



HAL
open science

Dissidence théâtrale dans les années 1960-1970 : une capitalité inversée

Anne-Laure Feuillastre

► **To cite this version:**

Anne-Laure Feuillastre. Dissidence théâtrale dans les années 1960-1970 : une capitalité inversée. Iberic@l, 2021, pp.47-63. hal-03971900

HAL Id: hal-03971900

<https://hal.science/hal-03971900v1>

Submitted on 3 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Dissidence théâtrale dans les années 1960-1970 : une capitalité inversée

Anne Laure Feuillastre

Faculté des Lettres de Sorbonne Université — CRIMIC EA 2561

Résumé : Cet article veut montrer que, face à la domination du théâtre commercial sur les scènes madrilène et barcelonaise, a tenté de s'ériger dans les années 1960-1970 un théâtre critique et minoritaire — connu sous le nom de Nouveau Théâtre Espagnol — dans divers lieux de petites villes et de capitales régionales. Ce théâtre a dû s'adapter aux contraintes qui lui ont été imposées (censure, exclusion de l'affiche, public majoritaire et bourgeois peu enclin...), et l'une des stratégies a été la recherche d'autres canaux de diffusion en dehors des théâtres nationaux des deux capitales que sont Madrid et Barcelone. Il s'agit ainsi d'étudier, d'une part, les différences de traitement d'une même pièce en fonction d'une localité et, d'autre part, les lieux de représentation de ce

théâtre selon un processus de capitalité inversé et décentralisé qui mettra en évidence une cartographie de la contestation par le biais du théâtre alternatif et engagé.

Mots-clés : Nouveau Théâtre Espagnol, censure, exclusion, province, décentralisation.

Resumen: Este trabajo pretende mostrar que, frente al teatro comercial que predominaba en los escenarios madrileño y barcelonés, intentó imponerse en los años 1960-1970 un teatro crítico y minoritario —conocido como Nuevo Teatro— en diversos lugares de pueblos y de capitales de provincias. Este teatro tuvo que adaptarse a diferentes imposiciones como la censura, su exclusión de la cartelera, los gustos del público mayoritario y burgués, y una de sus estrate-

gias fue buscar otros canales de difusión fuera de los teatros nacionales de las dos capitales Madrid y Barcelona. Se trata entonces de estudiar, por una parte, los diferentes tratos de una misma obra en función de la localidad y, por otra parte, los lugares de representación de este tea-

tro según un proceso de capitalidad invertido y descentralizado que pondrá de manifiesto una cartografía de la protesta mediante el teatro de compromiso.

Palabras clave: Nuevo Teatro, censura, exclusión, provincia, descentralización.

Le Nouveau Théâtre Espagnol est un courant dramatique, artistique et culturel qui a été exclu de la scène à la fin des années 1960 et au début des années 1970 : c'est un mouvement que l'on peut qualifier d'*underground*, qui réunissait de « jeunes » auteurs de l'intérieur, âgés d'une trentaine d'années vers 1970. Le mouvement n'eut un impact que très limité en matière de visibilité et de renommée, contrastant pourtant avec la prolixité des auteurs que l'on peut rattacher au courant — une quinzaine —, avec près de deux cents pièces. Celles-ci n'atteignaient que très rarement la scène commerciale, d'une part parce que le contenu hautement critique envers le régime et la société d'alors peinait à passer la censure alors toujours très sévère — surtout en ce qui concernait les questions politiques — et, d'autre part, parce qu'elles présentaient souvent une forme novatrice pour la scène espagnole de l'époque, s'inspirant de la dramaturgie américaine et européenne, et entrant ainsi en décalage avec les goûts du public espagnol bourgeois et de la critique majoritaire. Le Nouveau Théâtre Espagnol n'a donc pas intégré un schéma classique dans sa diffusion et ses représentations : il a subi divers mécanismes d'exclusion et d'« invisibilisation » et est resté, par conséquent, plutôt exclu de l'affiche dans les années de production des auteurs, devant donc chercher des canaux alternatifs de diffusion.

Le théâtre a, de toute évidence, un rôle de premier plan, tant d'un point de vue culturel que sociopolitique. Face à la scène madrilène et barcelonaise dont s'est emparé le théâtre commercial — qu'il soit d'évasion, étranger ou classique (tous des instruments idéologiques du régime) — le théâtre alternatif et engagé, à la diffusion marginalisée et minoritaire, va graduellement politiser la scène. L'espace théâtral, en contexte de franquisme tardif, devient progressivement, à la fin des années 1960, une tribune politique, à la fois comme voie de protestation et comme terrain d'expérimentation culturelle et politique. Alors que le régime donne ses premiers signes de faiblesse, le théâtre engagé marginalisé peut donc se révéler être un indice de la transformation sociale et politique de l'Espagne.

Cette étude souhaite montrer que, face aux traditionnelles capitales culturelles en matière de théâtre commercial, que sont Madrid et Barcelone, dans le cas du Nouveau Théâtre Espagnol, des capitales et villes de provinces se sont érigées comme des lieux de prédilection pour diffuser ce théâtre et éviter la censure. Puisque les capitales sont les villes de pouvoir, qu'elles concentrent le pouvoir politique, il s'agit d'étudier ici la capitalité dans un processus inverse, selon une recherche volontaire « d'autres capitales » pour diffuser ce théâtre politique, face à Madrid et Barcelone où prédomine le théâtre commercial.

Ce travail propose ainsi de localiser le pouvoir politique et le contre-pouvoir politique (la contestation) du point de vue de la scène, de comparer les lieux du pouvoir marginal et minoritaire et ceux de l'idéologie dominante. Une marginalité qui s'oppose, donc, à la capitalité et à la verticalité.

1 - L'impact des décisions de la censure sur les lieux de représentation

La reconstruction des différentes programmations en fonction des espaces permet de donner une idée des lieux de développement du théâtre critique en Espagne dans les années 1960 et 1970.

