Néant et éternité : temps et non-temps dans le théâtre postmoderne espagnol

Agnès Surbezy

▶ **To cite this version:**

Agnès Surbezy. Néant et éternité : temps et non-temps dans le théâtre postmoderne espagnol : Temps et non-temps dans le théâtre postmoderne espagnol (Ernesto Caballero, Juan Mayorga, Gracia Morales, Itziar Pascual). Temporalité et représentation, Institut Supérieur des Beaux-arts et Faculté de Lettres de Sousse (Tunisie), Mar 2006, Sousse, Tunisie. hal-01548993

HAL Id: hal-01548993

https://univ-tlse2.hal.science/hal-01548993

Submitted on 28 Jun 2017

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 - ShareAlike 4.0 International License

Néant et éternité : temps et non-temps dans le théâtre postmoderne espagnol (Ernesto Caballero, Juan Mayorga, Gracia Morales, Itziar Pascual)

Agnès Surbezy (agnes.surbezy@gmail.com)
Université de Toulouse 2 (Españ@31/Roswita)

« Temps contre temps »... ce titre d'un des derniers essais de Gilles Lipovetsky[1] en dit long sur la place de ce concept dans la pensée contemporaine et sur les tiraillements qui le travaillent. Preuve de l'importance de l'enjeu de cette réflexion, de nombreux penseurs se sont intéressés à cette notion, intimement liée au rapport de l'homme au monde. Il est d'ailleurs intéressant de constater que, par-delà les écarts qui peuvent exister entre leurs approches, Jacques Attali, Jean-Claude Guillebaud ou Michel Maffesoli[2] s'accordent à définir le temps postmoderne comme un temps réglé par une volonté de rapidité à tout prix et d'effacement de la durée. Michel Blay évoque ainsi un « monde où l'homme semble sans repos, où les raisons d'être ne sont que des raisons de vitesse »[3]. Pourtant, si l'on en croit Gilles Lipovetsky, les choses ont changé et la vision du temps, loin d'être univoque, devient de plus en plus paradoxale, dans une société qui ne serait plus postmoderne mais « hypermoderne ». Au présentéisme d'un « temps accéléré » s'opposerait ainsi un « temps retrouvé »[4], dans lequel l'homme « hypermoderne » se projetterait vers l'avenir et revisiterait le passé.

C'est cette dichotomie, qui semble se dessiner dans les dramaturgies actuelles espagnoles, que nous analyserons ici. Condensé de vie et laboratoire du langage, le théâtre semble en effet être un lieu privilégié où s'exhibe notre rapport au monde... Au monde et au temps : recréation dans un temps donné d'une histoire à durée variable, le théâtre se nourrit, notamment, de notre rapport à la temporalité, conçue aussi bien comme « ce qui est dans le temps » que comme « le temps vécu, conçu comme une succession »[5]. C'est la mise en mots et la mise en pièces (au propre comme au figuré) de cette temporalité que nous nous proposons d'étudier ici, dans *Lanternes rouges* d'Ernesto Caballero, *C'est moi le gros et toi le petit* de Juan Mayorga, pièces apparemment pleinement inscrites dans le présentéisme postmoderne, et dans *Bésame mucho* de Gracia Morales et *Les voix de Pénélope* d'Itziar

[1] LIPOVETSKY, Gilles et Sébastien CHARLES (2004). *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, p.67.
[2] Nous ne nous attardons pas ici à détailler les références bibliographiques, reprises à la fin de cet article.
[3] BLAY, Michel (2002). *L'homme sans repos. Du mouvement de la Terre à l'esthétique métaphysique de la vitesse (XVIIe-XXe siècles)*, Paris, Armand Colin, p.7.
[4] LIPOVETSKY, Gilles et Sébastien CHARLES. *Op. cit.*, p.110.
[5] Nous reprenons ici la définition que donne *Le Petit Robert* de la temporalité.

Pascual[6], qui semblent se réinscrire dans un continuum temporel, une durée qui échappe à la définition postmoderne du temps.

