

La main de Thôt

ISSN : 2272-2653

Éditeur : Carole Filière

11 | 2024

"Une ouverture des possibles en LSF", Hommage collectif à Patrice Dalle

Helena Tornero, une dramaturge du « post »

Fabrice Corrons

🔗 <http://interfas.univ-tlse2.fr/lamaindethot/1278>

Référence électronique

Fabrice Corrons, « Helena Tornero, une dramaturge du « post » », *La main de Thôt* [En ligne], 11 | 2024, mis en ligne le 01 mars 2024, consulté le 04 mars 2024. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/lamaindethot/1278>

Helena Tornero, une dramaturge du « post »

Fabrice Corrons

TEXTE

- 1 Helena Tornero Brugués, dramaturge et traductrice catalane, née en 1973 à Figueres (dans le nord de la Catalogne), a passé son enfance et adolescence dans la gare frontalière de Portbou où son père travaillait. De cette vie au poste-frontière, elle a sans aucun doute développé un goût pour le plurilinguisme et l'interculturel que traduit son choix de faire des études de tourisme et de traduction-interprétation. Après avoir travaillé dans le secteur touristique, Helena Tornero décide, au tournant du XXI^e siècle, de changer de voie pour suivre une destination théâtrale. Admise à l'Institut del Teatre (prestigieux conservatoire théâtral de Catalogne) en licence d'écriture dramatique, où elle suit les cours de José Sanchis Sinisterra, Carles Batlle et Sergi Belbel, entre autres. Suite à l'obtention de son diplôme dans la même promotion que Josep Maria Miró, Marc Artigau ou Cristina Clemente, elle approfondit sa formation dramaturgique en participant à de nombreux séminaires d'auteurs étrangers de renom (le français Enzo Cormann ou l'argentin Rafael Spregelburd, par exemple) et en traduisant en catalan ou castillan de nombreuses pièces, notamment québécoises et françaises (Fabrice Melquiot, Evelyne de la Chenelière, David Lescot, Michel Marc Bouchard, Fabrice Melquiot, Carole Fréchette, Ahmed Ghazali) mais aussi de langue anglaise ou allemande (Paula Vogel et Lutz Hübner). Son travail d'interprète dans diverses rencontres théâtrales internationales (éditions de l'Obrador d'Estiu de la Sala Beckett et Mousson d'été de Pont-à-Mousson) lui permet également de découvrir d'autres voix théâtrales et de compléter sa technique dramaturgique, qu'elle a mise au service également d'adaptations théâtrales de romans.
- 2 Son œuvre dramatique, écrite majoritairement en catalan, a été représentée avec régularité depuis le début de ce siècle dans les grands théâtres espagnols (en premier lieu les scènes catalanes), et a été maintes fois primée. Helena Tornero s'auto-traduit en castillan et catalan et ses pièces, traduites en allemand, anglais, français et grec,

ont fait l'objet de nombreuses représentations ou lectures en Europe et aux Amériques. Comme nous allons le démontrer dans cet article, notre auteure développe une dramaturgie que nous qualifierons de « post ».

- 3 Le premier « post » de l'univers de notre auteure est sociologique. Née deux ans avant la mort du dictateur Franco et du début de la Transition démocratique, ayant grandi dans une Catalogne autonomiste qui s'est efforcée de normaliser son identité et se moderniser à grande vitesse, Helena Tornero est une fille de cette postmodernité hispanique que Bernard Bessière décrit ainsi :

la vacance d'une avant-garde artistique se réclamant d'un projet innovant s'accompagne – en Espagne encore peut-être plus volontiers qu'ailleurs, en raison de la spécificité de son histoire récente – d'une crise des repères idéologiques, ainsi que d'une vacuité des procès transformateurs. Limitons-nous ici à la brève énumération de ces repères mis à mal :

- la brutale désarticulation du discours franquiste ;
- l'effacement progressif du marxisme de la vie politique et intellectuelle espagnole ;
- la dilution de la foi religieuse qui, par un phénomène d'anamnèse et récupération d'une mémoire collective, si topiques de la condition postmoderne, n'exclut nullement, d'ailleurs, la participation massive aux fêtes traditionnelles ;
- plus récemment, la désarmante facilité avec laquelle le socialisme espagnol s'est dépouillé des sacro-saintes références emblématiques par son adhésion à l'OTAN, par son refus de la lutte des classes, par son néolibéralisme économique et par un discours de plus en plus antisyndical depuis la première grève générale de 1988 jusqu'à celle de janvier 1994. (BESSIERE, 1996, 66-67)

- 4 Cette sensation de perte de repères, que traduit un certain désenchantement, prédomine dans la Catalogne des années 1990, après que la bulle euphorisante – quoique critiquée – des Jeux Olympiques de Barcelone de 1992 éclate. La jeunesse d'Helena Tornero s'inscrit donc dans une société catalane perplexe, car constamment balancée entre illusion et désillusion face à des changements à la chaîne. Baignée dans une postmodernité à la catalane, notre dramaturge fait partie de ces bébés de la Transition, qui se situe entre deux générations : d'une part, celle née dans la

décennie des soixante, encore marquée dans son enfance par la culture franquiste et la résistance politique populaire ; d'autre part, une génération née dans les années quatre-vingt, qui a connu directement une éducation progressiste officiellement catalanisante et un certain détachement par rapport aux questions sociales et à la mémoire récente.