En 1967, le critique théâtral L. García Lorenzo affirmait que « a excepción de Madrid, y mucho menos Barcelona, el movimiento teatral es prácticamente nulo en el resto de España¹ ». À la fin des années 1960, ces deux villes s'érigeaient en « capitale théâtrale » et concentraient les programmations à l'affiche : un théâtre d'humour presque exclusivement, avec, en tête, des pièces d'Alfonso Paso (1926-1978), Miguel Mihura (1905-1977), Miguel Gila (1919-2001) ou encore Juan José Alonso Millán (1936-2019). Aux comédies légères s'ajoutaient des pièces de théâtre classique espagnol (Lope de Vega, Cervantes, Calderón...) et surtout étranger (Shakespeare, Molière, Faulkner, Miller...)². Un critique théâtral dénonçait en 1968 :

Hemos buscado un teatro de más allá de los Pirineos. ¿Por qué no lo había en nuestro país, o no lo conocíamos, o no interesaba? Desde luego seguimos — sin pretenderlo — el ejemplo servido por Madrid. Véase la cartelera madrileña en cualquier época de temporada y se podrá leer — exceptuando a Paso — un nombre español por cada diez extranjeros. Ni siquiera los nacionales ofrecen permanentemente nuestros propios autores³.

Mais qu'il soit espagnol ou étranger, ce théâtre s'adaptait particulièrement aux goûts du public conventionnel et donc aux exigences du théâtre commercial de Madrid et Barcelone. La centralisation bicéphale du théâtre était une réalité problématique à la fin des années 1960, que même la création de la Campaña Nacional de Teatro ne parvint à résoudre.

C'est dans ce contexte théâtral que les alors « jeunes » auteurs — plus tard affiliés à ce qui s'appellera le Nouveau Théâtre Espagnol — commencent à apparaître ponctuellement sur la scène, notamment grâce à des concours qu'ils remportent, dès 1967. Que ce soit en raison du contenu critique (allégories satiriques antifranquistes) et/ou de l'expérimentation dramaturgique proposée (tendance expérimentale inspirée de l'avant-garde dramatique et scénique européenne et

1. GARCÍA LORENZO, Luciano, « Cartelera teatral de la temporada 1966-67 », *Segismundo*, 5-6, 1967, p. 369.

2. PÉREZ CABRERA, María del Carmen, *Un cuarto de siglo de cartelera (1950-1975)*, 205 pages, thèse de Doctorat : études ibériques : Université de Paris Sorbonne, Études Ibériques et Latino-Américaines, 1984.

3. HERRERO BLANCO, Francisco, « Teatro español desde Alicante », *ABC* (Madrid), 14/08/1968, p. 43.

américaine d'alors), à l'exception de quelques cas, les pièces du Nouveau Théâtre Espagnol ont subi une marginalisation importante des théâtres commerciaux de Madrid et Barcelone.

Lorsque la *Junta de Censura* autorisait les pièces du Nouveau Théâtre, elle limitait leur permission au circuit de théâtre de chambre, théâtre intimiste aux moyens et spectateurs réduits. Les autorisations étaient alors concédées au compte-goutte et ne concernaient qu'une autorisation unique, renouvelable deux fois, ce qui permettait de limiter l'accès à un grand nombre de spectateurs, tout en facilitant les contrôles des censeurs qui vérifiaient le respect des textes et, le cas échéant, des modifications ou suppressions imposées. Le théâtre de chambre désignait également les lieux à capacité réduite non conçus pour du théâtre (lycées, résidences universitaires, salles municipales, centres sportifs, centres culturels, caisses d'épargne...). Bien entendu, certaines pièces du Nouveau Théâtre Espagnol ont été autorisées et jouées en théâtre de chambre à Madrid et Barcelone⁴, mais dans la plupart des cas, outre les représentations clandestines, il s'agissait généralement de circonstances particulières telles que le café-théâtre⁵, une récompense spécifique due à un premier prix d'un concours, des représentations ponctuelles lors du jour de repos de la compagnie titulaire du théâtre (« Los miércoles del Alfil », « Los lunes del Goya ») ou encore lors de cycles de théâtre éphémères (par exemple, le cycle « Teatro Difícil » du Teatro Club-Pueblo de Madrid). Si ces représentations ponctuelles du courant ont pu avoir lieu à Madrid et Barcelone, une grande partie a été jouée dans des locaux non adaptés de petites villes de province, comme on peut le voir dans la liste ci-dessous des représentations en province (théâtre de chambre, café-théâtre, représentation clandestine) du Nouveau Théâtre Espagnol⁶ :

Auteur	Titre	Compagnie	Lieu	Date	Note
López Mozo, Jerónimo	<i>Los sedientos</i>	Teatro Estudio Lebrijano	Lebrija, puis villages andalou	1967, 23 juillet	Représentation clandestine
Bellido, José María	<i>El pan y el arroz</i>	-	Collège jésuite de Saint-Sébastien	1967	Rep. clandestine
Miralles, Alberto	<i>Catarocolón</i>	Cátaro	Salle culturelle de la Caisse d'Épargne, Sabadell	1968, 24 novembre	Rep. clandestine

4. Quelques exemples : *El rabo* de José Ruibal, dans les résidences universitaires madrilènes Santa María del Espíritu Santo et Juan Luis Vives en 1970, *El piano* de Luis Matilla dans la résidence universitaire Calasanz de Madrid le 29 avril 1970, *Tren a F..* de José María Bellido dans la salle de Telefónica de Madrid le 4 juin 1972, *El convidado* de Manuel Martínez Mediero à l'Institut d'Études Nord-Américaines de Barcelone du 3 au 7 juillet 1973.

5. Le Nouveau Théâtre Espagnol — en particulier certaines pièces de José Ruibal et de Jerónimo López Mozo — a su tirer profit du phénomène du café-théâtre en 1969-1970 et jouir de la permissivité momentanée de l'Administration envers ce lieu théâtral, expérimental pour l'Espagne de la fin des années 1960.

6. Liste non exhaustive réalisée à partir de différentes sources : presse, archives de censure, archives privées des auteurs.