Mise en pièces et déconstruction de la temporalité

Dans son ouvrage, *Le sacre du présent*, Zaki Laïdi affirme que « la dynamique du temps mondial n'a d'autre sens que de détruire le temps, de le comprimer ». Et ce « parce qu'il ne connaît que le présent »[7]. Il est intéressant à ce propos de constater qu'aussi bien le texte d'Ernesto Caballero que celui de Juan Mayorga ne débute sur aucune indication de temps et n'en comporte, d'ailleurs, pas davantage au long du texte. Dans *Lanternes rouges*, les deux seules indications qui ouvrent la pièce sont une didascalie de lieu, « un tunnel », et une didascalie marquant les conditions de l'interlocution : « Dans le noir, on entend ces mots »[8]. La localisation temporelle reste toujours aussi imprécise et on peut simplement dire, grâce à des indices semés au gré du texte, que les personnages mènent leur course dans un monde, à une époque, qui pourraient être les nôtres. Il est en effet question de lutte anti-dopage, de drogue, de la voiture-balai ou encore de l'hélicoptère et des flashes des journalistes... De la même manière, *C'est moi le gros et toi le petit* commence par des indications concernant les personnages et le lieu, une chambre d'hôtel, mais seules les références dans le dialogue à la télévision, au réfrigérateur, au téléphone peuvent nous donner une idée de l'inscription temporelle de l'action dramatique. Les deux pièces semblent donc ancrées dans le présent du spectateur, mais un présent suffisamment peu caractérisé pour donner l'impression d'échapper au temps, d'être somme toute de peu d'importance, sinon nié.

Si les deux pièces se déroulent dans un présent insaisissable et incertain, on peut se poser la question du temps de l'action, au sens non plus de temps dans lequel s'inscrit l'action mais de durée de l'action. Force est de signaler ici aussi la parenté entre les deux textes : tous deux présentent en effet des personnages (les uns anonymes et déréalisés par leur désignation par des chiffres, les autres fictionnalisés par leur parenté avec Laurel et Hardy) qui restent constamment en scène, dans un temps apparemment continu et stagnant. Si cet enfermement

[6] Pour résumer, succinctement, la trame des textes évoqués, *Lanternes rouges* met en scène trois cyclistes, 1, 2 et 3, qui, après une chute, s'inquiètent de rattraper le peloton... avant de se rendre compte, finalement, qu'ils sont morts. *C'est moi le gros et toi le petit* présente un huis-clos entre Le Gros et Le Petit, deux personnages qui ne sont pas sans rappeler Laurel et Hardy, huis-clos dont l'enjeu va être l'affranchissement progressif du Petit. Dans *Bésame mucho*, Gracia Morales met en scène une jeune femme, Clara, en quête de sa mère, Mercedes, tuée par son père alors qu'elle-même n'était qu'une enfant. Enfin, *Les voix de Pénélope* tisse l'histoire de trois femmes, La Femme qui attend, Pénélope et L'Amie de Pénélope, une histoire qui est celle de l'attente de l'homme aimé, de la réconciliation avec soi-même aussi...

[7] LAÏDI, Zaki (2000). *Le sacre du présent*, Paris, Flammarion, p.157.

[8] CABALLERO, Ernesto (2001). *Rezagados/Lanternes rouges*, *in* Ernesto Caballero. *Rezagados/Lanternes rouges ; Auto/Automobile*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, p.35. [Traduction : Agnès Surbezy.]

se manifeste d'abord par l'enfermement spatial, il est important de s'y arrêter du fait du lien intrinsèque et indissoluble qui existe entre l'espace et le temps :

> *Si un déplacement des héros dans l'espace est immédiatement perceptible par le public, en revanche, le sentiment de la fuite du temps relève d'une construction intellectuelle. Celle-ci ne peut s'opérer que par le déchiffrage de certains signes. L'espace est un de ces signifiants privilégiés du temps qui passe. […] C'est la loi même du message théâtral que le champ de son action ne soit ni un temps ni un espace, mais un espace-temps dont toutes les coordonnées sont liées. C'est cet espace-temps et les conventions qui le régissent qui sont mis en pièces par le théâtre moderne.*[9]

Dans *C'est moi le gros et toi le petit*, l'espace clos à l'image du temps arrêté dans lequel sont enferrés les personnages est la chambre d'hôtel, une chambre dont par moment les ouvertures elles-mêmes – la fenêtre et la porte – semblent disparaître, échappant aux personnages :

> ***Le Petit-*** *Où est la porte ? Ça fait un moment que je ne la vois pas.*
> ***Le Gros-*** *Pourquoi veux-tu la voir ? Nous sommes déjà dedans, non ? Nous sommes déjà entrés. Pourquoi veux-tu la voir, la porte ?*[10]

Tout l'enjeu de la pièce est d'ailleurs pour Le Petit de sortir de cet espace, pour échapper au présent atemporel qu'il partage avec le Gros. Un présent marqué par la stagnation et l'impossibilité d'échapper à la répétition vaine des mêmes gestes, les gestes de ces films de Laurel et Hardy dont Le Gros et le Petit pourraient avoir été les héros... ou non.

