniprésence du metteur en scène incite les acteurs à préférer des dynamiques libérées d'un *management* jugé étouffant et trop oppressant. C'est sans doute une partie de l'explication à la multiplication de compagnies autogérées dont il est possible d'interroger le fonctionnement du col-

lectif, et même l'émergence de celui-ci dans un contexte politique donné, comme le fait José Luis Alonso de Santos pour *Els Joglars*. Selon lui, une telle troupe de théâtre indépendant espagnol s'organise en cumulant et se répartissant les tâches : « ...tareas de actor, director, autor, técnico, tramoyista, promotor, escenógrafo, chófer, mozo de carga, y todas y cada una de las mil actividades que implica el montaje de un espectáculo, desde el momento de su concepción hasta el de su representación... ». Pour une compagnie indépendante, il n'existe pas un seul schéma de fonctionnement et elle peut se structurer ou se gérer de différentes manières. Le contexte dans lequel elle est amenée à vivre n'est pas sans l'affecter comme le montrent la trajectoire et les choix de la troupe Ron Lalá, à laquelle notre étude va maintenant s'intéresser.

3. Continuités de la dimension métathéâtrale des organisations contemporaines : l'exemple de la troupe Ron Lalá

33. Création poétique qui s'enracine dans la micro-histoire de l'un de ses membres fondateurs, Ron Lalá est un exemple de troupe privée à la recherche de nouveaux formats scéniques, en choisissant de revisiter, à côté de créations propres comme *La Desconquista* (2025) mais aussi à travers elles, les classiques espagnols. Álvaro Tato, qui, lors d'un récital poétique à Madrid, avait appelé à la rescousse l'un de ses amis pour l'accompagner à la guitare est l'un des inventeurs du nom de la troupe fondée en 1996. La présentation du duo avait fini en « lalala » et le *lalaísmo*, « cóctel poético-musical » dont la genèse remonte aux meilleurs moments partagés de ce que Á. Tato appelle la « bebida de los piratas de la alegría », leur était vite apparu comme expression et nécessité d'une réaction optimiste face à la vie, articulée à celle d'un registre parodique. Si ce n'était l'absence de comédienne dans la troupe, Ron Lalá composée de 7 comédiens tiendrait presque de la *garnacha*, ce groupement de 5 ou 6 hommes, d'une femme qui jouait la jeune première et d'un jeune homme tenant le rôle de deuxième dame, regroupement qui était spécialisé dans la représentation des *comedias*, *autos* et *entremeses*.
34. Le 4x4 a remplacé la mule que jadis les comédiens décoraient (« arreando el pollino ») et qui transportait la femme et le coffre. Les membres de la troupe créèrent aussi en 2001 le cabaret de marionnettes

Los Titirínnotas et la même année Yayo Cáceres, acteur dans la troupe, en devint le *director* – metteur en scène. Cette configuration d'acteur-metteur en scène fait qu'il conserve malgré tout son rôle de direction dans la troupe, là où, par exemple, dans l'Angleterre des années 1970, le *Footsbarn Traveling Theatre*, à la recherche d'une alternative à un théâtre que ses membres considéraient éloigné du public, avait supprimé la fonction de metteur en scène au profit d'une création et de décisions collectives. Cette pluralité de rôles au sein de la compagnie s'inscrivait dans une tradition où figurait déjà l'autrice de théâtre Rosario de Acuña (1850-1923) qui, pour représenter son mélodrame anticlérical (*El Padre Juan*, en 1891), fut amenée à créer sa propre compagnie, louer un théâtre et confectionner les costumes⁵.