Miralles, Alberto	<i>Espectáculo Cántaro</i>	Cántaro	École d'Arts et Métier, Ibiza	1969	
Martínez Ballesteros, Antonio	<i>Farsas contemporáneas</i>	Pigmalión	Salle des actes de la « Casa Sindical », Tolède.	1969, 10 janvier	
López Mozo, Jerónimo	<i>Blanco y negro en quince tiempos</i>	-	Résidence Universitaire Alonso Ojeda, Cuenca + Valladolid	1970	
Matilla, Lui	<i>El adiós del mariscal</i>	-	Tina's, Burgo	1970	Café-théâtre
López Mozo, Jerónimo+ Ruibal, José	<i>El retorno + El rabo</i>	Teatro Universitario de Madrid	Théâtre Lope de Vega, Séville	1970, 10 mai	
Matilla, Lui	<i>Funeral</i>	Teatro Universitario de Murcia	Salle des actes de la « Escuela de Magisterio », Murcie	1970, 25 novembre	
Bellido, José María	<i>El pan y el arroz</i>	La Cazuela	Alcoy	1970, 25 septembre	
López Mozo, Jerónimo	<i>Collage occidental</i>	Teatro de Barrio	Valladolid (rue)	1970	Rep. clandestine
Martínez Ballesteros, Antonio	<i>Farsas contemporáneas</i>	Teatro de Barrio	Valladolid (rue)	1970	Rep. clandestine
Martínez Ballesteros, Antonio	<i>Farsas contemporáneas</i>	Pigmalión	Ciudad Real	1970-1971	
López Mozo, Jerónimo	<i>Moncho y Mimí</i>	Teatro de Barrio	Valladolid	1971	
Matilla, Lui	<i>El adiós del mariscal</i>	Teatro de Barrio	Valladolid	1971	

Ruibal, José	<i>El rabo</i>	-	Habana, Murcie	1971, janvier	Café-théâtre
López Mozo, Jerónimo	<i>La renuncia</i>	Tabanque	Pepa Flamenca, Torre La Higuera (Huelva)	1971, 24 juillet	
Ruibal, José	<i>Los mendigos et El rabo</i>	Orain	Salle des Actes du Conservatoire Municipal, Saint-Sébastien	1972, février	
Bellido, José María	<i>Tren a F...</i>	Asalla	Collège salésien d'Alcoy (Alicante)	1972, septembre	
Martínez Ballesteros, Antonio	<i>Las bicicletas</i>	Pigmalión	Local syndical de Tolède	1972, 21 octobre	
López Mozo, Jerónimo	<i>Moncho y Mimí</i>	La Garrocha	Huelva	1972, décembre	
Collectif	<i>El Fernando</i>	Teatro Universitario de Murcia	Université de Salamanque	1973, 17 mars	
Collectif	<i>El Fernando</i>	Teatro Universitario de Murcia	Université de Murcie	1973, 22 mars	
García Pintado, Ángel	<i>La ciudad</i>	-	Collège Santiago Apostol, Bilbao	1974, 26 octobre	
Pérez Casaux, Manuel	<i>La familia de Carlos IV</i>	Teatro Libre	Salle Juan del Enzina, Université de Salamanque	1974, mars	
García Pintado, Ángel	<i>La ciudad</i>	Groupe Palo	Théâtre Municipal Lope de Vega, Séville	1975, 15 janvier	
García Pintado, Ángel	<i>Odio-celo-pasión de Jacinto Disipado</i>	-	Chal-Chal, Saragosse	1976, novembre	Café-théâtre

On remarque la quantité de petites villes ou de capitales de provinces. Ces représentations en théâtre de chambre en province permettaient ainsi à l'Administration de doser prudemment les spectacles de productions jugées problématiques (« subversives » dans le langage des censeurs), tout en donnant une image de permissivité (puisque'il s'agissait de pièces critiques mais autorisées). Par ailleurs, il était toujours possible d'autoriser une représentation critique à Madrid tout en la mutilant au point de neutraliser son impact. Ce fut le cas de *El convidado*, de Manuel Martínez Mediero, œuvre jouée à la même période en 1971 à Madrid (au Teatro Club-Pueblo grâce au cycle exceptionnel « Teatro difícil » mentionné plus haut) et à Badajoz. Un critique de la revue théâtrale *Yorick* assista aux deux représentations et fit le récit suivant :

ha sido estrenada con escasos días de diferencia en Badajoz y Madrid. La representación en Badajoz corrió a cargo del Grupo Pax, y en Madrid fue representada por un grupo de obreros a los que les pusieron todas las trabas posibles. La representación de Madrid apenas duró diez minutos y los que fueron a ver “El Convidado” se quedaron prácticamente sin verla, entre cortes y mutilaciones. El Grupo Pax de Badajoz evidenció una serenidad admirable, consiguió dar la vuelta al espectáculo de tal manera que la obra llegó como un proyectil a todos los espectadores⁷.

Ce témoignage met en évidence les différences de représentation d'une même pièce à quelques jours d'intervalle, entre la capitale et une ville de province : Madrid apparaissant comme un lieu plus problématique pour jouer une pièce critique que la petite capitale d'Estrémadure, le traitement réservé à la mise en scène pouvait venir volontairement saboter le spectacle.

L'autre option particulièrement exploitée par les auteurs du Nouveau Théâtre Espagnol et par les compagnies indépendantes désireuses de monter leurs pièces fut le festival de théâtre et le concours, pour une représentation bien souvent unique étant donné la modalité de représentation en question. Ces festivals étaient légion en province et furent le lieu de prédilection des compagnies de théâtre indépendant qui ne pouvaient accéder aux théâtres commerciaux. Bien que les compagnies indépendantes ne jouent évidemment pas uniquement des pièces critiques du Nouveau Théâtre, en revanche, les pièces du Nouveau Théâtre n'étaient jouées que par des compagnies indépendantes. C'est ainsi que ces œuvres commencèrent à apparaître dans les programmations de festivals de petites villes de province : les festivals de Valladolid et Vitoria, qui furent célébrés à partir de 1966 ; ceux de San Javier, Molina de Segura, Badajoz, Alicante, Tarragone, Vigo, Saint Sébastien ou encore Sitges, à partir de 1967. Certains de ces festivals étaient des concours avec prix à la clé, comme les Festivals Nationaux de Théâtre Universitaire : celui de Palma de Majorque eut ainsi lieu en 1968, 1969 et 1970 et permit notamment de voir sur scène des pièces d'auteurs marginalisés tels que Jerónimo López Mozo, Jordi Teixidor, Alfonso Jiménez Romero ou Manuel Pérez Casaux. Le festival de Sitges fut probablement le plus emblématique de tous, qualifié par César Oliva d'événement « agglutinant » pour les nouveaux auteurs⁸. Au contraire, à Madrid était célébré en 1970 (du 14 octobre au 9 novembre) le « I Festival Internacional de Teatro de Madrid », qui

7. PACHECO, Manuel, « “El convidado” en Badajoz y en Madrid », *Yorick*, 52, avril-juin 1972, p. 56.

8. « El hecho aglutinador más importante de la nueva generación teatral española » (OLIVA, César, *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, p. 357-358).

excluait le théâtre espagnol contemporain⁹ et privilégiait le théâtre étranger. Cet événement officiel promu par le régime venait alimenter le mirage d'ouverture en montrant une image de dynamisme culturel que souhaitait renvoyer le pays, en particulier vers l'étranger.