Si dans *C'est moi le gros et toi le petit*, le Petit semble finir par réussir à sortir de l'espace scénique, dans *Lanternes rouges*, 1, 2 et 3 ne descendent de leur vélo qu'une fois, à la fin, mais sans quitter le plateau. Incapables de s'éloigner de leur machine, ils semblent enfermés dans l'espace décrit au début :

> *(Lumière. Trois cyclistes en train de pédaler sur leurs engins respectifs fixés sur une plate-forme transparente, de front face au public. Au-dessus d'eux, telle une inquiétante chape lourde de menaces, on distingue une surface noire sur laquelle sont peintes trois lignes blanches : il s'agit d'un tronçon de la chaussée qui pend maintenant au-dessus de la tête des trois coureurs.)*[11]

Cet espace attire l'attention par sa dimension inquiétante mais aussi par l'impression d'enfermement qui se dégage de cet espace clos de toutes parts : espace par nature ouvert – une route –, il est ici circonscrit par les limites de la cage de scène mais aussi par la plate-forme transparente et le tronçon de route qui semblent écraser les personnages. L'impression

---

[9] TELLIO-GAZALE, Olivia (1997). "Le temps au théâtre", *in* François Busnel (éd.). *Le Temps. Une approche philosophique*, Paris, Ellipses, p.120-121.

[10] MAYORGA, Juan (2005). *El gordo y el flaco/C'est moi le gros et toi le petit, in* Juan Mayorga et Marcelo Lobera. *El gordo y el flaco/C'est moi le gros et toi le petit ; El grito de los espejos/Le cri des miroirs*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, p.71. [Traduction : Fabrice Corrons et Agnès Surbezy.]

[11] CABALLERO, Ernesto. *Op. cit.*, p.35.

de stagnation de l'espace est aussi dite par la rareté des didascalies de lieu. Outre les deux premières, déjà citées, on trouve seulement une indication scénique, à la fin, qui semble devoir un peu ouvrir l'espace dans lequel évoluent les personnages : « lentement, ils descendent des vélos, ils examinent l'espace de la représentation avec un mélange de curiosité, de crainte et de perplexité. Au terme d'un silence prolongé, ils décident de remonter sur leurs vélos »[12]. Mais la porte entrouverte se referme et les personnages retournent à leur enfermement dans un espace clos, à l'image d'un temps refermé sur lui-même. Un temps qui confine au néant, néant temporel, néant existentiel aussi, comme le suggère Isabelle Reck :

> *Les personnages d'Ernesto Caballero, [...] sont des corps en lévitation, coincés dans l'espace-impasse que sont, tout autant, l'éternité et le néant, et qui renvoie constamment à cet autre vide : leur vie. Vies en creux ! Les voilà captifs d'un espace et d'un temps nés de leurs propres peurs et de leurs propres préjugés.*[13]

Chez Ernesto Caballero, donc, comme chez Juan Mayorga, la dramaturgie met en espace une temporalité placée sous le signe de l'anéantissement, un temps qui, à force d'être conjugué au présent absolu, perd toute matérialité et se désagrège.

Cette négation du temps, dissout dans un présent éternel qui confine au non-temps, se marque aussi par le déroulement même de l'action dramatique. Dans les deux textes, en effet, le temps dramatique et le temps de la représentation se confondent, dans des pièces écrites d'un bloc, sans aucune division permettant une ellipse, un retour en arrière... Ce temps confondu avec celui du spectateur (ce qui renforce l'impression de présent déjà signalée) est surtout le temps du dialogue, de la parole, l'intrigue étant – comme en témoignent les brefs résumés que nous avons faits des deux pièces – assez réduite. Dès lors, la sensation d'un temps stagnant, plus bavard qu'évolutif, est accentuée par cet enfermement dans le temps réduit de la représentation. La sensation de stagnation est encore accrue du fait des incessantes répétitions qui jalonnent aussi bien *C'est moi le gros et toi le petit* que *Lanternes rouges*. Dans le premier texte, Le Gros et Le Petit répètent sans cesse des séquences des films de Laurel et Hardy, reprennent constamment le même jeu de scène – « Texte ou action » –, etc. Dans le second, le texte semble également tourner en boucle autour de thèmes récurrents comme l'hélicoptère supposé survoler les personnages, la nécessité de rattraper le peloton ou encore, ce qui nous intéresse tout

[12] CABALLERO, Ernesto. *Ibid.*, p.93.
[13] RECK, Isabelle (2002). « E. Caballero et ses corps-fantômes: théâtre d'un corps à corps grotesque », *in* Roswita/Christilla Vasserot (éd.). *Le corps grotesque*, Carnières, Lansman, p.59.

particulièrement, le temps. Ces répétitions ont pour effet de donner « la sensation au spectateur d'être constamment dans ce que Jameson appelle 'un présent perpétuel' »[14].