- 5 Cet entre-deux générationnel, qu'elle partage avec d'autres dramaturges catalans comme Guillem Clua, Pau Miró, ou Pere Riera, explique sans doute la co-présence dans sa production (aussi bien que dans celle de ses contemporains) de pièces liées au lourd héritage culturel et social du franquisme ainsi que d'œuvres sur le présent de la société espagnole.
- 6 D'un côté, nous avons donc un théâtre de la mémoire. Sa première pièce *El Vals de la Garrafa* (prix « Joan Santamaria » 2002) propose en effet une fiction mémorielle inspirée de l'expérience de jeunesse de son grand-père pendant la Guerre Civile. L'action, qui se situe dans une ville du haut Ampourdan la nuit de la Saint-Jean de l'année 1937, met en scène la vie de Ramon, appelé au front avec les Brigades Internationales, et celles de Joan et Anna, deux frère et sœur républicains qui aident le curé du village à fuir. Dès cette première pièce, Helena Tornero met ainsi en valeur les dialectiques et souffrances de ces êtres anonymes d'un grand conflit dont les blessures sont encore vivantes chez les derniers survivants et leurs descendants. Cette thématique est de fait plutôt dramatiquement rare à cette époque : nous ne sommes en 2002 qu'au tout début du mouvement social de la récupération de la mémoire historique et le théâtre et les autres genres ne s'en sont que très peu fait écho pour l'heure. Le choix d'Helena Tornero est de surcroît d'autant plus intéressant qu'il s'agit là de son *opera prima*, inspirée en outre de son héritage familial... alors qu'on pourrait s'attendre davantage à un sujet plus universel, moins ancré dans un contexte historique local, à l'instar des dramaturgies d'alors des grands noms catalans : Sergi Belbel, Lluïsa Cunillé, Carles Batlle (et, dans une moindre mesure, de David Plana ou Beth Escudé).
- 7 Si le texte *El Vals de la Garrafa* est une carte de présentation singulière de notre auteure dans le panorama scénique, il est aussi le point de départ d'une production mémorielle qui ponctuera la

trajectoire d'Helena Tornero. En 2009, notre auteure gagne la deuxième édition du « Premi de Teatre 14 d'Abril » du « Memorial Democràtic de Catalunya » avec *Apatxes*, une pièce qui renouvelle ce théâtre de la mémoire hispanique par une logique de pas de côté. À une époque où les pièces, romans, films et autres productions audiovisuelles sur la Guerre civile et le début du franquisme fleurissent, suite notamment à la « Ley de Memoria Histórica » de 2007, Helena Tornero écrit une œuvre sur un petit village français pendant la Seconde Guerre Mondiale, où les habitants apprennent à résister à la domination nazie.

- 8 Malgré le sujet de la pièce extérieur à l'Espagne (qui vivait à cette époque en autarcie), le public catalan/espagnol est en mesure d'établir un lien avec sa propre histoire collective, grâce au personnage de Teo, cet étranger récemment arrivé au village que le public peut identifier comme un exilé catalan par une série d'indices sur ses origines. La pièce est de fait dédiée à Teodor Garriga, connu pour avoir annoncé à la radio les bombardements fascistes sur Barcelone pendant la Guerre civil, puis exilé en France où il a lutté aux côtés de la Résistance. Par cette connexion, le récepteur catalan peut d'autant mieux comprendre cette guerre étrangère et saisir, indirectement, la répression et la résistance en Espagne pendant les premières années du franquisme.
- 9 Quatre ans plus tard, en 2013, Helena Tornero est programmée au Teatre Nacional de Catalunya avec son texte *No parlis amb estranys (fragments de memòria)*. Il s'agit là d'un kaléidoscope de vingt-cinq situations qui, placées des années 1930 au présent du début des années 2010, montrent les différentes facettes de cette mémoire historique de la Guerre Civile et du franquisme et de la transmission intergénérationnelle des traumatismes psychiques auprès de personnages sans nom de famille. C'est le cas de l'enfant, dont les monstres de ses cauchemars s'avèrent être la reproduction, deux générations plus tard, de la vision traumatisante par le grand-père de son jeune frère tué au front pendant la Guerre Civile. Les scènes sont ainsi des dispositifs de révélation indiciaire qui passent non seulement par les personnes héritières de cette mémoire mais aussi par des objets porteurs de passé (une armoire liée à la Guerre Civile, par exemple).