À plusieurs reprises, des pièces du Nouveau Théâtre Espagnol ont été représentées dans le cadre de festivals et divers cycles : *Catarocolón* d'Alberto Miralles pendant le « III Festival de Teatro Nuevo » de Valladolid de 1968 ; *Blanco y negro en quince tiempos* de Jerónimo López Mozo lors du « I Ciclo de Teatro Breve » de Alicante ; *El testamento* de Jerónimo López Mozo (pièce très critique dont le rapport de censure précisait : « Autorizada exclusivamente para el Festival Palma-68¹⁰ ») lors du « I Festival Universitario » de Palma de Majorque en janvier 1969 (édition 1968, repoussée au début d'année suivante) ; *Farsas contemporáneas* d'Antonio Martínez Ballesteros pendant le « III Congreso Nacional de Teatro Nuevo » de Tarragone, le 2 mai 1970. La quantité importante de pièces du courant jouées en contexte de festivals et cycles de provinces peut être appréciée dans le tableau suivant :

Auteur	Titre	Compagnie	Lieu	Date
López Mozo, Jerónimo	<i>Moncho y Mimi</i>	Instituto del Teatro	I Festival de Sitges	1967, 13 octobre
Miralles, Alberto	<i>Versos de arte menor por un varón ilustre</i>	Cátaro	II Festival de Sitges	1968, 13 octobre
Riaza, Lui	<i>Los muñecos</i>	Teatro Universitario deMurcia	II Festival de Sitges	1968, 15 octobre
Miralles, Alberto	<i>Catarocolón</i>	-	Festival de Teatro Nuevo, Valladolid	1968, 9 novembre
López Mozo, Jerónimo	<i>El testamento</i>	-	I Festival Universitaire de Palma de Majorque, dit « Palma-68 »	1969, janvier
Pérez Casaux, Manuel	<i>Historia de la divertida ciudad de Caribdis</i>	Teatro Universitario de Murcia	III Festival de Sitges	1969, 15 octobre

9. L'ouverture consistait dans la mise en scène de *La estrella de Sevilla* de Lope de Vega et il y eut deux pièces en catalan, l'une l'adaptation du roman de 1931 *Mort de Dama* de Lorezno Villalonga et l'autre *El Joc* de la compagnie indépendante catalane Els Joglars (« I Festival Internacional de Madrid », *Primer Acto*, 125, octobre 1970, p. 63).

10. Espagne, Ministère de la Culture, Archives Générales de l'Administration Civil (AGA), Alcalá de Henares [Fond : Ministerio de Información y Turismo, IDD 44 et 46 (censure des spectacles), López Mozo, boîte 73/9686, dossier 379/68].

Martínez Mediero, Manuel	<i>El último gallinero</i>	Akelarre	III Festival de Sitges	1969, 16 octobre
López Mozo, Jerónimo	<i>La renuncia</i>	Pequeño Teatro de Madrid	Festival de Teatro Nuevo, Valladolid	1969, 3 novembre
García Pintado, Ángel	<i>Una chimenea irlandesa</i>	Pequeño Teatro de Madrid	Festival de Teatro Nuevo, Valladolid	1969, 3 novembre
Matilla, Lui	<i>El observador</i>	Pequeño Teatro de Madrid	Festival de Teatro Nuevo, Valladolid	1969, 3 novembre
Miralles, Alberto	<i>Espectáculo collage</i>	-	III Congreso Nacional de Teatro Nuevo, Tarragone	1970, 1 ^{er} mai
Martínez Ballesteros, Antonio	<i>Farsas contemporáneas</i>	-	III Congreso Nacional de Teatro Nuevo, Tarragone	1970, 2 mai
Martínez Ballesteros, Antonio	<i>Los opositores (Farsas contemporáneas)</i>	-	III Semana de Teatro Joven, La Corogne	1970, sept-oct
Miralles, Alberto	<i>Espectáculo Cátaro</i>	-	III Semana de Teatro Joven, La Corogne	1970, sept-oct
Riaza, Lui	<i>Las Jaulas</i>	Jocs a la Sorra	IV Festival de Sitges	1970, 12 octobre
Martínez Ballesteros, Antonio	<i>Farsas contemporáneas</i>	Orain	« Encuentro Teatral Verano 71 », Saint Sébastien (festival d'été)	1971, août
Martínez Ballesteros, Antonio	<i>Farsas contemporáneas</i>	Orain	IV Semana de Teatro de Santiago de Compostela	1972, janvier
Romero Esteo, Miguel	<i>Paraphernalia de la olla podrida</i>	Ditirambo Estudio	VI Festival de Sitges	1972, 10 octobre
Collectif	<i>El Fernando</i>	Teatro Universitario de Murcia	VI Festival de Sitges	1972, 13 octobre

Collectif	<i>El Fernando</i>	Teatro Universitario de Murcia	I Semana de Teatro, Badajoz	1972, 22 décembre
Ruibal, José	<i>Los ojos</i>	Teatro y Estudio Luis Vive	I Semana de Teatro, Tarragone	1972, avril
Martínez Mediero, Manuel	<i>El convidado</i>	Teatro y Estudio Luis Vive	I Semana de Teatro, Tarragone	1972, avril
Matilla, Lui	<i>El adiós del mariscal</i>	-	I Jornadas de Teatro, Vigo	1972, 25 avril – 6 mai
Collectif	<i>El Fernando</i>	Teatro Universitario de Murcia	II Semana de Teatro, Tarragone	1973, avril
López Mozo, Jerónimo	<i>Moncho y Mimi</i>	T.E.C.H. (Teatro Ensayo Círculo Hispalense)	I Ciclo de Teatro de Alcalá de Guadaira	1973, 14 mai
Riaza, Luis	<i>El desván de los machos y el sótano de las Hembras</i>	TECH de Séville	VII Festival de Sitges	1973, 7 octobre
Pérez Casaux, Manuel	<i>La familia de Carlos IV</i>	Teatro Libre	VII Festival de Sitges	1973, 9 octobre
Collectif	<i>Parece cosa de brujas</i>	Teatro Universitario de Murcia	VII Festival de Sitges	1973, 11 octobre
Romero Esteo, Miguel	<i>Pasodoble</i>	Ditirambo	III Jornadas de Teatro, Vigo	1974, 23-29 septembre
Riaza, Luis	<i>Los círculos</i>	Tabanque	VIII Festival de Sitges	1974, 5 octobre
Miralles, Alberto	<i>Tomar providencia. Crucifernario de la culpable indecisión</i>	Cátaro	VIII Festival de Sitges	1974, 11 octobre