Nous avons signalé la réitération du thème du temps dans les dialogues de *Lanternes rouges*, réitération qui en fait un des thèmes centraux. L'expression « être hors temps » se répète ainsi de manière régulière, de même que le mot « temps » se prête à diverses variantes :

3 On doit terminer dans les temps. (Rires.)
2 On a perdu toute notion du temps. (Rires.)
3 Le temps est comme un vélo sans frein. (Rires.)[15]

Cette course après le temps ne donne au récepteur aucune indication, elle sert exclusivement à rythmer le texte, à lui donner une dimension cyclique tout comme au temps de la pièce. Le caractère cyclique et circulaire de celle-ci est clairement marqué par la fin même du texte :

(Ils roulent précautionneusement tandis que le noir se fait.)
2 Attention, on rentre de nouveau dans un tunnel.
3 Celui-là non plus est pas éclairé. J'espère qu'on va pas tomber de nouveau.
2 Moi, j'espère qu'à la sortie...
1 Quoi ?
2 On arrivera à...
3 Où ?
2 Non, rien...
1 Il faut continuer, il faut continuer...[16]

On retrouve ici le noir initial, le tunnel de l'ouverture, et ce leitmotiv, « il faut continuer », qui a ponctué la pièce et qui dit le caractère perpétuel de l'action dramatique. Cette circularité participe donc de l'inscription de la pièce dans un présent éternel et dit l'impossibilité d'en sortir. Elle suggère l'enfermement, la crise existentielle du personnage postmoderne englué dans un temps qui est, pour 1, 2 et 3, le temps de la mort. Une mort refusée par les protagonistes comme elle l'est par un individu postmoderne qui rejette l'idée de fin, lui préférant la figure du rhizome, se répétant perpétuellement quasiment à l'identique. Bien que plus ambiguë, la fin de *C'est moi le gros, c'est toi le petit* suggère, elle aussi, une possible circularité : même s'il repart ensuite, Le Petit éprouve le besoin de revenir sur ses pas et de repasser la porte de la chambre :

(Il s'interrompt en voyant que Le Petit rentre de nouveau.)
Le Petit*- Encore une chose. Ce geste que tu fais.* (Il le fait.) *Ce geste n'est pas à toi. Il est à Chaplin.*
(Il s'en va.)[17]

---

[14] FELDMAN, Sharon G. (1994). « *Ello dispara* de Fermín Cabal: hacia una configuración posmoderna del espacio textual/teatral » *in* John Gabriele (éd.). *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, Francfort, Vervuert Verlag, p.236. [C'est nous qui traduisons.]
[15] CABALLERO, Ernesto. *Op. cit.*, p.91.
[16] CABALLERO, Ernesto. *Ibid.*, p.95.
[17] MAYORGA, Juan. *Op. cit.*, p.89. [C'est nous qui traduisons.]

La pièce se conclut donc sur la porte, sur laquelle le dramaturge avait attiré notre attention au début de la pièce en la plaçant au centre du premier échange entre les personnages. Elle se conclut aussi sur un retour du Petit dont on est en droit de se demander si c'est bien le dernier. La figure de Chaplin – apparue de manière récurrente dans le texte – participe aussi de cette impression de circularité. Ainsi, bien que Juan Mayorga laisse une porte entrouverte sur une possible échappatoire, il ne tranche pas. Il laisse au spectateur toute latitude de voir dans sa pièce un mouvement perpétuel, qui dirait le caractère inéluctable de la dissolution du temps et de la crise de l'individu postmoderne.

Vers un dépassement de la crise postmoderne de la temporalité ?

Le première chose que l'on peut signaler, à propos de *Les voix de Pénélope* et *Bésame mucho*, c'est la présence d'une didascalie initiale de temps. En effet, la structure du texte didascalique apertural, assez classique, donne notamment des indications temporelles. C'est ainsi que *Bésame mucho* s'ouvre sur cette notation :

> (La scène pourrait simuler un espace plutôt éclectique, où se mêlent les indices de plusieurs lieux possibles : la salle à manger d'une famille de classe moyenne des années 80, un atelier de couture, un appartement moderne...
> MERCEDES est là [...]. Son aspect s'apparente à celui d'une « femme mariée » des années 80.) [...]
> (CLARA entre. Vingt ans et quelques. Un peu maquillée, mais pas trop. L'allure d'une jeune fille du début du XXI^{e} siècle. [...])[18]