- 10 L'ancrage documentaire de cette création tient ici autant aux témoignages qui ont inspiré les histoires qu'à la projection sur scène de documents vidéos, audios ou photographiques du camp d'internement d'Adge pour les exilés espagnols et de Barcelone : la prison pour femmes située sur l'avenue Diagonal, aujourd'hui remplacée par un centre commercial « Corte Inglés » – équivalent espagnol des Galeries Lafayette – et la place Catalogne, espace central et symbolique de la population barcelonaise, lieu de manifestations franquistes en 1939 puis antifranquistes dans les années 1970 et anticapitaliste lors du printemps révolutionnaire de 2011, transformée finalement, à l'hiver 213, en patinoire géante. La narration de ce montage audio-visuel nous invite sensiblement à connaître ou nous rappeler cette mémoire oubliée. Par l'affect elle fabrique au théâtre, lieu de l'hétérotopie par antonomase, des « lieux de mémoire » là où les institutions les ont substitués par des espaces de divertissement commercial.
- 11 Dans ce partage en commun du réel transcendé par l'art, Helena Tornero finalement met en scène, comme dans *El Vals de la Garrafa*, sa propre généalogie. Elle conclut le spectacle par deux photos de son grand-père, et fait expliquer par un personnage, double de l'auteure, que cette pièce était une promesse faite à son grand-père, promesse qu'elle avait sans doute oublié de dire aux spectateurs en début de l'œuvre. Notre auteure y rappelle ainsi le double fil directeur du spectacle : les conséquences intergénérationnelles de blessures non soignées et la culture de l'oubli.
- 12 Comme l'a affirmé Isaias Fanlo, ce théâtre d'Helena Tornero sur le passé qui hante le présent ne peut pas être qualifié de culture de la « post-mémoire », en référence à ces traumatismes présents chez les descendants des victimes de génocide et autres crimes majeurs (comme le nazisme). Pour qu'il y ait post-mémoire, il aurait fallu que le pacte de l'oubli scellé pendant la Transition Démocratique entre les partis n'existât pas. C'est pourquoi le chercheur préfère mettre en avant, à partir de l'analyse de *No parlis amb estranys (fragments de memòria)*, d'une société du post-oubli :

hablar de postolvido es hablar de por qué España acordó, hace apenas unas décadas, desprenderse del pasado reciente; es plantearse por qué todavía hay quien prefiere “mirar hacia adelante”,

por qué todavía existe debate sobre si es realmente necesario “abrir viejas heridas”. Parafraseando a Walter Benjamin, se trataría de girarle el cuello al Ángel de la Historia para que, en su frenético vuelo hacia el futuro, vuelva a mirar hacia atrás y observe las ruinas de la España problemática, distante y compleja del siglo XX.

- 13 Et d'ajouter, pour parler avec justesse du théâtre sur l'Histoire d'Helena Tornero :

[...] El teatro del postolvido rastrea entre las ruinas y trata de reconstruir las historias borradas, a través de intuición, del rescate de documentos precarios y del uso de la imaginación. [...] Responsabilidad, promesa, precariedad o duda, flujo intergeneracional de afectos, resistencia frente al pacto del olvido: este es el territorio inestable en el que se mueven las ficciones del postolvido. (FANLO, 2022, 21-22)

- 14 Ces traits caractérisent d'ailleurs *Estiu* (2017). L'action se situe sur le toit-terrasse de l'édifice de la gare de Portbou, lieu d'enfance de l'auteure et de ses deux sœurs, et ville liée à la fin de vie de Walter Benjamin, philosophe de l'Histoire cité par un des personnages. Dans cette autofiction, cette fratrie féminine revient dans l'espace de leur première jeunesse, dont elles ont été éloignées à la fin des années 1980 suite à un événement familial traumatisant, lié au franquisme, que la fiction permettra de révéler. Ce mystère sur les parents, à l'origine de la diaspora des enfants (Lleida, Barcelone, Minorque) entre en dialogue avec le présent précaire des trois sœurs : leurs peurs, leurs tabous, leurs difficultés sont ainsi mis en relation avec le silence sur le passé et destin des parents. Helena Tornero propose une relecture, inspirée de Walter Benjamin, de la pièce *Les trois sœurs* de Tchekhov sur fond d'une Espagne du post-oubli.
- 15 Si cette facette mémorielle occupe une place importante dans la production de notre auteure, cette dernière propose d'autres regards critiques sur le présent, notamment la question du migrant et de sa perception par la société occidentale. Dans *Submergir-se en l'aigua* (Prix SGAE 2007), Helena Tornero met en scène le rejet de l'étranger à travers l'histoire de deux adolescents, Thomas, manipulateur, et Stefan, complexé et vulnérable, qui décident de trouver en la personne du Josué, jeune fils de migrant, un bouc émissaire de leurs

frustrations sociales et problématiques familiales. L'intolérance collective est aussi au cœur de la pièce *El futur* (2019) : l'étranger est ici Halim, l'immigré sans-papier qui vient d'un pays en guerre, où il a perdu sa famille, et qui cherche à rejoindre sa fiancée, réfugiée en Suède. Dans cette quête, il trouvera de l'aide auprès de Diana, fille d'un industriel catalan reconverti en chef d'un parti européen d'une droite profondément intolérante.