Pérez Casaux, Manuel	<i>Las hermosas costumbres</i>	Teatro Libre de Madrid	VIII Festival de Sitges	1974, 12 octobre
Castro, Juan Antonio	<i>Tiempo del 98</i>	L'Estacat	IX festival de Sitges	1976, 19 janvier
Ruibal, José	<i>Los mendigos</i>	Guatifay	I Festival de teatro de Haría, Canaries	1976
López Mozo, Jerónimo	<i>Comedia de la olla romana en que cuece su arte la Lozana</i>	Corral de Almagro	V Festival Internacional de Tarragona, Tarragone	1977, 2 août

Le festival ou « cycle » de province apparaît donc comme un canal de représentation de prédilection du Nouveau Théâtre Espagnol. Par ailleurs, la pièce *Blanco y negro en quince tiempos* de Jerónimo López Mozo fut autorisée par la censure en août 1968 pour une représentation en contexte de festival (« I Ciclo de Teatro Breve »), mais elle ne fut finalement pas jouée dans ces circonstances selon nos recherches — c'est pourquoi elle n'apparaît pas dans le tableau précédent. Toutefois, l'étude des archives de censure et du rapport de cette autorisation en particulier vient renforcer l'hypothèse selon laquelle, en 1968, la censure ne considérait pas, pour le moment, qu'un petit événement d'une capitale de province puisse représenter un quelconque danger pour le régime. Le rapport de censure indique :

No hay inconveniente para su autorización teniendo en cuenta que se destina a una sola representación en el I Ciclo de Teatro Breve de Alicante. Es decir, a un público minoritario y más o menos iniciado y preparado¹¹.

C'est finalement grâce à cette conviction des censeurs que plusieurs pièces critiques du Nouveau Théâtre Espagnol vont s'engouffrer dans cette brèche de permissivité que sont les festivals de province. Miguel Ángel Llanderas, l'un des organisateurs du festival de Vigo (pendant lequel fut notifiée une importante liberté d'expression), assura lors des premières journées organisées en 1972 que « el teatro de concienciación ha llegado hace poco a provincias¹² ». Une prise de conscience qui se politisa donc en province par le biais du théâtre.

Quant au Festival de Sitges, événement annuel à partir de 1967, c'est lui qui donna le plus accès à la scène aux pièces du Nouveau Théâtre Espagnol, et s'érigea rapidement en capitale du théâtre alternatif : on peut citer, depuis le tableau précédent, les représentations de *Moncho y Mimí* de Jerónimo López Mozo (I Festival de Sitges, 1967) ; *Versos de arte menor por un varón ilustre* d'Alberto Miralles et *Los muñecos* de Luis Riaza (II Festival de Sitges, 1968) ; *El último gallinero* de Manuel Martínez Mediero et *Historia de la divertida ciudad de Caribdis* de Manuel Pérez Casaux

11. Espagne, Ministère de la Culture, Archives Générales de l'Administration Civil (AGA), Alcalá de Henares [Fond: Ministerio de Información y Turismo, IDD 44 et 46 (censure des spectacles), López Mozo, boîte 73/9665, dossier 250/68.]

12. PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo, « I Semana de Teatro de Tarragona y I Jornadas de Teatro de Vigo », *Yorick*, 52, avril-juin 1972, p. 8-9.

(III Festival de Sitges, 1969); *Las jaulas* de Luis Riaza (IV Festival de Sitges, 1970); *Paraphernalia de la olla podrida* de Miguel Romero Esteo et l'œuvre collective *El Fernando* (VI Festival de Sitges, 1971); ou encore *El desván de los machos y el sótano de las hembras* de Luis Riaza, *La familia de Carlos IV* de Pérez Casaux et la pièce collective *Parece cosa de brujas* (VII Festival de Sitges, 1973). Ces représentations ont toutes été autorisées par la censure. Le festival de Sitges fut un véritable port franc du théâtre critique dans ses premières années, un lieu de rares liberté et permissivité pour l'époque, qui est donc devenu très rapidement, entre 1967 et 1969, une voie de représentation du théâtre critique et donc un canal de la protestation par la scène.

L'intérêt pour les auteurs marginalisés et les compagnies indépendantes récompensés était triple : accéder à la scène et se faire connaître ; gagner un prix apportant de la reconnaissance ainsi qu'une somme d'argent ; et, enfin, obtenir une représentation en théâtre commercial à Madrid l'année suivante, véritable graal pour les auteurs méconnus. Cependant, les membres des jurys de Sitges et les censeurs de la *Junta* avaient des critères bien différents : les seconds estimaient que le Festival de Sitges était à la fois un lieu au public limité (contrairement à Madrid ou Barcelone, où le public était vu comme possiblement plus engagé politiquement — idée sur laquelle les censeurs reviendront, comme nous le verrons) et une vitrine du franquisme « libéralisé » (en particulier pour Fraga Iribarne, ministre de l'Information et du Tourisme jusqu'en août 1969), ce qui explique les différences de traitement entre une autorisation pour le festival de Sitges et des représentations qui restent interdites à Madrid. En effet, le public de Sitges était probablement considéré comme bourgeois et donc peu politisé, selon Jerónimo López Mozo :

hay que tener en cuenta que Sitges además de representación única es un público muy especial: la burguesía de Sitges y unas gentes ligadas al teatro en Barcelona. Sitges, como proyección de un espectáculo hacia un público, el que nosotros queremos, no representa nada¹³.

