

DE L'ÉMERGENCE À LA CRISE : LE THÉÂTRE GALICIEN DE 1980 À NOS JOURS

Carlos Caetano BISCAINHO FERNANDES

Universidade da Coruña
Grupo ILLA de Investigación Lingüística y Literaria Gallega

Les années 80¹

Après huit remarquables sessions, en 1980 eut lieu à Rivadavia (Orense) la dernière édition de la *Mostra Abrente de Teatro Galego* et du concours homonyme de textes de théâtre. Cette rencontre annuelle avait servi de catalyseur à l'activité scénique en galicien qui émergeait sur le territoire de Galice depuis la fin des années 60, liée initialement à l'associationnisme qui cherchait un espace pour la participation citoyenne que le franquisme refusait, mais que la construction nationale galicienne avait aussitôt intégrée dans ses postulats. La *Mostra* de Rivadavia avait permis à ses participants de prendre conscience du processus constituant qu'ils promouvaient², une authentique explosion scénique qui avait conduit à une refondation du système théâtral galicien³ après la tentative manquée des années 20-30 que la dictature fasciste avait fait avorter pour en éliminer jusqu'au dernier vestige.

Dans les débats postérieurs aux représentations – un des signes d'identité de la *Mostra* – on avait intensément discuté des attributs qui devaient caractériser la production de spectacles et ce fut à ce moment-là que se forgea le consensus qui faisait de la langue galicienne l'élément définitoire du théâtre émergent, alternatif à celui qui circulait

1. Traduction de Claude LE BIGOT.

2. Le processus de l'émergence et de la configuration du théâtre galicien contemporain est décrit dans Carlos Caetano BISCAINHO FERNANDES, *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral*, Santiago de Compostela, Laiovento, 2007.

3. Sur le concept de système, voir Itamar EVEN-ZOHAR, « Polysystem Theory » et « The "Literary System" », *Poetics Today*, Tel Aviv, Porter Institute for Poetics and Semiotics, 11, 1990, p. 9-44.

en espagnol. Effectivement, le monolinguisme, à côté de l'itinérance et de l'amateurisme, avait caractérisé le travail des collectifs dramatiques de la refondation. Cependant, la propre évolution des faits demandait à ceux qui s'adonnaient à la pratique théâtrale en Galice une implication plus grande et des conditions de travail différentes : le passage à la professionnalisation allait commencer en 1978 et dans les dernières éditions de la *Mostra* de Rivadavia, les collectifs professionnalisés furent de plus en plus nombreux. La distance croissante qui séparait les travaux de ces groupes des amateurs provoqua des conflits permanents qui conduisirent à la disparition de ce rendez-vous après l'édition de 1980, ouvrant ainsi dans la création scénique galicienne une nouvelle période caractérisée par une croissante institutionnalisation qui conditionna de façon définitive l'actuel panorama.

Effectivement, après une période de planification théâtrale presque exclusivement réalisée par le collectif des créateurs scéniques, le gouvernement autonome, dont se dota la Galice pendant la décennie mit en place des politiques de promotion d'un théâtre spécifique qui favorisèrent le processus de professionnalisation et la production régulière de spectacles galiciens. Bien que son intervention ne se produisît pas toujours avec l'intensité que demandait le monde du théâtre, les initiatives importantes d'institutionnalisation prises par les gouvernements successifs de la *Xunta* de Galice ont défini les rythmes et les manières qui allaient caractériser la création et la consommation des produits théâtraux jusqu'à une époque avancée du XXI^e siècle.

Le processus de professionnalisation s'est complété dans la décennie 80 principalement à partir de la création de la compagnie institutionnelle dépendant du gouvernement – le *Centro Dramático Gallego*⁴ (1984) – et la mise en place d'une politique de subventions à la création et la diffusion de spectacles galiciens. Cette nouvelle situation, unie au fait que de nombreux acteurs et actrices qui étaient devenus professionnels travaillaient en même temps dans le doublage a favorisé l'intégration de nouveaux professionnels et l'augmentation du nombre de compagnies.

4. Bien qu'il ait été souvent considéré comme un concurrent des compagnies privées, le CDG a servi d'élément stabilisateur dans un moment où le travail du collectif des acteurs connaissait une grande incertitude. Par ailleurs, il a permis une spécialisation des différentes fonctions artistiques et techniques qui jusqu'à cette date n'avaient pas d'existence dans le théâtre galicien.