Bien que l'on n'ait aucune indication temporelle autonome, on sait que l'action dramatique va se dérouler dans les années 80, d'une part, et au début du XXI^{e} siècle, d'autre part. On constate ici encore le lien étroit entre le temps et d'autres signes scéniques (aspect du personnage, espace...), nécessaires pour traduire l'ancrage de la pièce dans une temporalité. Ce qui peut surprendre, néanmoins, c'est le mélange des signes renvoyant à deux époques différentes dans un même espace scénique. Et ce d'autant plus que la didascalie se poursuit en indiquant que « durant toute la pièce, les deux femmes partageront le même espace physique, mais chacune, sauf mention contraire, habitera une réalité différente »[19]. Ainsi, à partir d'un traitement apparemment plus « traditionnel », Gracia Morales introduit, elle aussi, un jeu avec le temps, un temps qui échappe au réalisme. Il y échappe d'autant plus que les deux femmes parviendront, à la fin de la pièce, à franchir la distance qui les sépare, se réunissant dans un temps étranger à la chronologie. On est ainsi placé, dans *Bésame mucho*, dans un temps quotidien, mais aussi subjectif, poétique, apte à

[18] MORALES, Gracia (2004). *Como si fuera esta noche/Bésame mucho*, *in* Itziar Pascual et Gracia Morales. *Las voces de Penélope/Les voix de Pénélope ; Como si fuera esta noche/Bésame mucho*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, p.97. [Traduction : Emmanuelle Garnier.]
[19] MORALES, Gracia. *Ibid.*, p.97.

réunir deux femmes à vingt ans de distance, par-delà la mort. Dans *Les voix de Pénélope*, également, force est de constater que l'indication de temps : « Temps : Entre la veillée d'adieu et bien des années plus tard »[20], renvoie à un temps poétique, qui, cette fois, échappe à tout ancrage chronologique. Les seules indications permettant de situer, éventuellement, les personnages dans le temps sont, pour Pénélope, son nom, la référence à Ulysse et le métier à tisser qui l'accompagne et, pour les deux autres personnages féminins, leurs dialogues et les références à des objets tels qu'un téléphone, un ordinateur... Ces indications n'en restent pas moins imprécises, contaminées en outre par l'indication spatiale qui ouvre le texte : « Lieu : À Ithaque. Et dans toutes les villes du monde appelées Ithaque »[21], une indication qui tend à conférer à la pièce un caractère universel, échappant à tout enfermement spatial ou temporel, transcendant toutes les limites.

Nous avons signalé le caractère subjectif des indications temporelles dans ces deux pièces qui, pour reprendre un propos de Wilfried Floeck à propos du théâtre de la postmodernité, mettent en scène une « simultanéité du non-simultané »[22]. Si *Bésame mucho* débute sur le mélange de deux époques vues simultanément sur le plateau, force est de constater que plus la pièce avance, plus les voix se mêlent elles aussi : « CLARA [...] : Des paroles... / MERCEDES : des paroles apprises par cœur / CLARA : des paroles enregistrées / MERCEDES : des paroles entendues mille fois / CLARA : des paroles prononcées mille fois... »[23], jusqu'à finir par réellement communiquer. Une communication non seulement verbale mais aussi physique, les deux femmes parvenant à s'embrasser une dernière fois. La sensation de « simultanéité du non-simultané » est d'autant plus forte pour le spectateur que la pièce se déroule linéairement, selon une temporalité qui est celle du discours des deux femmes... Le contenu même des dialogues souligne ce continuum temporel en adéquation avec le temps de la représentation : le discours de Clara s'ouvre et se ferme sur sa tentative d'enregistrer un message pour Raúl, renforçant l'impression d'unité qui s'en dégage. Quant au discours de Mercedes, même s'il fait référence à toute une existence avec des évocations de moments passés, il est circonscrit dans ce temps qui est le temps de la représentation. Cette « simultanéité du non-simultané », qui permet, notamment, la réactualisation du passé de Clara[24] et la réconciliation de la jeune femme avec son

[20] PASCUAL, Itziar (2004). *Las voces de Penélope/Les voix de Pénélope*, in Itziar Pascual et Gracia Morales. *Las voces de Penélope/Les voix de Pénélope ; Como si fuera esta noche/Bésame mucho*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, p.37. [Traduction : Rosine Gars.]
[21] PASCUAL, Itziar. *Ibid.*, p.37.
[22] FLOECK, Wilfried (1999). « Teatro y posmodernidad en España », *in* Martha T. Halsey et Phyllis Zatlin (éd.). *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos*, University Park, Pennsylvania State University/Estreno, p.162.
[23] MORALES, Gracia. *Op. cit.*, p.123.
[24] On peut considérer que le spectateur, partageant le temps de Clara ou s'en sentant, nécessairement, plus proche chronologiquement, peut être tenté de considérer ce temps-là comme temps référentiel.

histoire personnelle, réinscrivant finalement la pièce dans la perspective d'un temps qui passe, certes, mais qui perdure aussi. Un temps qui n'est plus ce présent perpétuel des pièces analysées précédemment et qui ne peut exister sans la mémoire, sans la réappropriation du passé.