C'est pour cette raison que, pour les censeurs, et ce en particulier entre 1967 et 1969 (c'est-à-dire dans les premières années d'essor du Nouveau Théâtre Espagnol, jusqu'à la fin du mandat de Fraga Iribarne), une représentation de théâtre critique à Madrid ou Barcelone représentait un danger bien plus grand pour le régime que celle du festival de Sitges. De même, un petit festival de province (en dehors de Sitges) ne semblait alors pas représenter de danger pour le régime, considérant l'événement, comme nous l'avons signalé précédemment, comme un rassemblement de spectateurs initiés ou préparés.

Le lieu du festival apparaît donc souvent comme un critère décisif pour autoriser ou interdire une pièce ; on trouve en effet dans les rapports de censure de l'AGA des décisions aléatoires des censeurs pour une même pièce et une même période, selon la ville : à titre d'exemple, on peut citer les cas de *Farsas contemporáneas* d'Antonio Martínez Ballesteros et de la pièce collective (co-écrite par huit dramaturges affiliés au Nouveau Théâtre) *El Fernando*. Dans le premier cas, la pièce avait été autorisée pour des représentations de théâtre chambre dans différentes villes de province (en particulier la partie intitulée « Los opositores » qui était celle qui posait le plus de problèmes aux censeurs, autorisée le 30 décembre 1969 pour un spectacle dans la salle des actes

13. LÓPEZ MOZO, Jerónimo, «I Festival Internacional de Teatro de Madrid», *Yorick*, 44, décembre 1970, p. 18.

de la Maison Syndicale de Tolède¹⁴), puis elle fut jouée lors du « III Congreso Nacional de Teatro Nuevo » de Tarragone le 2 mai 1970 (événement local à faible retentissement médiatique), mais elle fut interdite pour un spectacle à Barcelone (théâtre Romea, dans le cadre de « Los lunes del Romea¹⁵ ») seulement neuf jours plus tard, le 11 mai 1970. Concernant la pièce collective *El Fernando* (compagnie universitaire de Murcie dirigée par César Oliva), elle fut autorisée à être jouée lors du VI Festival de Sitges de 1972 malgré des débats intenses entre les censeurs en raison de l'identification de l'Espagne d'alors avec l'Espagne absolutiste de Ferdinand VII et sa répression du libéralisme. Elle fut ensuite de nouveau autorisée et jouée le 22 décembre 1972, lors du cycle « I Semana de Teatro » à Badajoz, puis à Salamanque dans l'enceinte de l'université, le 17 mars 1973. Ces petites villes et capitales de province ne semblaient donc pas être problématiques pour les autorités. En revanche, la représentation de la même pièce fut interdite pour Madrid lors de la « Semana de Teatro Independiente » : le spectacle était prévu le 18 mars 1973, soit le lendemain de celui de Salamanque, dans la résidence universitaire madrilène « Siao-Sin » et son interdiction fut communiquée verbalement. C'est précisément le type de public de la capitale, plus politisé et plus enclin à la mobilisation, qui provoqua l'interdiction à Madrid : le représentant du Ministère de l'Information et du Tourisme, qui avait assisté au *Fernando* à Sitges en 1972 — et assuré à César Oliva son enthousiasme pour la pièce, ainsi que sa volonté de la promouvoir — émit des réserves à ses supérieurs de la *Junta* quant à l'interprétation politique de la pièce par le public madrilène¹⁶. Quatre jours après la suppression de *El Fernando* du programme de l'événement de Madrid, la pièce était finalement de nouveau autorisée à Murcie (au sein de la résidence universitaire Sagrado Corazón), le 22 mars 1973¹⁷, puis le 24 mars à Tarragone lors de la « II Semana de Teatro » de la capitale de province¹⁸. La différence de traitement entre Madrid et la province est ici avérée. C'est ainsi que, face à la rigidité de la censure qui surveillait particulièrement les lieux qu'elle considérait « à risque » (Madrid et Barcelone), les représentations de théâtre critique se déplacent progressivement vers des lieux alternatifs et des villes alternatives (capitales de provinces et petites localités), c'est-à-dire que la censure a finalement joué un rôle dans un transfert de capitales, du moins temporairement.

À tout cela peut s'ajouter, en moindre mesure, les représentations clandestines qui eurent lieu pendant la période. En effet, certaines pièces étaient jouées malgré l'interdiction de la censure ou bien directement, sans demande d'autorisation préalable — surtout lorsque la compagnie savait d'avance que la réponse allait être négative. Par mesure de précaution logique, ces représentations clandestines avaient lieu en dehors des grandes capitales madrilène et barcelonaise, dans des villes plus discrètes où l'activité était moins risquée. Le groupe « Teatro de Barrio » originaire de Valladolid joua ainsi de nombreuses pièces dans l'illégalité à Valladolid, Palencia, Burgos, Zamora et dans d'autres villages entre 1969 et 1972, sans même être officiellement enregistré en tant que compagnie théâtrale (avant de régulariser son statut en 1972, prenant alors le nom de « Teloncillo »).

14. Espagne, Ministère de la Culture, Archives Générales de l'Administration Civil (AGA), Alcalá de Henares [Fond : Ministerio de Información y Turismo, IDD 44 et 46 (censure des spectacles), Martínez Ballesteros, boîte 73/9749, dossier 454/69.]

15. Ce cycle proposait des pièces de nouveaux auteurs espagnols trois lundis de suite, jour de repos de la compagnie titulaire.

16. OLIVA, César, entretien non publié, Murcie, le 11 avril 2016.

17. Espagne, Archivo General de la Región de Murcia, Murcie, boîte INFOYTUR, 18188, « Expedientes de autorización para representación de obras teatrales. Años 1973-1978 ».

18. PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo, « Tarragona : II Semana de Teatro », *Yorick*, 59, juin-juillet 1973, p. 6.