Pendant cette décennie le défi de consolider la fidélité du public est demeuré vivant afin de faire en sorte que le théâtre galicien puisse se transformer définitivement en un des facteurs identitaires de la Galice. Le *Centro Dramático Gallego* (CDG), la compagnie institutionnelle, s'édifia comme le référent authentique de la production théâtrale et son travail – non dépourvu de polémiques – supposa un facteur important de dynamisation de l'activité dramatique en Galice, au point que la production de spectacles galiciens des dernières décennies du XX^e ne peut se comprendre sans tenir compte de la participation du CDG.

Les collectifs dramatiques continuèrent à chercher pendant ces années des formules de production et de consommation de spectacles qui puissent doter le système théâtral galicien d'une spécificité qui le protège des menaces de subsidiarité par rapport au théâtre espagnol.

Les propositions prétendaient moderniser la scène galicienne sans mettre de distance avec le public auquel il s'adressait, en se déplaçant entre le sauvetage de la tradition, l'importation de modèles occidentaux prestigieux et la confection de nouveaux matériaux sur lesquels mener des recherches. On a exploré des voies comme le spectacle de clown, le music-hall ou l'interprétation d'un théâtre de rue, ainsi que le théâtre pour enfants, tant de comédiens que de marionnettes. En général, on se battait contre l'association entre « théâtre galicien » et « créations mineures », si dangereuse pour un système non consolidé qui entraînait en concurrence avec un autre plus puissant, l'espagnol.

La figure du dramaturge professionnel galicien restait pendant ces années inconcevable et les auteurs conservaient des liens avec une compagnie où ils effectuaient un travail artistique ou technique. À la liste des écrivains dramaturges de la décennie antérieure qui étaient encore actifs – Manuel Lourenzo, Roberto Vidal Bolaño, Euloxio R. Ruibal, Francisco Taxes, Agustín Magán, Manuel Guede, Millán Picouto, Xosé Vázquez Pintor ... –, s'ajoutèrent dans les années 80 les noms de Anxo Rei Ballesteros, Antón Reixa, Raúl Dans, Vicente Montoto, Dorotea Bárcena, Alberto Avendaño, Lino Braxe, Xosé Manuel Pazos, Roberto Salgueiro e Xosé Carlos Cermeño – qu'il faudrait encore compléter par ceux de Santiago Viqueira « Kukus » et Jorge Rey, auteurs de dramaturgies pour le théâtre de marionnettes, et d'Ana María Fernández et Xoán Babarro, spécialisés dans le théâtre pour enfants. Par ailleurs, à cette époque furent adaptés pour la scène divers textes non dramatiques de Xosé Luis Méndez Ferrín ainsi que

la mise en scène fréquente de textes traduits d'autres langues, phénomène qui avait suscité, dans les années 70, certaines polémiques.

L'historienne du théâtre Laura Tato signale les lignes les plus importantes de cette nouvelle dramaturgie :

[...] si pendant les dernières années de la Dictature et pendant la dite Transition, s'est imposé dans la littérature dramatique l'engagement politique et social face à la réalité du pays, à partir de 1980, apparurent de nouvelles tendances. Les chemins se sont diversifiés et à côté des dramaturges qui ont persévéré dans la voie de l'engagement, d'autres ont évolué vers d'autres types de problématique ou d'intérêts. Logiquement le théâtre engagé face à la réalité sociale cessa d'avoir le caractère politique ou batailleur de l'étape antérieure, pour se tourner vers la critique des autres aspects de la société, presque toujours teintée d'humour.⁵

La décennie des années 80 ne fut pas une époque particulièrement féconde pour l'édition de textes de théâtre galiciens. Si nous excluons les rares textes qui parurent dans des revues – *Grial* ou la revue madrilène *Pipirijaina* –, jusqu'en 1987 seules les éditions de Castro et l'éphémère *Castrodouro Teatro* publièrent des textes dramatiques. Cette même année naquirent la *Biblioteca do Arlequín* chez Sotelo Blanco Edicions, et la collection *Os libros do CDG*, éditée par Edicions Xerais de Galicia – qui depuis 1989 allait aussi publier les textes récompensés par le Prix Alvaro Cunqueiro.