35. Lors d'un entretien (Guégo Rivalan, 2024), au moment d'évoquer leur organisation durant le confinement, Ron Lalá a fait part de l'expérience récente d'une gestion artistique distancielle ainsi que de l'impasse d'une gestion théâtrale numérique. À ce moment-là, les spectacles de *Juan Rana* étaient sur le point de se terminer, et les gestions connexes induites par la situation inédite ont amené la troupe à mesurer de façon paroxystique la nécessité sociale, humaine, politique... des arts vivants. Le mot qui revient de façon très récurrente dans le témoignage d'Álvaro Tato sur cette période est celui d'*urgence* : l'expression artistique, explique-t-il, est une consolation lorsque, dans une situation déconcertante, au sens étymologique du terme, la détresse se substitue au *projet*. La troupe a ainsi été conduite à chercher d'autres manières de faire vivre l'art théâtral en lien avec le public et c'est dans ce cadre que sont nés les « aperitivos musicales », avec des sessions enregistrées individuellement à la maison avant d'être assemblées pour publication sous forme de capsules musicales en ligne. Les parodies réalisées par Ron Lalá, qui comprennent des montages photos de mises en scènes des classiques espagnols, avaient aussi pour fonction de les rendre plus accessibles à l'époque hypercontemporaine. En alliant référence distanciée au répertoire et talent créatif, bien que conditionné et limité par les écrans et par l'absence de possibles jeux dramaturgiques qui auraient été suggérés par des didascalies prescrites par un metteur en scène, les « aperitivos musicales » permirent de maintenir le contact avec le public. La découverte des modalités spectaculaires créatrices numériques s'est faite par la force des choses, dans un cadre sanitaire collectivement subi, et la Compagnie dit avoir appris à résoudre les problèmes plus rapidement du

5 Cette référence m'a été suggérée par S. Turc-Zinopoulos, que je remercie.

fait de la contrainte des écrans. Dans cette situation si particulière, les *ron-laleros* se sont administrés seuls et librement dans les limites imposées par ce moment inédit, avec toutefois « l'appui de gestion » d'Emilia Yagüe que l'on peut imaginer avoir été précieux.

36. Avant la pandémie, le fonctionnement habituel de Ron Lalá était celui d'un spectacle qui tournait pendant des semaines, voire des mois, rendant la flexibilité dans la programmation nécessaire. La troupe travaille avec un costumier, un photographe en charge de la promotion audiovisuelle et dans le contexte du confinement, c'est lui qui s'est chargé de réaliser les capsules « Ron Lalá te toca ». Avec les moyens du bord en temps de crise, une théâtralité distancielle s'est avérée être la seule gestion possible pour eux. À la différence de troupes comme *Dagoll Dagom*, *La Fura dels Baus* ou encore *Agrupación Serrano* qui, elles, ont dans certains spectacles ultracontemporains intégré le numérique ou les premières IA, Ron Lalá, suivant la ligne de la Compañía Nacional de Teatro Clásico a fait le choix de ne pas particulièrement surintégrer les dispositifs techniques intermédiaux au théâtre, afin de rallier le public sans transgressions anachronisantes et en privilégiant la préservation de l'esprit et de l'univers d'une époque. Lorsqu'il commente sa relation au métier d'acteur depuis 2020 ainsi que la scène physique et le public retrouvés, outre l'urgence des arts vivants, c'est aussi l'intense nécessité de se réunir qui vient en premier à l'esprit d'Álvaro Tato. Les répercussions de la période du COVID-19 ont été immenses et ont démontré de façon parfaitement dystopique ce qui aurait pu advenir si des troupes comme Ron Lalá n'avaient su trouver un moyen inédit d'aller vers le public.

Conclusion

37. Aller vers le public, faire communauté, s'avère bien l'objectif principal qui explique le retour épisodique à des fonctionnements anciens. Ainsi, questionner la résurgence d'organisation et de répertoires théâtraux anciens au théâtre, c'est aussi interroger l'attrait pour ce qui fonde la pratique théâtrale, ainsi que l'intérêt pour ce qui permet de faire et refaire communauté. De façon récurrente et régulière, mais aussi intermittente depuis les Siècles d'or, le répertoire hérité des auteurs classiques, loin de se perdre, fait l'objet de mises en scènes et revisitations.