Pendant ces quatre années, le groupe proposait les pièces de son choix chaque premier samedi du mois dans différents lieux tels que des locaux syndicaux, des locaux d'associations de voisins, des paroisses, des usines et même parfois dans la rue. Le groupe joua ainsi *Farsas contemporáneas* d'Antonio Martínez Ballesteros et *Collage occidental* de Jerónimo López Mozo de façon clandestine à Valladolid. D'autres représentations illégales de Nouveau Théâtre Espagnol eurent lieu en province : *Los sedientos*, de Jerónimo López Mozo, le 23 juillet 1967 à Lebrija puis dans divers villages andalous ; *Negro en quince tiempos*, du même auteur, dans des enceintes universitaires de Cuenca et de Valladolid, par le groupe Colegio Menor Alonso de Ojeda ; *El pan y el arroz* de José María Bellido, en 1967 au collège jésuite de Saint-Sébastien ; ou encore *Catarocolón* d'Alberto Miralles, pièce jouée à Sabadell (Catalogne) le 24 novembre 1968, alors même que la censure en avait interdit la représentation à Barcelone le 1^{er} avril de la même année¹⁹.

Enfin, il est important de rappeler que les groupes intéressés par le montage de ces pièces critiques d'auteurs marginalisés peu connus étaient généralement des compagnies indépendantes ou bien universitaires, ce qu'Alberto Miralles formulait en ces mots : « El Teatro Independiente se configuraba hacia 1968 como el único vehículo que tenían los nuevos autores para dar a conocer su teatro²⁰ ». En effet, à la fin des années 1960 et au début des années 1970, le Théâtre Indépendant « absorbait » le théâtre universitaire dans sa majorité. Au-delà des restrictions évoquées de la censure, le Théâtre Indépendant recherchait aussi traditionnellement la décentralisation et l'itinérance afin de trouver un public populaire en dehors des grands centres urbains et des facultés, plus large, plus rural, non restreint à une minorité intellectuelle. Entre 1968 et 1971, une multitude de groupes naissaient en province, avec la volonté de pallier à la centralisation madrilène du théâtre. C'est ce que César Oliva avait dénommé « l'esthétique de la camionnette²¹ », en référence aux déplacements des compagnies de villes en villes, avec la troupe et tout le matériel de montage dans le véhicule. Ces tournées en province favorisèrent donc également le nombre de représentations en province et renforcèrent le transfert de capitales concernant le théâtre minoritaire et critique. Cependant, au regard d'une pièce représentée en théâtre commercial à Madrid, jusqu'à cinq cents fois en un mois, le théâtre critique joué en province était anecdotique en matière de public et d'impact. Un numéro spécial de *Yorick* au printemps 1972 (immédiatement après les festivals de Tarragone et de Vigo précédemment cités) constatait les différences de traitement entre Madrid/Barcelone et la province. On peut y lire notamment :

La realidad que presuponen las jornadas tanto de Vigo como de Tarragona, así como otras pasadas y futuras, las estudiamos detenidamente, conscientes de que al hablar del teatro en nuestro país hay que separar desde el primer momento lo que ocurre en Madrid y Barcelona, del resto de España²².

19. Espagne, Ministère de la Culture, Archives Générales de l'Administration Civil (AGA), Alcalá de Henares [Fond : Ministerio de Información y Turismo, IDD 44 et 46 (censure des spectacles), Miralles, boîte 73/9636, dossier 36/68.]

20. MIRALLES, Alberto, « Esos chicos tan simpáticos del teatro independiente », in *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea 1939-1975*, Domingo Ynduráin (dir.), Barcelone, Editorial Crítica, 1981, p. 641.

21. « La estética de la furgoneta », OLIVA, César, *El teatro del siglo xx*, Madrid, Síntesis, 2002, p. 225.

22. « Editorial », *Yorick*, 52, avril-juin 1972, p. 4.

De même, Pau Garsaball, directeur de la salle CAPSA de Barcelone, le dénonçait dans *Primer Acto* en 1973 :

No es justo que mientras unas representaciones en la capital son aireadas suficientemente — cosa que por otra parte me parece muy bien — la labor que se realiza lejos de Madrid — a menudo merecedoras de los más altos elogios — sea semi-desconocida o ignorada. [...] Creedme, la salvación teatral de las provincias no está en los Festivales de España²³.

Il est évident que ce théâtre de province n'avait pas le même impact que le théâtre joué à Madrid ou Barcelone. Le centralisme madrilène et barcelonais allait de pair avec le caractère élitiste de la culture et, ni les tournées sporadiques en province, ni les petits festivals ponctuels et en marge ne pouvaient apporter de solution réelle à cette cartographie théâtrale problématique.

2 - L'évolution de la cartographie face au durcissement de la censure à l'arrivée de Sánchez Bella

Il convient toutefois de nuancer quelque peu les conclusions, car la carte théâtrale a évolué face au durcissement de la censure, lorsque Fraga Iribarne a été remplacé à la tête du Ministère de l'Information et du Tourisme par Sánchez Bella en 1969 : les représentations qui s'étaient progressivement déplacées vers des lieux alternatifs se voient finalement également de plus en plus interdites au début des années 1970 en province.

Que ce soit en théâtre de chambre ou lors d'un festival de théâtre provincial, le public était restreint, tant en quantité qu'en type de spectateurs (généralement des intellectuels, des universitaires, des personnes intéressées par l'avant-garde). Dans un premier temps, les censeurs étaient attentifs à ce qu'une pièce critique n'impacte qu'un public limité en nombre, c'est pourquoi la censure était plus permissive avec le théâtre de chambre dans le cas du Nouveau Théâtre. Mais, progressivement, l'Administration prit conscience, en un laps de temps très court, du danger potentiel que représentaient des lieux plus discrets de province, où, d'une part les contrôles étaient moindres et, d'autre part, le public était composé d'amis, de spécialistes de théâtre, d'universitaires, finalement plus enclins aux débats politiques à l'issue du spectacle que le public bourgeois des théâtres commerciaux madrilènes ou barcelonais. Cette crainte apparaît dans les rapports de censure dès mars 1969, lorsque le censeur Manuel Fraga de Lis écrit dans son rapport autorisant *Los muñecos* de Luis Riaza pour un spectacle à Murcie (en théâtre de chambre) : « puede autorizarse para sesiones de cámara siempre y cuando estas representaciones no se convirtieran en

23 . GARSABALL, Pau, «El teatro en provincias», *Primer Acto*, 156, mai 1973, p. 12.

*mítines políticos*²⁴ ». La typographie utilisée par le censeur montre l'importance de ce critère. C'est ainsi que les lieux à l'écart des grandes capitales Madrid et Barcelone, en définitive, suscitèrent également progressivement la méfiance des censeurs.