Un exemple absolument exceptionnel dans le panorama éditorial du théâtre galicien est représenté par les Cahiers de EDG, petits bulletins en noir et blanc, qui comptent 8 à 16 pages publiées par la *Escola Gramática Galega* (EDG). Dans les 105 cahiers édités entre 1978 et 1994 furent inclus des œuvres d'auteurs galiciens contemporains, des titres d'œuvres galiciennes difficilement accessibles, des manifestes et des textes théoriques sur l'art scénique ou le théâtre galicien, des traductions de textes dramatiques de différentes littératures, de la littérature dramatique pour enfants et les œuvres finalistes du Concours de Textes Brefs organisé par EDG.

5. Laura TATO, « A literatura dramática galega na segunda metade do século XX », in Manuel F. VIEITES (coord.) *Literatura dramática. Unha introdución histórica*, Vigo, Ed. Galaxia, 2007, p. 592.

Les auteurs de textes primés dans ce concours sont habituellement intégrés par les chercheurs en littérature dramatique galicienne dans une promotion ou un groupe auquel on a donné le nom de « génération de 1980 », « promotions des années 80 » ou « groupe de La Corogne », caractérisés par le culturalisme, la recherche de nouvelles formules et de nouveaux publics, la valorisation de la subjectivité dans un monde contemporain d'individus aliénés, la revendication de la ville et les relations entre la vie et l'art. Font partie de ce groupe Miguel Anxo Fernán-Vello, Inma A. Souto, Antón R. Castro, Xosé Luís Martínez Pereiro, Henrique Rabunhal, Lino Braxe, Xesús Pisón, Joel R. Gómez et d'autres auteurs qui, sans avoir gagné le concours, ont publié dans la collection des Cahiers de EDG, des textes ayant les mêmes caractéristiques, comme Luísa Villalta.

En ce qui concerne l'historiographie théâtrale, pendant ces années furent publiées la *Antoloxía do Teatro Galego* (1982) et le *Diccionario do Teatro Galego* (1961-1985) (1987), confectionnés par Manuel Lourenzo et Francisco Pillado. Par ailleurs en 1983 naissait le *Boletín de Información Teatral* qui, après quelques interruptions et différentes époques, survivra jusqu'à aujourd'hui sous le nom de *Revista Galega de Teatro*.

Pendant ces années, plusieurs festivals ont lieu en Galice : *Mostra de Teatro Infantil Galego* « Xeración Nós », *Mostra de Teatro Galego-Portugués* de Cariño, *Mostra Internacional de Teatro* de Ribadavia – qui en 1984 prit le relais de la manifestation organisée par Abrente –, *Mostra de Teatro Cómico e Festivo* de Cangas, Festival International de Marionnettes de Vigo, *Festival de Teatro Galego* de Carballiño, *Mostra de Teatro Cómico* de Barco de Valdeorras et Festival de théâtre amateur *Mostra de Teatro* de Cee – annexe à laquelle devait s'intégrer en 1990 la *Mostra de Teatro Galego* « Xuventude » de Lugo.

La décennie des années 90

Cette décennie démarre avec deux grandes nouveautés dans le système théâtral galicien : la création de l'*Instituto Galego de Artes Escénicas e Musicais* (IGAEM) « depuis 2008, *Axencia Galega das Industrias Culturais* (AGADIC) –, et la première réunion de la *Feira do Teatro* – manifestation où se firent connaître les productions de l'année à l'attention des délégués à la culture des municipalités.

Dépendant de la *Consellería de Cultura*, l'IGAEM naquit avec un objectif principal, « le développement de la politique culturelle en relation avec la production, promotion et diffusion des activités de théâtre, de danse et de musique »⁶ et appuyé par le *Centro Dramático Galego*. Le budget public destiné à aider la production de spectacles galiciens des collectifs de professionnels connut une hausse – fait qui entraîna une augmentation spectaculaire du nombre de compagnies –, ainsi que la promotion de la diffusion des spectacles. Après l'expérience des *circuitos teatrales*, institués en 1985 avec l'intention de rapprocher le théâtre galicien d'un plus grand nombre de localités, en 1996 a commencé à fonctionner le Réseau Galicien des Théâtres et Auditoriums (RGTA), qui, avec quelques modifications, a survécu jusqu'à nos jours.