- 16 À l'inverse d'ailleurs de *Submergir-se en l'aigua* où le harcèlement est fatal, *El futur* montre la capacité de remettre en cause les ressorts de cette violence sociale et de l'imposture ontologique qui la sous-tend, au moyen de dialogues qui remettent en cause les stéréotypes, d'une écoute soutenue du point de vue d'autrui et de la présence régulière d'un discours philosophique, incarné par le personnage de la professeure Agnetha Tössberg. *El futur* semble de fait poursuivre le dialogue inter-religieux et la réflexion sur les figures de dieu et du sage à l'époque contemporaine initiés dans *Sota l'ombra d'un bell arbre*, adaptation en 2013 du *Llibre del gentil e los tres savis* du philosophe majorquin médiéval Ramon Llull. Elle continue également la veine dramaturgique du post-oubli en faisant longuement référence, dans une des étapes de ce road-trip de Barcelone à Stockholm, à l'histoire du camp d'internement des exilés espagnols de Rivesaltes (Catalogne Nord), qui résonne dans cette histoire de migrants du XXI^e siècle.
- 17 Cette visibilité donnée à la perspective de l'étranger apparaît de manière régulière dans l'œuvre d'Helena Tornero, notamment pour aller contre l'appropriation culturelle, qui est la face aimable de la xénophobie. Pour le spectacle *Kalimat (paraules)* (2017), issu de l'expérience « Paramythades » d'ateliers artistiques dans les camps grecs pour réfugiés syriens, Helena Tornero crée une dramaturgie à partir de récits de dix migrants : Ahmed, Bakher, Fàtima, Ghadir, Khamissa, Mahmud, Manar, Maryam, Shaenaz relatent les raisons de leur départ, les dures conditions des voyages et l'accueil reçu. En 2021, avec *Nosaltres (a nosotros nos daba igual)*, notre auteure poursuit son travail documentaire en mettant en scène cinq migrants de seconde génération en Espagne : deux hommes et trois femmes réfléchissent, à partir de leurs expériences en Espagne et dans le pays d'origine de leurs parents, sur ce pronom « nous » qui suppose un autre, d'autant plus dans les langues catalane et castillane (« nos-

altres » / « nos-otros »). La question de l'appartenance depuis les perspectives collective et individuelle rend compte ici de la problématique condition de n'être considéré pleinement ni d'ici ni de là-bas.

- 18 Deux autres pièces soulignent cet intérêt pour la figure de l'étranger à travers un dispositif cette fois-ci fictionnel. La dystopie *Bunker* (2013) organise un dialogue pinterien entre deux étrangers qui se demandent pourquoi ils ont été arrêtés et placés dans un bunker, en référence aux camps d'internement pour étrangers en Espagne. Dans ce même état d'enfermement se trouvent les personnages d'*A Story* (2010), pièce qui inverse, dans un contexte de guerre, l'identité des populations allochtone et autochtone : le tandem est en fait des reporters catalans détenus par une milice qui parle dans une langue inconnue et qui subordonne la vie de ces européens à une histoire drôle. Les deux dramaturgies semblent ainsi former un jeu de miroirs, qui contribue à dépasser la proximité culturelle du point de vue exposé sur scène : il s'agit avant toute chose d'une question d'humanité.
- 19 D'autres œuvres intègrent les thématiques de la migration et de l'interculturel au sujet des rapports homme-femme. *Suplicants* (2008) est une dramaturgie inspirée de tragédies grecques d'Eschyle, Euripide et Sophocle : les trois femmes – Hipermenestre, Danaë et Procné – y exposent les diverses formes d'oppression dont elles souffrent aujourd'hui dans le monde, notamment les violentes conséquences des migrations. Dans la dystopie *Demà* (2019), c'est le sujet de l'amour dans notre société qui est relu par le prisme de la migration. La fin d'une harmonieuse relation amoureuse entre une femme et un homme est le point de départ d'une enquête vers les origines de cette illusion d'une société du bonheur parfait, où les migrants sont en fait expulsés et réintégrés s'ils acceptent de prendre le rôle de l' amoureux exemplaire.
- 20 La déconstruction de cette société du spectacle amoureux passe aussi dans *Ahir* (2012) par une relecture socio-politique d'une scène de couple : à l'innocente demande en mariage d'un policier, s'oppose le discours incisif de sa compagne qui révèle l'avoir vu se déguiser en casseur pour manipuler une manifestation pacifique et justifier la répression policière. La possibilité d'un avenir heureux à deux est

ainsi soumise à la capacité de l'homme de dénoncer publiquement cette pratique policière. Crise de couple pour une société en crise qui se ment : voilà la morale de cette pièce courte contre les faux-semblants de nos existences collectives. C'est aussi selon une perspective iconoclaste sur l'amour, et notamment son conditionnement socio-économique, que disserte la protagoniste seule en scène dans *De música i homes* (2009) : sur le point de se suicider par énième dépit amoureux, cette femme révèle, non sans autodérision, la marginalisation sociale depuis l'enfance dans ce monde fortement normé, superficiel voire postiche.