Il en fut de même pour les festivals : la crainte du meeting politique, en raison d'un type de public finalement considéré comme intellectuel et engagé (après avoir été vu simplement comme un public bourgeois peu enclin à la protestation politique) et, à la fois, d'un lieu moins contrôlé que Madrid, provoqua un durcissement, dès 1970 (au lendemain du remplacement de Manuel Fraga Iribarne par l'ultra catholique et conservateur Alfredo Sánchez Bella) quant à l'accès des pièces critiques à la scène du festival de province. Plusieurs festivals en subirent les conséquences : à Tarragone, le « III Congreso Nacional de Teatro Nuevo » qui se tint du 30 avril au 3 mai 1970 vit l'œuvre *Su majestad la Sota*, de José Ruibal, allégorie politique de l'élection d'un roi successeur par le chef autocrate, être interdite par la censure²⁵ ; le « I Festival Internacional de Teatro Independiente » de Saint Sébastien (le bien connu « Festival Cero »), programmé en mai 1970, fut, pour sa part, annulé avant la fin par les organisateurs et certains participants en raison de l'interdiction par la censure des pièces *Farsas contemporáneas* d'Antonio Martínez Ballesteros, *Los mendigos* de José Ruibal (une fable animalière qui dépeint avec sarcasme la réalité sociopolitique de l'Espagne d'alors) et *Kux my lord* (pièce catalane également politique) de José María Muñoz Pujol²⁶.

Alors que le Festival de Sitges était un endroit jouissant d'une relative permissivité les premières années, comme nous l'avons vu, certaines pièces critiques commencèrent à y être interdites dès l'événement de 1971 (V Festival de Sitges) : *La curiosa invención de la escuela de plañidores* de Manuel Pérez Casaux fut ainsi interdite le 3 août 1971 en raison du contenu politique et d'une identification à l'Espagne ; l'un des censeurs indiquait sans détour dans son rapport : « creo se debe prohibir, porque el texto se presta al mitin político subversivo²⁷ ». La même pièce fut de nouveau censurée pour le VI Festival de Sitges, l'année suivante, tout comme une autre pièce du même auteur, *Crónicas de Sátrapas*, ainsi que la satire animalière *El regreso de los escorpiones* de Manuel Martínez Mediero, pourtant autorisée en théâtre de chambre à Badajoz en 1971. L'on voit ainsi une nouvelle évolution géographique, Sitges rejoignant progressivement les capitales de pouvoir dans la liste des lieux potentiellement dangereux pour le régime. Le public de Sitges commençait, en effet, à être vu différemment par les censeurs ; en 1972, le censeur José María García Cernuda reconnaissait la disposition du public de Sitges à percevoir la critique politique de l'œuvre collective *El Fernando*. Il se questionnait ainsi : « aún concediendo a los autores una objetividad al montar la obra, ¿se la van a conceder también los espectadores? ¿Más aún, los espectadores del Festival de Sitges?²⁸ ». Les spectateurs habitués de Sitges suscitaient donc, finalement, en 1972, la méfiance

24. Espagne, Ministère de la Culture, Archives Générales de l'Administration Civil (AGA), Alcalá de Henares [Fond : Ministerio de Información y Turismo, IDD 44 et 46 (censure des spectacles), Riaza, boîte 73/9705, dossier 109/69.] Typographie de l'original.

25. Et ce, malgré le fait que le festival fût organisé par la Fédération Espagnole de Théâtre Universitaire.

26. Voir sur le sujet GIL FOMBELLIDA, María del Carmen, *El Festival Cero, Donostia 1970 : crónica de un festival interrumpido*, Saint-Sébastien, Donostia Kultura, 2004.

27. Espagne, Ministère de la Culture, Archives Générales de l'Administration Civil (AGA), Alcalá de Henares [Fond : Ministerio de Información y Turismo, IDD 44 et 46 (censure des spectacles), Pérez Casaux, boîte 73/9787, dossier 287/70].

28. Espagne, Ministère de la Culture, Archives Générales de l'Administration Civil (AGA), Alcalá de Henares [Fond : Ministerio de Información y Turismo, IDD 44 et 46 (censure des spectacles), boîte 73 /9954, dossier 381 /72].

des censeurs. La ville de Sitges, capitale du théâtre alternatif, commençait ainsi à être considérée comme une possible tribune politique et devenait donc une capitale du contre-pouvoir politique face au régime. Le climax fut atteint lors du huitième événement en 1974, lorsque des tracts de propagande politique furent distribués pendant le festival, dénonçant la manipulation du régime lors de l'attentat de la cafétéria Rolando du 13 septembre, la censure, les tortures policières et la dictature dans sa globalité²⁹.

Conclusions

L'approche de ce travail a ainsi mis en lumière à la fois un processus d'inversion et de décentralisation du principe de capitalité du régime autoritaire, avec l'idée d'une transgression par le théâtre, rendue possible par la création de nouvelles capitales théâtrales, face à l'omnipotence de Madrid et Barcelone dominés par le théâtre étranger, classique ou d'humour.

La censure a participé à ce transfert de capitales en optant pour une majeure permisivité dans les capitales et autres villes de province qu'à Madrid ou Barcelone, alors même que les contrôles étaient moins nombreux. Cette « brèche » a été exploitée par le Nouveau Théâtre Espagnol pour diffuser ses pièces critiques et favoriser des réflexions politiques avec un public complice dans des lieux qui se sont révélés plus stratégiques et qui sont devenus, par conséquent, des lieux de la contestation par la scène théâtrale.

Toutefois, la cartographie des capitales de contre-pouvoir par le théâtre a évolué en un laps de temps très court, d'une part en raison du durcissement de la censure au début des années 1970 et, d'autre part, en raison de certains lieux et espaces qui sont progressivement devenus des vitrines du franquisme « libéralisé » (tels que Sitges) ou du théâtre commercial (à l'image du café-théâtre) et ont donc logiquement été délaissés ensuite par le Nouveau Théâtre Espagne, anti-franquiste et anticonformiste.

29. Voir FEULLASTRE, Anne Laure, « La politización del festival de teatro durante el tardofranquismo », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 23, automne 2019. journals.openedition.org/cccec/8520 [15 mars 2022].