38. La période prise en compte montre que le changement de paradigme dans les modalités spectaculaires s'est fait de façon non linéaire, d'une organisation par *performances* directes, comme celles articulées à la tradition du théâtre non écrit ou oral des premiers groupements d'acteurs, encadrée bien plus tard par les metteurs en scène, à une organisation numérique, moyennant laquelle les acteurs ont su juguler les difficultés causées par la distanciation sociale. À l'opposé d'un théâtre cathartique aristotélien reposant sur la *mimésis*, le terme « distanciation », à l'origine brechtien aura permis de « briser le quatrième mur », celui de l'écran qui faisait obstacle au jeu de l'acteur, en envisageant qu'acteurs et personnages puissent de façon quasi-métaleptique, quitter la fiction pour interagir directement avec le public. Le terme a ainsi pris une coloration prophylactique 3D imprévue et inédite lors du COVID-19, lorsqu'il s'est appliqué dans sa dimension sociale. Par intermittence, les acteurs ont ainsi réaffirmé la continuité d'une nécessaire théâtralité où la distanciation peut être un jeu choisi mais non une contrainte imposée, dans une période inédite de rupture totale avec les schémas antérieurs de représentation. Mais même si cette gestion limitée a permis d'apprendre à travailler avec d'autres contraintes, elle ne pouvait durablement satisfaire à la nature des arts vivants.
39. S'il existe un point commun à toute modalité de représentation, c'est bien le souci d'emporter l'adhésion du public, en l'attirant par exemple avec l'annonce d'un *happening* de Juan Rana, comme a pu le faire Ron Lalá, ou jadis en le convainquant de la nécessité de se soumettre au spectacle religieux. Aussi une forme d'interactivité et de pédagogie doit-elle être prise en compte dès la création de l'œuvre et dès la réception de sa représentation sur scène, par exemple à travers la thématique du théâtre dans le théâtre. L'étude d'une gestion numérique des troupes, qui s'aventure du côté des *digital humanities*, conduira à interroger le rôle des spectateurs ainsi que la réception du répertoire national par le public, en articulation avec l'intégration de nouveaux dispositifs technologiques au théâtre.
40. Dans le fonctionnement des troupes de théâtre, le besoin d'une inscription identitaire au groupe, avec le même sentiment d'appartenir à une vaste dynamique culturelle semble être ce qui structure une quête artistique impossible à comprendre sans l'interaction avec le public. Le travail de certains créateurs, dramaturges ou directeurs en lien étroit avec leurs acteurs invite clairement à questionner ce que Christophe Honoré appelle « l'esprit

de troupe » (Rigoulet, 2025 ; 28-34) et l'aspiration des acteurs de Ron Lalá à une forme d'autogestion pour *faire troupe* autrement relève encore de cette dynamique. L'organisation des spectacles de théâtre et les identités culturelles confrontées à la question du *management* théâtral ont été mises à l'épreuve par le paroxysme d'une théâtralité distancielle lors de la crise du COVID-19. Cette épreuve n'a fait que renforcer l'intérêt de ce retour intermittent, à la croisée entre continuités et discontinuités, à des regroupements théâtraux anciens qui offrent de nouvelles possibilités théâtrales, ainsi qu'à la mise en scène des classiques du répertoire. Si aujourd'hui la mise en place de politiques culturelles volontaristes permet au public d'accéder à davantage de spectacles donnés dans les espaces publics ouverts par le numérique, une fois l'illusion dissipée et les masques tombés, l'enjeu demeure la possibilité d'installer de façon convaincante et concluante les conditions qui, entre le discontinu et le pérenne, permettront de faire et refaire communauté, et de créer de nouveaux théâtres, toujours et encore à inventer.

Bibliographie

OUVRAGES

ARTOIS Florence d', « Le dramaturge absent du plateau ? Figuration du *poeta* et de l'*autor* dans le théâtre espagnol de la première moitié du XVII^e siècle », in THOURET Clotilde (dir.), *Le Dramaturge sur un plateau. Quand l'auteur dramatique devient personnage*, Sorbonne université, 2018.

AZNAR SOLER Manuel, *Ñaque o de piojos y actores: el metateatro frontero de José Sanchís Sinisterra*, Hispanística XX, 7, 1989.

_____, *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, Barcelona, Cop d'Idees, Taller d'investigacions valleinclanianes, 1992.

BAUDE Jean-Marc, *Federico Garcia Lorca : de la Barraca au théâtre sous le sable - Une mise en scène à l'épreuve de l'écriture*, Paris, Didasco, 2009.

BENAVENTE Jacinto, *Los intereses creados* (1907), ed. de Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Cátedra, 2006.

BRECHT Bertolt, *Petit organon pour le théâtre (Kleines Organon für das Theater)*, Éd. De L'Arche, Paris, 1948.

CERVANTES Miguel de, *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* (1615), edición de Florencio Sevilla Arroyo, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

_____, *Entremeses* (1615), ed. de Javier Huerta Calvo, Madrid, Edaf, 1997.

COUDERC Christophe, *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or (1580-1680)*, Quadrige, Paris, PUF, 2007.

FALLA Manuel de, *Retablo de Maese Pedro* (1919-1923), intermezzo pour marionnettes, États-Unis, Music Sales America, 2003.