En plus des grands espaces intégrés dans le RGTA, au début des années 90 apparaissent d'autres espaces privés et de programmation stable, qui sous l'étiquette de « salles indépendantes » ont suivi le sillage de la Sala Carral de Vigo (1978-1979) et de la Sala Luis Seoane à La Corogne (1981-1989). Les premières qui ouvrirent leurs portes furent celles de Compostelle (NASA, 1992), gérées par la compagnie Chévere, et la Salle Galán (1993), siège du collectif *Maratite Teatro*. On y développa des projets en continu qui contribuèrent à la formation d'un public stable et on y accueillit des formules scéniques moins commerciales – cabaret, café-concert, danse, café-théâtre...

Cette décennie a également connu un circuit peu formel de lieux nocturnes dans différentes localités (La Corogne, Compostelle, Burela, Lugo, Moaña...) qui accueillèrent des propositions diverses, s'adressant à un public peu conventionnel, mises en œuvre par de nouveaux interprètes, nombre d'entre eux issus des salles universitaires – très actives au début des années 90.

Aux manifestations et festivals nés dans la décennie antérieure, s'ajoutent maintenant le *Festival do Eixo Atlántico* (Axe Atlantique), le Festival International de Marionnettes de Santiago – qui dans ses éditions postérieures devait absorber d'autres sièges qui à partir de 2002 allaient prendre le nom de *Galicreques* –, le Festival International Automne du Théâtre de Carballo et la *Mostra* de Théâtre de Rue d'Orense. En 1997 eut lieu aussi la première et unique édition de

6. Loi 4/1989 de la Xunta de Galicia (*Diario Oficial de Galicia* du 9 de mai 1989).

la Rencontre Internationale de conteurs (-euses), se faisant l'écho de l'extrême nouveauté du répertoire de cette décennie : les conteurs d'histoires. Ce format de spectacle avec un unique interprète-narrateur, sans relation directe avec la tradition orale populaire, fut une des formules qui connut le meilleur succès des années 90.

En ce qui concerne les prix pour les textes dramatiques, en 1994 disparut le Prix Alvaro Cunqueiro – qui fera sa réapparition dans la dernière année de la décennie – et le concours Chemin de Saint-Jacques, qui était né un an plus tôt à l'occasion des festivités jacobéennes⁷. La Députation Provinciale de La Corogne a créé depuis 1991 le Prix Rafael Dieste, qui en plus de sa dotation économique et la publication du texte récompensé, offre la possibilité de monter la pièce. Il faudrait aussi ajouter le Prix de l'Arc Atlantique, promu depuis 1997 par le Théâtre du Nord-Ouest et la Chambre Municipale de Viana do Castelo.

La liste des vainqueurs de ces prix est hautement représentative de la dramaturgie écrite pendant la décennie et elle intègre Xesús Pisón (*Ei, Feldmühle!*), Roberto Salgueiro (*O arce do xardín*), Roberto Vidal Bolaño (*Días sen gloria, Doentes, Saxo tenor, Criaturas, As actas escuras*), Raúl Dans (*Matalobos, Lugar*), Euloxio R. Ruibal (*Azos de esguello*), Xavier Lama (*O serodio remordemento do amor*), Manuel Lourenzo (*Magnetismo, Últimas faíscas de setembro*), Miguel Sande (*Ninguén chorou por nós*), Agustín Magán (*Os rebertes*), Andrés A. Vila y Xosé Cid Cabido (*Copenhague*), Manuel Riveiro Loureiro (*O prazo*) e João Guisan (*A Táboa Ocre de Nubia*).

Le Centre Dramatique Galicien inaugura entre 1990 et 1999 jusqu'à 16 spectacles basés sur des textes galiciens. Parmi ceux-ci, un nombre très important était d'auteurs classiques de la littérature galicienne du XX^e siècle : Otero Pedrayo (*A lagarada*), Blanco Amor (*Un refaixo para Celestina*), Rafael Dieste (*A fiestra valdeira* et *Viaxe e fin de don Frontán*), Álvaro Cunqueiro (*O incerto señor don Hamlet, príncipe de*

7. « [...] il n'a pas été organisé faute d'avoir publié, comme il était prévu dans le règlement, la dernière œuvre couronnée – *As actas escuras* de Roberto Vidal Bolaño –, face au refus de l'auteur d'introduire des modifications à la fin de sa pièce, perçue par le comité organisateur comme peu convenable. L'œuvre devait attendre 1997 pour être publiée » (Cilha LOURENÇO MÓDIA, Carlos VIZCAÍNO FERNÁNDEZ, *Talia na Crónica de Nós. Dez anos de teatro galego (1990-1999)*, Ourense, Ed. Abano, 2000, p. 85).