Si *Bésame mucho* tend à rendre présentes, pour le spectateur mais aussi pour les personnages eux-mêmes, plusieurs temporalités, *Les voix de Pénélope* participe également de cette caractéristique des écritures postmodernes. Ici aussi, deux époques cohabitent, tissant l'histoire des trois personnages féminins. Cette trame se construit d'abord à travers des séquences parallèles, chacune des femmes restant dans l'époque qui lui correspond (bien que le titre de la séquence 3 « On est bien toutes pareilles »[25] annonce leur parenté), puis à travers une ultime séquence qui mêle les trois voix et les deux époques. Ce qui se joue ici, ce n'est plus la réappropriation d'une histoire personnelle, mais la réécriture du mythe, la réappropriation par la dramaturge d'un passé beaucoup plus lointain et, dans une certaine mesure, atemporel. Cette revisitation du passé et du mythe serait une caractéristique des écritures féminines actuelles :

> *Cette écriture basée sur un référent historique, ainsi que la stratégie de (ré)écriture de classiques [...] acquiert aussi des nuances de genre aux mains des femmes [...]. Cette technique, dont la relation avec l'ironie postmoderne est évidente, transforme surtout la lecture : renouant à nouveau avec les théories de Barthes, nous montrant que ces critères et ces jugements de valeur que nous croyons « universels » sont conditionnés culturellement, ces (ré)écritures nous racontent des histoires connues depuis des perspectives différentes, et nous font aborder avec un regard nouveau ces textes que nous croyions connaître parfaitement.*[26]

Ainsi, la cohabitation de deux temporalités différentes (mais parallèles puisque l'une et l'autre histoire s'étirent sur de nombreuses années comme l'indique le titre de la dernière séquence : « Bien des années plus tard... Ma véritable histoire »[27]) permet de modifier la perspective, de considérer le mythe de Pénélope non plus du point de vue de l'homme, d'Ulysse, mais de la femme. De celle qui attend, qui a attendu un homme pour, finalement, se trouver elle-même... et ne plus attendre qu'elle-même. Une attente qui souligne l'importance du temps et de la temporalité dans la construction de la pièce mais aussi de l'individu, une temporalité rendue à sa durée, réapprivoisée, vécue à nouveau comme une succession de moments unissant passé, présent et ouvrant à l'avenir.

Le jeu sur les temporalités permet peut-être ainsi d'affirmer l'avènement d'un temps nouveau, d'une temporalité féminine, intérieure, poétique et subjective.

---

[25] PASCUAL, Itziar. *Op. cit.*, p.43.
[26] CARRERA SUÁREZ, Isabel (2000). « Feminismo y poscolonialismo: estrategias de subversión », *in* Beatriz Suárez Briones, María Belén Martín Lucas et María Jesús Fariña Busto (éd.). *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*, Barcelona, Icaria, p.78. [C'est nous qui traduisons.]
[27] PASCUAL, Itziar. *Op. cit.*, p.89.

> *Et il est possible que cette subjectivité nouvelle soit accompagnée d'un nouveau système de valeurs, d'un nouveau type de langage et de forme [...], peut-être même d'un nouveau discours, d'une alternative à l'idéologie générico-sexuelle dominante.*[28]

De fait, le traitement imposé au temps dans ces deux textes semble échapper, nous l'avons signalé, au présentéisme postmoderne, par la réhabilitation du passé qu'il propose, mais aussi par les perspectives de futur qu'il ouvre. Dans *Bésame mucho*, ce futur est inscrit dans la temporalité même de la pièce, à travers l'enfant que porte Clara. Tout le déroulement de la pièce représente d'ailleurs le processus de maturation qui mène Clara à la réconciliation avec son passé, réconciliation qui libère la parole de la jeune femme. Cette réappropriation du langage et cette capacité nouvelle à se projeter dans l'avenir se manifestent à travers l'évolution du message que Clara enregistre pour son compagnon, Raúl. Au début de la pièce, ses divers essais, sa nervosité croissante, la construction chaotique de répliques lacunaires marquées par de nombreux points de suspension... mettent en évidence sa difficulté à parler, à s'ouvrir à son ami (et au futur), difficulté qu'elle-même met en mots :