- 21 Contre ce spectacle social des apparences, fruit et graine d'une société de solitudes, s'érige l'opéra bufa *Je suis narcissiste* (2019) dont notre auteure a signé la dramaturgie. En mettant en scène le dialogue saugrenu entre une organisatrice d'événements culturels frivole et un psychiatre à l'humour noir, cette comédie exhibe l'individualisme ambiant. Elle peut se comprendre aussi comment le pendant satirique de deux pièces tragi-comiques pour adolescents, qui mettent en avant le décalage entre réalité et désir de ces derniers sur la vie, la mort, la sexualité : d'un côté, le spectacle musical *DESIDERIS (Looking for Happiness)* (2010), inspiré de la satire dramatique *L'Éveil du printemps* de Frank Wedekind (1891), réfléchit à la prétendue libération des corps dans notre société actuelle ; d'un autre côté, *F/M (devil is alive and well)* (2011), reprend le mythe de Faust pour rendre compte des diverses préoccupations de la jeunesse et légitimer leur perspective, tout en questionnements.
- 22 Le dernier sujet que notre dramaturge privilégie est la critique des liens forts entre capitalisme économique, contrôle social et hypocrisie politique. Dans *Reestructuración*, pièce brève intégrée au spectacle collectif *Mein Kapital* (2012), Helena Tornero exhibe, à travers un dialogue tendu et cocasse entre deux secrétaires (l'une expérimentée et l'autre jeune), les conséquences de l'utilisation perverse de la « restructuration », terme qu'emploie l'entreprise pour ne pas assumer les raisons et conséquences d'un licenciement collectif. Cette dénonciation d'une manipulation du langage, pour imposer la thèse du nécessaire bonheur au travail, explique à son tour l'ironique regard sur la musique et la danse de divertissement dans *Fascinació* (2013). Si trois nuits par semaine, l'entreprise offre à ses employés des cours de danse de salon, ce n'est pas tant parce qu'elle

dit les considérer comme des membres de la famille : c'est plutôt parce qu'elle peut ainsi mieux les observer, corseter leurs corps pour contrôler les esprits. Le pouvoir de la musique viendra ici dérégler la partition pensée par l'entreprise pour permettre aux corps de se réapproprier les mouvements.

- 23 La musique, qui apparaît dans cette pièce et dans bien d'autres comme une possibilité de résistance, est finalement au centre de deux créations d'Helena Tornero : *Kabarett-Protokoll* (2015) et *You Say You Want a Revolution* (2019). Le premier spectacle, composé de chansons satiriques et de numéros ironiques (transformisme, acrobatie, magie, sketches), est une riposte aux manifestations fascisantes du pouvoir dans l'Espagne des années 2010 : la loi dite « Bâillon » de 2014, qui réduit la liberté d'expression et de manifestation dans l'espace public ; la politique d'austérité économique, dont sont épargnés les grandes richesses mais qui renforce la fracture sociale, notamment pour les artistes ; la crise des réfugiés, nombreux à arriver aux frontières d'une Europe qui les accueille mal ; finalement, le processus démocratique de référendum pour l'indépendance en Catalogne qui est mis à mal par l'absence de dialogue de la part du gouvernement espagnol.
- 24 Ces mêmes aspects apparaissent dans *You Say You Want a Revolution* présentée dans le cadre du spectacle *En procès 1 i 2* du Teatre Lliure en 2019. La pièce met en scène la rencontre, à l'occasion d'une manifestation pour le référendum catalan, de trois personnages : une partisane d'une politique d'extrême gauche coutumière des manifestations, une femme bourgeoise acquise récemment à la cause indépendantiste, et un jeune arabe ému de participer à un tel événement. Après la confrontation entre les deux premiers, qui met en avant l'attendu choc de visions idéologiquement éloignées autour de cette action commune, la fiction est interrompue pour donner lieu à l'explication de la chanson des Beatles du titre de la pièce. Contrairement à l'effet du titre, il ne s'agit point d'une chanson révolutionnaire mais d'une critique de la violence générée par les révolutions.
- 25 C'est à la suite de cette prise de conscience qu'intervient le jeune arabe, dans sa langue maternelle : les hélicoptères qui volent constamment au-dessus de la ville lui rappelant la situation dans son

pays (en référence sans doute au Printemps Arabe et aux manifestations postérieures) et les raisons de sa migration, son discours souligne la candeur de nombreux Catalans, incrédules face à la répression violente de ces manifestations, et piégés eux-mêmes par leur démarche. Helena Tornero invite ainsi le public catalan à relire de manière critique le pacifisme de cet activisme dans la mesure où il est repris par la structure de pouvoir pour créer de la haine.