Dinamarca et *Si o vello Simbad volvese ás illas*), Antón Vilar Ponte (*Como en Irlanda*), Ramón Cabanillas et Antón Vilar Ponte (*O mariscal*), Cotarelo Valledor (*Hostia*) y Vicente Risco (*O bufón de El Rei*). La compagnie institutionnelle monta cinq textes d'auteurs galiciens contemporains – *Nin me abandonarás nunca*, de Posada-Curros, *O peregrino errante que cansou ó demo* de Xavier Lama, *Lugar de Raúl Dans*, *Xelmírez ou a gloria de Compostela* de Daniel Cortezón, et *Memoria de Antígona* de Quico Cadaval et Xavier Lama. Mais en 1998 le CDG devait abandonner avec fracas le monolinguisme du théâtre galicien en faisant jouer Ramón María del Valle-Inclán en espagnol, provoquant une réponse cinglante de la part d'un certain groupe politique, d'intellectuels et d'associations culturelles galiciennes, y compris d'un grand nombre de professionnels du théâtre.

Parmi les autres dramaturges qui publièrent ou montèrent des spectacles pour la première fois pendant cette décennie, on citera Cándido Pazó (*Raíñas de pedra*, *Xogos á hora da sesta*, *Commedia. Un xoguete para Goldoni*, *O rei nu*, *O bululú do linier*), Quico Cadaval (*O reiseñor da Bretaña*), Xabier Picallo (*Cachorros sen domesticar*), Manuel María (*Farsa do Bululú, Unha vez foi o trevón*), Dorotea Bárcena (*Cabaret Alén, Mulieribus*), Antón Cortizas Amado (*O coleccionista de sombras*, *Romance de Bernal o francés*, *Un dragón no camiño*), Xosé Sendón (*Annus horribilis*), Ana Vallés (*Café acústico*, *Deriva*, 31), Daniel Cortezón (*Alí Ben Mangato e mailo seu cabalo branco chamado Beliador*), Manuel Riveiro Loureiro (*O prazo*), Manuel Lourenzo (*A velada espectral de Mister Peabody*, *A sensación de Camelot*, *O perfil do crepúsculo*, *O avión paranoico*, *O circo da medianoite...*), Miguel Anxo Murado (*Historias peregrinas*), Suso de Toro (*Nano, Unha rosa é unha rosa*), Millán Picouto (*Prisciliano en Tréveris*), Xesús Pisón (*Viva Peter Pan*, *O cuarto de Ofelia*, *Crisálidas...*), Luísa Villalta (*As certezas de Ofelia*), etc.

Le théâtre publié ou monté pendant cette période embrasse une énorme diversité de lignes thématiques et, généralement, les auteurs se reconnaissent dans différentes tendances. On assiste à une revitalisation du théâtre historique et à une révision du théâtre à thématique rurale ; d'autres œuvres se font connaître en incluant une réflexion sur le rôle de la femme dans la société, à côté d'autres qui jouent avec l'intertextualité ou la mythologie, en plus des textes qui renouent

avec l'expérience des avant-gardes.⁸ Mention à part doit être faite des dramaturgies fort originales de João Guisán et Xésus Pisón, qui échappent à toute classification.

Avec une présence constante des compagnies hors de Galice, le théâtre de marionnettes galicien connaît pendant cette décennie une expansion importante, atteignant des niveaux qualitatifs et professionnels qui ne sont pas toujours reconnus parmi les collectifs des pairs.

La compagnie de théâtre de marionnettes la plus ancienne et la plus emblématique de Galice est Monicreques de Kukas, créée en 1979 par Marcelino de Santiago, Kukas et Isabel Rey Pousada. Dans les années 90, la compagnie a abandonné le théâtre de rue et mené des recherches dans le but de créer un nouveau prototype de marionnettes pour montages de grand format. Les Monicreques de Kukas travaillent et ont travaillé un large éventail de genres, du théâtre d'objets jusqu'aux spectacles de géants et grosses têtes, en passant par le théâtre d'ombres, le mime et le spectacle musical. Ils ont fait du théâtre de rue, du théâtre pour enfants, et des marionnettes pour enfants et pour adultes. L'unique spectacle de marionnettes du CDG, *O Mariscal* (1994) releva de leur initiative.⁹

Par ailleurs, l'Association des Acteurs et Actrices de Galice remet chaque année depuis 1997 le Prix de Théâtre María Casares – successeur du Prix Compostela aujourd'hui disparu –, qui récompense les travaux les plus remarquables de l'année antérieure dans une soirée de gala célébrée à La Corogne et qui entend rendre visible le collectif professionnel ainsi que le travail de la profession en faveur du théâtre galicien.