> *CLARA : On recommence !* (Elle enclenche le magnétophone.) *Ecoute, Raúl... tu sais que depuis une semaine, je suis un peu inquiète ; je t'ai dit que ça n'était pas grave : mon travail, le fait de te voir épuisé par tes examens... Non, non, ça n'a rien à voir... [...] ce n'est pas facile, tu vois ?, il faut que je trouve les mots, et même les gestes, pour te dire ce que j'ai à te dire... Parce que je n'avais pas prévu cette conversation, et je ne sais pas par où commencer ni comment terminer... Arrête de m'interrompre, putain ! Non, je ne suis pas hystérique, je ne suis pas hystérique !*[29]

Elle finit même par substituer à la nouvelle qu'elle souhaitait annoncer à Raúl une dispute imaginaire, qui lui permet de détourner la conversation. Si, à la fin de la pièce, les points de suspension subsistent, ils marquent une pensée en construction et non plus une impossibilité à s'exprimer. D'ailleurs, Clara parvient enfin à verbaliser son état, à employer le terme « enceinte ». La pièce s'achève ainsi sur une perspective d'avenir, un avenir encore incertain, mais qui finit par s'affirmer : « c'est ce que j'aurais fait moi-même hier [décider d'avorter], avant que le médecin me dise que oui, il y a bien quelque chose de trois semaines qui m'habite à l'intérieur »[30]. Cette perspective est confirmée par l'évocation du rêve de Mercedes qui clôt la pièce, par la berceuse que fredonnent les deux femmes, par le jeu de scène de Clara : « Cette nuit, j'ai rêvé que j'étais grand-mère. [...] *(Toutes les deux se mettent à fredonner 'Bésame mucho', lentement, comme une berceuse [...], CLARA se berce délicatement, les bras croisés sur*

[28] LOUREIRO, Ángel G. (1994). *El gran desafío: feminismos, autobiografía y postmodernidad*, Madrid, Megazul-Endymion, p.148-149. [C'est nous qui traduisons.]
[29] MORALES, Gracia. *Op. cit.*, p.103.
[30] MORALES, Gracia. *Ibid.*, p.131.

son ventre.) »[31]. Si *Bésame mucho* met en scène une réconciliation du passé, du présent et du futur en réhabilitant mort, vie et naissance, la pièce d'Itziar Pascual, elle aussi, s'achève sur une perspective d'avenir fondée non plus sur la maternité (intimement liée, bien sûr, à la femme), mais sur la réappropriation par les personnages féminins de leur propre identité : « ma conquête à moi est beaucoup plus discrète : c'est celle du minuscule espace de l'être dans son essence et dans son existence. J'ai appris à apprendre, mais pas comme ils le croient. L'attente est une forme de résistance »[32]. Une réappropriation qui passe par l'acceptation du temps et de sa durée : « Le temps n'est pas un ennemi ; c'est un compagnon de voyage »[33]. Une réappropriation qui ouvre la porte à un avenir placé sous le signe d'une plus grande plénitude et d'une sérénité accrue.

Conséquence de la volonté postmoderne d'instantanéité et d'effacement de la durée, le temps est déconstruit, anéanti, mis en pièces, dans un certain nombre de textes, comme *Lanternes rouges* d'Ernesto Caballero ou *C'est moi le gros et toi le petit* de Juan Mayorga. Mais force est de constater qu'il est aussi des pièces qui, elles, se tissent autour d'une nouvelle temporalité, quotidienne et éternelle, une temporalité qui se pose en alternative au « présentéisme » destructeur de la postmodernité, une alternative qui passe précisément par une réappropriation du temps qui passe. C'est ce que nous montrent des textes comme *Bésame mucho* de Gracia Morales ou *Les voix de Pénélope* d'Itziar Pascual. Revisitant le passé (passé individuel des personnages ou passé mythique), s'inscrivant dans la perspective d'un futur à venir, cette nouvelle temporalité semble devoir s'inscrire dans ce temps « hypermoderne » évoqué par Gilles Lipovetsky. Une restriction semble néanmoins devoir s'imposer : à l'avenir « frappé d'incertitudes et de doutes », à la « régression [de l'instant] liée à un futur devenu incertain et précaire »[34], semble s'opposer un avenir ouvert à l'espoir, à la réconciliation des individus avec eux-mêmes et avec leur histoire personnelle. Peut-être ce temps, apparemment plutôt féminin puisque mis en mots surtout par des femmes, plus qu'un temps hypermoderne, est-il une porte ouverte vers un dépassement de la crise que semble subir, dans le théâtre contemporain comme dans la société actuelle, la notion de temps et de temporalité. Une temporalité enfin ralentie, réapprivoisée, ouverte à la réflexion et au dialogue avec soi et avec autrui...