- 26 La fiction est finalement interrompue à nouveau par les comédiens qui expliquent au public leur identité et ce qu'ils feront après cette lecture dramatique : la comédienne qui jouait le rôle de la bourgeoise, est originaire de la ville castillane de Burgos, vit à Barcelone depuis vingt ans et rentrera à son appartement de l'agréable quartier balnéaire de la Barceloneta ; celle qui jouait l'activiste d'extrême-gauche est fille d'une Catalane et d'un Syrien et rejoindra son appartement du bon quartier du Guinardó; quant au jeune arabe, il est interprété par un migrant, en attente d'asile, qui retourner dans le centre pour réfugiés où il vit de manière provisoire. Par cette mise en avant de l'écart ou la proximité entre le fictionnel le réel, Helena Tornero fait de la fiction théâtrale un dispositif assurément ancré dans la réalité, en même temps que la critique indirecte d'un possible conformisme dans la création et réception du théâtre promeut, par un effet provocateur, la fonction politique de la pratique scénique.
- 27 Ce rapport post-brechtien de rupture et critique de la fiction, fréquent dans son œuvre, est aussi un fait différentiel de l'œuvre d'Helena Tornero au sein de la dramaturgie catalane. Il est question d'une éthique de la relation théâtrale qui passe par cette adresse au public, par la conscience que la fiction n'est qu'un jeu déjà préparé, comme lorsque les comédiennes d'*Estiu* lisent les didascalies, interrompant ainsi l'adhésion du spectateur à la fiction et introduisant l'humour comme forme de prudence morale. Dans *F/M* (*Devil Is Alive and Well*), pièce pensée par et pour les adolescents, les interférences des narrateurs et personnages insistent sur cette perspective ludique et, par la même occasion, permettent au public de relire la rencontre fortuite entre deux adolescents F et M sur le quai d'une gare comme la réincarnation des mythiques Faust et Méphistophélès et d'anticiper la trame.

- 28 Dans *El futur*, l'on observe cette conscience de l'illusion non seulement dans la mention finale à la réalité théâtrale mais aussi grâce aux multiples jeux temporels entre les personnages-acteurs : à diverses reprises, ces derniers représentent un moment du voyage tout en commentant cet instant et ses conséquences depuis leur connaissance de la fin du parcours des personnages, dans le présent d'où ils racontent cette histoire. Autrement dit, présent, passé et futur cohabitent en permanence dans *El futur* comme dans d'autres textes. Par exemple, dans *Demà*, dystopie sur le conformisme social, le retour, par étapes, aux origines de la séparation d'un couple qui file, en apparence, le parfait amour, permet au spectateur d'observer les scènes du passé en fonction de ce présent de fin amoureuse en ouverture de la pièce, qui s'avère être une illusion sournoise : l'adéquation de l'homme aux critères de la femme est en fait le fruit d'une machination d'un couple d'entrepreneurs, qui réintègrent les migrants expulsés à condition qu'ils jouent le jeu d'être les personnes idéales pour des locaux en manque d'idylle.
- 29 La *dramatis personae* d'Helena Tornero assume ainsi généralement l'« ici et maintenant » de l'artifice scénique. Elle se positionne par conséquent dans un « après » du drame qui déleste le spectateur de l'emprise de la fiction représentée pour mieux le faire réfléchir à posteriori. En quelque sorte Helena Tornero propose un théâtre du « hic et post », qui prend ses distances d'une possible imposture de la fiction sur le réel.
- 30 Cette dimension éthique peut prendre la forme d'une non-identification des personnages par les acteurs dans le théâtre documentaire de *Kalimat (paraules)*, qui rappelle le principe de dénonciation théâtrale par des collaborations scéniques internationales du groupe israélien (*The Gaza Monologues* et *The Syrian Monologues (An artistic solidarity action call)*). En effet, les monologues issus des récits de dix réfugiés du camp grec de Nea Kavala sont lus et non incarnés par des acteurs, dans un effort de respect de l'autre, resté en Grèce, dont les comédiens espagnols ne sont que des porte-paroles. À l'inverse, dans *Nosaltres (a nosotros nos daba igual)*, Helena Tornero fait jouer sur scène ces jeunes migrants de seconde génération qui vivent en Espagne et sont comédiens : il s'agit là de leur donner l'opportunité d'une part de présenter, sans médiation interprétative, l'évolution de leurs réflexions identitaires et

d'autre part de jouer des rôles loin des clichés réducteurs sur ces histoires de migrations. Ce désir de reconnaissance d'une diversité et d'une singularité de ces voix, souvent marginalisées ou appropriées par d'autres catégories socio-culturelles, se retrouve également dans *De-sideris (looking for happiness)*, où notre dramaturge demande en termes exprès que la pièce soit jouée uniquement par des adolescents.

- 31 Cette éthique de la parole d'autrui peut passer en outre par le choix d'une multiplicité de voix sur scène. Helena Tornero choisit ainsi dans *Submergir-se en l'aigua* de montrer la complexité de la situation qui a abouti au crime raciste en offrant une visibilité équivalente aux discours de la victime et de sa famille (Josué et Marie, sa mère), des personnages impliqués dans « l'accident » mortel de la piscine directement (Stefan, Thomas) ou indirectement (Sara et Jordi, père de Stefan). Helena Tornero cherche ainsi à déployer les écarts, contradictions et changements émotionnels et idéologiques qui expliquent le mécanisme de la violence. Autre exemple : dans *Sota l'ombra d'un bell arbre*, Helena Tornero se sert de la logique conversationnelle de l'œuvre de Ramon Llull pour mettre en scène les débats philosophiques et rendre justice à toutes les positions idéologiques autour de l'épineuse question religieuse. La dramaturgie d'Helena Tornero s'efforce de ne pas hiérarchiser les perspectives à priori pour activer chez le spectateur un travail politique d'appréhension de la complexité du réel.
- 32 Dans cette même démarche d'interprétation d'un puzzle scénique, s'inscrit l'usage de documents authentiques dans ces spectacles : les objets dans *Kabaret Protokoll* ou les photographies de lieux qui, dans *No parlis amb estranys (fragments de memòria)*, sont considérées comme des personnages à part entière, avec une influence sur ceux qui les habitent, pratiquent ou traversent. Comme le sous-titre de ce dernier spectacle l'indique, il s'agit là de fragments d'une réalité, qui renvoient non seulement à l'idée d'une mémoire sélective et incomplète mais aussi à l'impossibilité de construire l'illusion d'une seule image, achevée. L'ensemble des vingt-cinq scènes (dont certaines ont été supprimées lors de la production de 2013 du Teatre Nacional de Catalunya) propose ainsi une mosaïque de récits inachevés, disposés sans logique autre que celle du montage discursif. Il convient ici d'exhiber l'ampleur de la violence franquiste,