8. Des commentateurs ont attiré l'attention sur certains paradoxes spécifiques du panorama du théâtre galicien de ces années : « Le chemin de l'expérimentation s'oppose généralement au théâtre commercial, car face à celui-ci, il se présente comme contestation ou comme innovation. Mais, en Galice, les choses ne se produisent pas ainsi. La rupture avec les canons traditionnels du théâtre prend sens dans la quête d'une définition autochtone d'une dramaturgie nationale, différenciée du théâtre espagnol tant sur le plan esthétique que sur le plan génétique. Celui-ci, au lieu de fonctionner en Galice comme une option à caractère (inter)culturel ou national, établit avec le théâtre galicien un dialogue à caractère générique, comme un modèle ou un genre concurrent (qui réunit une quantité de spectateurs étranger au théâtre galicien). Face à cela, le système théâtral dessine des voies de confrontation basées sur des questions à caractère esthétique ». (Inmaculada LOPEZ SILVA, « O teatro galego desde Abrente até aos nossos dias », *Setepalcos*, n° 4, Coimbra, Cena Lusófona, 2006, p. 20).

9. Santiago PREGO, « Teatro de rúa, de bonecos e infantil », in *125 anos de teatro en galego*, Vigo, Xunta de Galicia-Edicións Xerais, 2007, p. 253.

Depuis l'année 2000

Le nouveau millénaire a mis en évidence les déficits et l'extrême dépendance de l'activité théâtrale professionnelle en Galice. Comme nous le rappelait Manuel Vieites en 2006 « [...] le circuit créé par l'IGAEM constitue aujourd'hui la seule proposition solide de représentations théâtrales, en dehors des conventions particulières mises en place par des municipalités comme celles de La Corogne, Ferrol ou Saint-Jacques-de-Compostelle, parfois en complément du Réseau, ou aussi par des organismes financiers [...] ». ¹⁰ La crise économique a encore compliqué davantage le panorama, en réduisant ostensiblement le nombre de représentations avec contrat de la part des municipalités et en éloignant de la distribution des spectacles les caisses d'épargne galiciennes – dispositif voué à la disparition pure et simple.

Le théâtre galicien entre dans le XXI^e siècle comme un théâtre subventionné et subsidiaire¹¹, situation qui le rend extrêmement fragile dans la nouvelle conjoncture dérivée de la crise et le croissant désintérêt du gouvernement conservateur sorti des urnes en 2012, qui allait trouver dans les difficultés économiques une magnifique excuse pour démanteler le système culturel galicien alternatif face au système étatique – comportement en conformité avec son idéologie hostile aux différenciations nationalistes.

De sorte que de nombreuses compagnies disparaissent et les rares collectifs qui sont nés pendant cette période n'auront pas nécessairement l'impression d'appartenir à un réseau culturel différencié, favorisant

10. Manuel F. VIEITES, « *O sistema teatral galego. A perspectiva da divulgação e da recepción* », *Setepalcos*, n° 4, Coimbra, Cena Lusófona, 2006, 47. Cet auteur nous rappelle aussi que « La norme est qu'un spectacle tienne au maximum deux jours à l'affiche, même dans les grandes villes [...] », (*ibidem*, p. 48).

11. « [...] on peut affirmer que le théâtre galicien est un théâtre subventionné et subsidiaire, qui peut disparaître à partir du moment où les ressources étrangères à l'activité théâtrale cessent d'exister. Une chose est le besoin de financement qui existera toujours, étant donné que le théâtre sera toujours déficitaire à cause de son caractère de produit culturel, qui n'admet pas de reproduction industrielle, que l'on représente en direct, soir après soir, de façon vivante ; une autre, bien différente, est de constater la dépendance absolue et chronique de ressources extérieures dont le contrôle est impossible. Dépendance, puisque tout doit être dit, enracinée tant dans le manque de politiques culturelles que dans l'incapacité des créateurs de théâtre à établir et consolider un dialogue avec le public, bien que dans ce domaine particulier il y ait des exceptions notables. », (*ibidem*, p. 48).

ainsi une faiblesse grandissante face à leur absorption par le théâtre espagnol. Après un processus de construction de 35 ans, le théâtre galicien commence à connaître ses premières désertions linguistiques.