[31] MORALES, Gracia. *Ibid.*, p.131-133.
[32] PASCUAL, Itziar. *Op. cit.*, p.91.
[33] PASCUAL, Itziar. *Ibid.*, p.91.
[34] LIPOVETSKY, Gilles et Sébastien CHARLES. *Op. cit.*, p.101-102.

Références bibliographiques.

a) Textes dramatiques.

CABALLERO, Ernesto (2001). *Rezagados/Lanternes rouges, in* Ernesto Caballero. *Rezagados/Lanternes rouges ; Auto/Automobile*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, p.32-95. [*Nouvelles scènes hispaniques.*]

____ (1997). *Solo para Paquita (Estimulante, amargo y necesario)*, Paris, Festival Don Quichotte/Antoine Soriano. [Edition espagnole en ligne *in* www.novalibro.com, 2000].

MAYORGA, Juan (2005). *El gordo y el flaco/C'est moi le gros et toi le petit, in* Juan Mayorga et Marcelo Lobera. *El gordo y el flaco/C'est moi le gros et toi le petit ; El grito de los espejos/Le cri des miroirs*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, p.24-89. [*Nouvelles scènes hispaniques.*]

MORALES, Gracia (2004). *Como si fuera esta noche/Bésame mucho, in* Itziar Pascual et Gracia Morales. *Las voces de Penélope/Les voix de Pénélope ; Como si fuera esta noche/Bésame mucho*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, p.94-133. [*Nouvelles scènes hispaniques.*]

PASCUAL, Itziar (2004). *Las voces de Penélope/Les voix de Pénélope, in* Itziar Pascual et Gracia Morales. *Las voces de Penélope/Les voix de Pénélope ; Como si fuera esta noche/Bésame mucho*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, p.36-93. [*Nouvelles scènes hispaniques.*]

b) Ouvrages théoriques.

ATTALI, Jacques (1982). *Histoires du temps*. Paris, Fayard.

BLAY, Michel (2002). *L'homme sans repos. Du mouvement de la Terre à l'esthétique métaphysique de la vitesse (XVIIe-XXe siècles)*, Paris, Armand Colin.

GUILLEBAUD, Jean-Claude (2003). *Le goût de l'avenir*, Paris, Seuil.

LAÏDI, Zaki (2000). *Le sacre du présent*, Paris, Flammarion.

LIPOVETSKY, Gilles et Sébastien CHARLES (2004). *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset.

LOUREIRO, Ángel G. (1994). *El gran desafío: feminismos, autobiografía y postmodernidad*, Madrid, Megazul-Endymion.

MAFFESOLI, Michel (2000). *L'instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*, Paris, Denoël.

c) Articles.

CARRERA SUÁREZ, Isabel (2000). « Feminismo y poscolonialismo: estrategias de subversión », *in* Beatriz Suárez Briones, María Belén Martín Lucas et María Jesús Fariña Busto (éd.). *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*, Barcelona, Icaria, p.73-84.

FELDMAN, Sharon G. (1994). « *Ello dispara* de Fermín Cabal: hacia una configuración posmoderna del espacio textual/teatral » *in* John Gabriele (éd.). *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, Francfort, Vervuert Verlag, p.230-239.

FLOECK, Wilfried (1999). « Teatro y posmodernidad en España », *in* Martha T. Halsey et Phyllis Zatlin (éd.). *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos*, University Park, Pennsylvania State University/Estreno, p.157-164.

RECK, Isabelle (2002). « E. Caballero et ses corps-fantômes: théâtre d'un corps à corps grotesque », *in* Roswita/Christilla Vasserot (éd.). *Le corps grotesque*, Carnières, Lansman, p.55-62.

TELLIO-GAZALE, Olivia (1997). "Le temps au théâtre", *in* François Busnel (éd.). *Le Temps. Une approche philosophique*, Paris, Ellipses, p.117-122.

SURBEZY, Agnès (2005). « Tiempo, espacio y posmodernidad en las dramaturgias femeninas actuales: ¿continuidad, alternancia o transgresión? », *in* Romera Castillo, José (éd.). *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo*, Madrid, Visor/UNED, p.161-173**.**