GALLARDO Laurent, « Le *Teatro Fronterizo* de José Sanchis Sinisterra, ou comment nomadiser le drame », *ILCEA* [En ligne], 41, 2020, mis en ligne le 03 novembre 2020, consulté le 14 février 2024. <http://journals.openedition.org/ilcea/11152>

GARCÍA LORCA Federico, *Los títeres de cachiporra / Retablo de Don Cristóbal* (1922-1925), Madrid, Octaedro, 2009.

_____, *La zapatera prodigiosa* (1930), Madrid, Austral, 2000.

GIL FOMBELLIDA María Carmen, *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el Teatro de la Segunda República*, Madrid, Fundamentos, Monografías RESAD, 2003.

GUÉGO RIVALAN Inès, « El teatro itinerante y su público: El espectador como protagonista de una teatralidad renovada en la España republicana (1931-1936) », *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispano-americana y Teoría de la Literatura*, 27, 2022, p. 201–221.

OLEZA SIMÓ Joan, *Teatro y prácticas escénicas* (1981), València, Institució Alfons El Magnànim, 1984.

PROUST Serge, « La communauté théâtrale. Entreprises théâtrales et idéal de la troupe », *Revue française de sociologie*, vol. 44, 2003, p. 93-113.

RODRIGO Antonina, *Almagro y su Corral de Comedias*, Ciudad Real : Clunia, 1971.

RON LALÁ, *Andanzas y entremeses de Juan Rana*, Madrid, Antígona, 2020.

_____, *Siglo de Oro, siglo de ahora, En un lugar del Quijote, Cervantina*, Madrid, Antígona, 2024.

RUEDA Lope de, *Pasos (1567)*, Madrid, Cátedra, 2005.

SÁNCHEZ José Antonio, *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal/Fuentes de arte, Tres Cantos, 1999.

SANCHÍS SINISTERRA José, *La escena sin límites*, ed. M Aznar Soler, Madrid, Ñaque Editora, 2002.

_____, *Ñaque ; ¡Ay Carmela!*(1980 ; 1986), ed. Manuel Aznar Soler, Madrid, Cátedra, 2016.

VALLE-INCLÁN Ramón María del, *Luces de Bohemia (1920 et 1924)*, Madrid, Austral Teatro, Espasa-Calpe, 2008.

_____, *Comedias bárbaras (1921-1927)*, Madrid, Espasa-Calpe. 1997.

_____, *Martes de Carnaval (1930)*, *esperpentos*, ed. de Jesús Rubio Jiménez, Madrid, Espasa-Calpe. 1997.

VAREY John Earl, *Historia de los Títeres en España. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, 1957.

OUVRAGE COLLECTIF

AGUILERA SASTRE Juan, AZNAR SOLER Manuel, HORMIGÓN Juan Antonio, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-*

I. GUÉGO RIVALAN, « Regroupements théâtraux et mise en scène des classiques... »

1967), Madrid : Teoría y práctica del teatro, 16, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2000.

DOUGHERTY Dru, VILCHES FRUTOS María Francisca, *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, col. Arte, 116, 1997.

PLUMB Jonh (Jack) Harold, SANCHÍS MARTÍNEZ Marina, *La mercantilización del ocio en la Inglaterra del siglo XVIII*, Centro de la UNED, Alzira-Valencia, Instituto de Historia Social, 41, 2001.

RIVAS CHERIF Cipriano, *La Libertad*, Madrid, 2 juillet 1920, in RIVAS CHERIF Cipriano, *Artículos de teoría y crítica teatral*, textes recueillis, présentés et édités par Juan Aguilera Sastre et Manuel Aznar Soler, Madrid, Centro Dramático Nacional, Colección Laboratorio, 2013.

ARTICLE DANS UN PÉRIODIQUE

BORRÁS Tomás, « Misión del director de escena », *Escenario*, Suplemento “Marca”, Madrid, s. n., 1946.

RIGOULET Laurent, « Christophe Honoré l’esprit de troupe », *Télérama* 3914, 15 janvier 2025.

RIVAS CHERIF Cipriano, *La Libertad*, Madrid, 2 juillet 1920.

THÈSE ET MÉMOIRES INÉDITS

AMESTOY D’ORS Ainhoa Teresa, *Historia de la dirección escénica en España: Miguel Narros*, thèse, Sciences des Arts et des Lettres, Universidad Complutense de Madrid, 2016.

GUÉGO RIVALAN Inès, *Les enjeux du renouveau du théâtre espagnol. Forces et pouvoirs des synesthésies (1916-1934)*, thèse de doctorat, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2018.

_____, entretien avec Álvaro Tato, décembre 2024.