Le Centre Dramatique Galicien connaît aujourd'hui une situation proche de la léthargie et depuis deux ans le collectif professionnel, de plus en plus exsangue, manifeste régulièrement contre l'inaction politique du gouvernement autonome face à la sphère théâtrale.

Dans le rapport sur les arts scéniques en Galice publié en 2013 par le *Consello da Cultura Galega*¹², un cri d'alarme a été lancé sur les faiblesses du système théâtral galicien, en particulier sur « le fait que les institutions qui devraient promouvoir son plein développement ne remplissent pas la *mission*, qui, logiquement leur revient en matière d'organisation et de planification stratégique », ainsi que sur « le constat de la perte de position hégémonique qu'accuse le système théâtral galicien dans la culture du pays, alors qu'il devrait occuper une position contre-hégémonique, à partir de laquelle il lutterait pour investir un espace spécifique dans la sphère publique, situation en rapport avec la position prise par notre langue. »¹³

La création et la distribution du théâtre galicien évoluent aujourd'hui dans un cadre de considérable instabilité et précarité, comme le prouve le fait que la moyenne des représentations d'une troupe de théâtre n'atteint pas la dizaine par an¹⁴, soit moins d'une par mois. La situation est devenue si difficile que quelques voix commencent à parler d'un processus de « déqualification »¹⁵. Par ailleurs, la disparition de

12. Organisme indépendant qui possède sa propre entité juridique dont l'existence est fixée par le Statut d'Autonomie de la Galice. Constitué par des personnalités importantes des différents champs de la culture galicienne, il compte parmi ses objectifs celui de servir d'organe assesseur et consultatif aux pouvoirs publics, avec capacité d'initiative, de recherche et d'organisation.

13. CONSELLO DA CULTURA GALEGA (Sección de Música e Artes Escénicas), *As artes escénicas en Galicia. Situación e perspectivas*, Santiago de Compostela, p. 23.

14. . CONSELLO DA CULTURA GALEGA (Sección de Música e Artes Escénicas), *As artes escénicas en Galicia. Situación e perspectivas*, Santiago de Compostela, p. 39.

15. Comme le déclarait l'acteur Avelino González : « Actuellement, nous sommes dans la même situation que celle de nombreux secteurs; non seulement nous ne pouvons pas nous consacrer exclusivement à notre vocation professionnelle, mais il nous faut mettre le couvert, biner le jardin, et faire face à tout. Il y a là un sérieux problème de "déqualification" ». Lara ROZADOS, « Avelino González: 'Temos moi boa masa e bos amasadores, pero onde vai a levadura?' », in *A fondo. Caderno de análise. Sermos Galiza*, n° 53, Santiago de Compostela, Sermos Galiza, 6-2-2014, p. 5.

salles privées ayant eu lieu ces dernières années « implique la perte de programmes de création, formation et diffusion, souvent liés avec des lignes de recherche et d'exploration esthétique et formelle qui finissent par favoriser [...] l'impossibilité de voir émerger de nouvelles voix »¹⁶. C'est une des raisons qui expliquent la difficulté pour les textes des nouveaux dramaturges à trouver un public – à travers leur mise en scène ou leur publication, ce à quoi il conviendrait d'ajouter la propre dynamique des compagnies, limitées à une production annuelle, et l'inexistence de la figure de l'auteur dramatique en résidence. Pour cette raison, « l'unique stimulation à la création pour les auteurs (-eures) qui n'ont pas de liens avec une compagnie scénique est celle des prix encore existants »¹⁷, auquel il faudrait ajouter la liste limitée des publications qui reproduisent dans leurs pages des textes de théâtre – *Casahamlet* et la *Revista Galega de Teatro*, principalement.