en faisant dialoguer des morceaux d'unités fictionnelles dont le sujet, la temporalité, la localisation ou le cadre social sont éloignés. La politicité du collage implique ainsi chez le spectateur une lecture indiciaire et un va-et-vient incessant entre une contextualisation et une prise de distance par rapport à ce qui est vu sur scène.

- 33 Par ces biais, la dramaturgie d'Helena Tornero incite le public à établir des connexions, parfois insoupçonnées, entre des situations distinctes et à adopter une perspective mouvante, entre logique zénithale et mouvements de zoom. En ce sens, l'horizon scénique des pièces de notre auteure peut être rapproché de l'œuvre *El món neix en cada besada* de Joan Fontcuberta installée en plein cœur de Barcelone : ce théoricien et praticien de la photographie contemporaine nous propose une illusion d'une image électronique d'un baiser qui est en fait le montage de pixels qui correspondent à des photographies de scènes familiales données par des inconnus. Cette œuvre est aussi une illustration de la pensée post-photographique selon Joan Foncuberta, laquelle nous semble correspondre à la poétique d'Helena Tornero :

En definitiva, las practicas artísticas postfotográficas [...] [e]stablecen un diagnóstico de la conciencia contemporánea en la era de los espejos (internet es el gran espejo del mundo) y constatan que el gesto de creación más genuino, más coherente, no consiste en fabricar imágenes, sino en saber asignar su sentido a las existentes, despertándolas de su somnolencia. Con ello, la artisticidad ya no subyace en el acto físico de la producción de imágenes, sino en la prescripción de los valores que puedan coger. Este acto de prescripción, que remata el amago duchampiano, corrobora la formulación de un nuevo paradigma de autoría que, como toda propuesta innovadora, entraña riesgos y provoca conflictos. (FONTCUBERTA, 2016, 128)

- 34 L'œuvre de Tornero montre comment les personnages sont invités à proposer une interprétation aux actions vues ou aux souvenirs, et par ricochet, elle nous invite à assigner un sens aux scènes et à la dramaturgie. *Apatxes* nous semble être un bon exemple de ce *modus operandi*. La pièce fonctionne comme un abécédaire. Chaque scène a en effet pour titre une lettre de l'alphabet ainsi qu'un ou plusieurs mots qui vont aider Gabriel, protagoniste de l'histoire, à maîtriser, par

transfert cognitif, la dure réalité qui l'entoure. En effet, Gabriel apprend par cœur et réinvestit dans son observation quotidienne des définitions de ces mêmes termes qu'il trouve dans le dictionnaire offert par son père avant que ce dernier, Étienne, ne disparaisse. Dans la scène D, comme « Diccionari », le dialogue entre les deux (le père absent s'étant métamorphosé en voix du dictionnaire) illustre ainsi l'importance d'accumuler du vocabulaire pour dépasser ses limites.

- 35 Le dictionnaire permet à l'enfant d'engranger une série de connaissances pour mieux appréhender le monde extérieur et ses sentiments, à travers les explications de mots qui lui sont nouveaux, parce qu'ils renvoient à des situations éloignées culturellement de son microcosme réel et plutôt liées à ces lectures de romans d'aventure (« apatxes » [apaches], « comanxes » [comanches]...) ou déconnectées de ses problématiques à ce moment-là (« gana » [envie], « zenit » [zénith], etc). En activant chez lui un raisonnement par analogie, inférence ou correspondance, ces termes lui procurent une vision plus rationalisée, complexe et donc contrôlée, de cet environnement bousculé, sous le signe du secret. Or, dans la mesure où ces entrées sont aussi les titres des scènes de notre pièce, elles configurent ainsi pour nous un dictionnaire qui, *mutatis mutandis*, nous invite à interpréter chaque scène depuis notre lecture des définitions. A l'instar de Gabriel, nous pouvons, grâce à cet abécédaire, plus facilement établir des ponts entre les coordonnées fictionnelles françaises et la mémoire historique catalane/espagnole.
- 36 Il est intéressant d'ailleurs de remarquer que, dans les dernières répliques, la pièce *Apatxes* peut être interprétée comme un livre qu'aurait pu écrire Gabriel, adulte. Dans la même veine métadramaturgique, le livre d'*Estiu* semble mis en abyme dans le cahier de Laura, laquelle, par moments, se transforme en dramaturge en écrivant et décrivant l'action scénique. Ses deux sœurs lisent à d'autres instants les annotations inscrites dans ce cahier. L'ensemble de cette parole écrite et lue à voix haute permet aux trois sœurs de répéter plusieurs fois ces scènes du passé depuis le toit-terrasse où elles se trouvent. Discours dans le présent, souvenirs du passé et lieu de l'entre-deux : ce jeu de miroirs, qui reprend la triple perspective des trois sœurs à l'œuvre dans la pièce, trouve son origine dans le cahier de Laura et son résultat dans le texte d'Helena Tornero.

- 37 Si Helena Tornero met en abyme la fiction scénique comme un livre en puissance, elle intègre également de nombreux intertextes littéraires classiques (Calderón de la Barca, Cervantes, Dante, par exemple) à ses œuvres. En donnant une nouvelle lecture, par le truchement du patrimoine littéraire, à ce présent en crise, elle résiste aux sirènes capitalistes des discours sur le contemporain à tout prix, suggérant de fait le caractère cyclique de l'Histoire et pratiquant l'autodérision créative.
- 38 Depuis cette distance ironique, elle nous livre ces fictions post-photographiques qui sont aussi l'occasion de donner une visibilité aux sans voix. Ainsi, dans ses pièces sur le post-oubli, ces personnes oubliées de la grande Histoire ou du quotidien sont les morts du franquisme, les autres condamnés au silence et les héritiers de ces traumatismes. Dans *Búnquer* (2014), dystopie inspirée de la violente réalité des centres d'internement pour étrangers à Barcelone, ce sont les voix des internés, leurs corps en souffrance, leurs esprits fragilisés par la torture psychologique que perçoit le public, fictionnalisé comme un prisonnier de plus.
- 39 Dans l'acide *Mimosa (Love and Fascism)* (2014), le féminisme est mis à l'honneur à travers des dialogues truculents, entre une femme et un homme puis entre une femme et un utérus : il s'agit là de dénoncer le fascisme que l'on impose dans le corps des femmes et de revendiquer la liberté féminine contre la mise sous silence du sexe féminin par les discours phallocentrés. Dans la pièce brève *Andersen (de tots aquests petons morts)* de 2016, intégrée au spectacle *La fragilitat dels verbs transitius*, c'est à présent un enfant qui nous expose sa vision du monde, et sa conscience d'être une fille dans un corps de garçon, malgré les réactions nerveuses de l'entourage.
- 40 Helena Tornero donne ainsi une fenêtre médiatique, par son théâtre, à ces exclus de la société. Dans *Nosaltres (a nosotros nos daba igual)*, ces exclus le sont doublement : par la société espagnole où ils ont grandi et vivent et par celle, étrangère, de leurs parents. En mettant en avant non seulement cette fragile quête individuelle d'une identité dans l'entre-deux mais aussi cette diversité culturelle et linguistique de la société espagnole encore trop peu connue, Helena Tornero propose un théâtre communautaire contre les communautarismes : une scène où le lien entre l'ici et l'ailleurs octroie un sens particulier,

post-ethnique, au rapport entre comédiens et spectateurs, entre l'autre et le même.

- 41 Autrement dit, dans son implacable discours dramatique, Helena Tornero postule scéniquement ce que Marina Garcès présente philosophiquement comme notre condition posthume :

Lo que estamos experimentando [...] no es una vuelta al pasado o una regresión como desde algunos debates actuales se está proponiendo pensar, sino la quiebra del presente eterno y la puesta en marcha de un no tiempo. Del presente de la salvación, al presente de la condena. Nuestro presente es el tiempo que resta. Cada día, un día menos. Si el presente de la condición posmoderna se nos ofrecía bajo el signo de la eternidad terrenal, siempre joven, el presente de la condición póstuma se nos da hoy bajo el signo de la catástrofe de la tierra y de la esterilidad de la vida en común. Su tiempo ya no invita a la celebración, sino que condena a la precarización, al agotamiento de los recursos naturales, a la destrucción ambiental y al malestar físico y anímico. De la fiesta sin tiempo, al tiempo sin futuro. (GARCÉS, 2017, 32)

- 42 On retrouve en effet dans la dramaturgie incisive d'Helena Tornero cette prise de conscience d'un avenir impossible... et, ce faisant, elle nous invite à ne pas nous laisser paralyser par cette catastrophe permanente. Elle nous propose dans ses œuvres de lutter contre l'obscurantisme de notre présent par ce qu'on pourrait appeler de "nouvelles lumières radicales", pour reprendre le titre de l'essai de Marina Garcès sur ce début de XXI^e siècle. Helena Tornero s'évertue en effet à exhiber les racines des problèmes sociaux dans son théâtre politique du « hic et post » pour nous suggérer la capacité de créer d'autres écosystèmes de vivre ensemble pour la postérité.

AUTEUR

Fabrice Corrons

Université de Toulouse-Jean Jaurès - EA : LLA-CREATIS