La possibilité qui s'est ouverte avec l'intégration au système théâtral galicien des troupes en résidence – liées au théâtre public ou semi-public avec pour objectif de développer un travail de création et de diffusion stable et concentré sur la localité d'accueil –, est en fait limitée à trois villes (Narón, Cangas et Orense) et leurs résultats quant à l'engendrement de nouvelles dynamiques de création et de diffusion n'ont pas été à la hauteur des attentes. Parmi les raisons qui pourraient expliquer les maigres résultats de cette initiative on pointe le manque de définition d'un modèle de fonctionnement – avec des objectifs nettement dessinés – et la faible dotation en ressources. Parmi les formules scéniques plus fortement présentes pendant ces années, il nous faut mettre en évidence le nouveau cirque et la magie, qui, par ailleurs drainent les plus gros publics.

Toutes les contradictions autour de la planification théâtrale développées à partir des institutions autonomiques, ainsi que la distance entre elles et la profession théâtrale, ont éclaté au grand jour lors de la célébration de la Journée des Lettres Galiciennes de 2013, consacrée au dramaturge, metteur en scène, acteur, directeur de théâtre et électricien Roberto Vidal Bolaño, une des figures majeures de la fondation du théâtre galicien contemporain. À l'euphorie initiale due à la décision de la Royale Académie Galicienne de rendre hommage à cet

16. *Ibidem*, p. 39.

17. *Ibidem*, p. 41.

auteur, ont fait suite la déception et la protestation des professionnels des arts de la scène, compte tenu de ce qu'ils considéraient comme un abandon et une négligence du gouvernement autonome et des institutions officielles galiciennes face à la production théâtrale et à la situation de ses travailleurs. Le directeur du Festival International de Rivadavia résumait ainsi la frustration :

Ailleurs, le théâtre est une affaire d'État, par tradition et pour sa représentativité, un pacte politique, comme devrait être aussi l'éducation ou l'assistance socio-sanitaire. Sans doute cela ne sera-t-il jamais possible dans notre pays, surtout tant que ne s'amélioreront pas quelques aspects essentiels comme la coordination entre institutions (il n'est pas rare de voir dans une même bourgade ou une même ville des programmes concurrents et de longues périodes de vide sans aucune activité culturelle), la promotion des enseignements artistiques à différents niveaux et dans des lieux de formation variés ou l'adéquation des dynamiques de communication avec les usagers potentiels. Reste-t-il dans la société galicienne quelque chose de cela après l'année Roberto Vidal Bolaño?¹⁸

Heureusement, divers festivals de théâtre ont encore lieu en Galice : à la décennie antérieure s'ajoutent dans les premières années de ce nouveau siècle le Festival International de Marionnettes de Redondela, le Festival Alternatif des Arts de la scène de Vigo (ALT), la *Mostra de Teatro Infantil* de Orense, *Manicómicos* et le Festival International de Théâtre de Orense. Cependant, leur continuité est de plus en plus menacée et les difficultés économiques croissantes les conduisent à la disparition.

Après une longue étape où prévalurent le didactisme et la formation en dehors de la Galice (souvent à l'intérieur du système théâtral espagnol), dans les salles universitaires de théâtre, dans les rares écoles municipales de théâtre¹⁹ ou à travers les cours dispensés par les troupes, associations ou entités comme la EDG (La Corogne), *Espazo Aberto* (Compostelle), *A Artística* (Vigo) ou *Casahamlet* (La Corogne), la *Xunta* de Galicie inaugure en 2005 l'École Supérieure

18. Roberto PASCUAL, « A necesidade de asumir riscos e investir en innovación », in *A fondo. Caderno de análise. Sermos Galiza*, n° 53, Santiago de Compostela, Sermos Galiza, 6-2-2014, p. 7.

19. La plus représentative est l'École Municipale de Théâtre de Narón, qui offre une formation complète organisée sur deux cycles.

d'Art Dramatique de Galice (ESAD-Galicia), qui offre un cycle supérieur d'interprétation (textuelle et gestuelle), scénographie, dramaturgie et direction d'acteurs. Enfin, le théâtre galicien compte un centre de formation permanente stable pour les professionnels du spectacle, mais il y plane deux ombres inquiétantes : l'attention réduite à la compétence linguistique en langue galicienne de ses étudiants et les très rares offres d'emplois en direction de ses diplômés. Deux graves faiblesses structurelles suffisantes pour dessiner une radiographie dramatique de la délicate situation que connaît aujourd'hui le théâtre en Galice.

VARIA