Document generated on 11/08/2024 11 p.m.

Jeu
Revue de théâtre

José Sanchis Sinisterra explorateur des nouveaux mondes du théâtre

Irène Sadowska-Guillon

Number 61, 1991

URI: https://id.erudit.org/iderudit/27696ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this document

Sadowska-Guillon, I. (1991). José Sanchis Sinisterra explorateur des nouveaux mondes du théâtre. *Jeu*, (61), 47–53.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1991

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

espagne

josé sanchis sinisterra explorateur des nouveaux mondes du théâtre

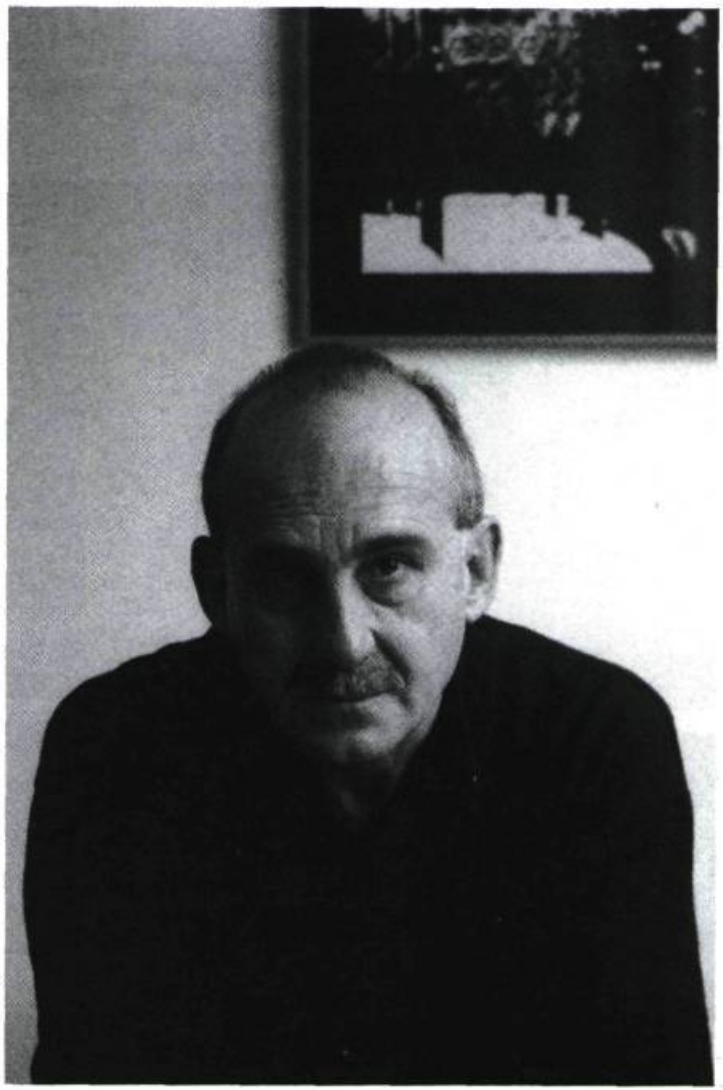
Ayant «conquis» déjà l'Amérique latine où son théâtre se joue avec un grand succès, José Sanchis Sinisterra, une des plus importantes figures de la dramaturgie espagnole d'aujourd'hui, «découvre» l'Amérique du Nord en participant en juin 1991 au Festival de théâtre des Amériques à Montréal où il a lu sa pièce *les Naufrages d'Alvar Nuñez*. Il a ainsi représenté l'Espagne dans le cadre d'un projet commémorant le cinq-centenaire de la Découverte et réunissant, sur le thème de la rencontre de l'Europe et des Amériques, six auteurs de six pays : Espagne, Mexique, Venezuela, Costa Rica, Colombie et Québec. Chacune des pièces de ces auteurs sera produite par un festival dans chaque pays et circulera ensuite dans les festivals des autres pays concernés par ce projet.

Le théâtre de José Sanchis Sinisterra a franchi les frontières espagnoles, il y a déjà quelques années, en rayonnant en Europe, grâce au succès retentissant de sa pièce *¡Ay Carmela!*, qui l'a révélé au grand public et dont Carlos Saura a donné la célèbre version cinématographique. Adaptée et jouée en italien, *¡Ay Carmela!* sera bientôt créée en France, au Théâtre de la Colline, et en Allemagne, à la Shaubuhne à Berlin. La carrière internationale de *¡Ay Carmela!* occulte quelque peu l'œuvre extrêmement riche et originale de José Sanchis Sinisterra, qui n'a pas attendu la mort de Franco en 1975 et l'ouverture de l'Espagne vers l'Europe pour s'enraciner dans la pensée européenne en se donnant pour modèles des grands maîtres de la dramaturgie contemporaine : Brecht, puis Beckett. Influence dont l'œuvre de Sanchis Sinisterra s'affranchit en affirmant sa propre identité.

Le parcours de José Sanchis Sinisterra (né à Valence en 1940) se tisse dès le départ de plusieurs fils, les uns étant nécessaires à l'évolution des autres : enseignement, réflexion théorique, pratique scénique et écriture. Professeur à l'Institut de Théâtre à Barcelone, directeur du Théâtre Fronterizo, qu'il a fondé en 1977, metteur en scène, adaptateur pour le théâtre entre autres de textes de Joyce, Kafka, Sabato, Cortazar, José Sanchis Sinisterra est aujourd'hui auteur d'une trentaine de pièces dont les plus importantes sont : *Tu no importa quien* (*Toi, n'importe qui*) (1968), *Testigo de poca (Témoin de peu)* (1973), *La Edad Media va a empezar (Le Moyen Âge va commencer)* (1976), *La Noche de Molly Bloom (la Nuit de Molly Bloom)* (1979), *Ñaque o De piojos y actores (Bric-à-brac ou De crétins et d'acteurs)* (1980), *Historia de tiempos revueltos (Histoire de temps troublés)* (1978), *El gran teatro natural de Oklahoma (Grand Théâtre naturel d'Oklahoma)* (1982), *Informe sobre ciegos (Rapport sur les aveugles)* (1982), *Moby Dick* (1983), *Bajo del signo de Cáncer (Sous le signe du cancer)* (1983), *Ay, Absalón* (1983), *Conquistador o el Retablo de Eldorado (Conquistador ou le Retable de l'Eldorado)* (1984), *Crimenes y locuras del traidor Lope de Aguirre (Crimes et folies du traître Lope de Aguirre)* (1988), *Los Figurantes (les Figurants)* (1989), *Perdida en los Apalaches (Perdue dans les Appalaches)* (1990).

Le théâtre n'est pas un moyen d'expression pour Sanchis Sinisterra mais l'objet même de sa démarche. Il n'aime ni pureté ni genre établi. Son écriture privilégie les formes marginales, se situe toujours à la frontière des genres et des modes d'expression, opère dans un territoire mixte, explore les limites du théâtre, du sens, de la communication, expérimente diverses configurations spatio-temporelles, mélange la réalité et la fiction, met à l'épreuve le discours théâtral et réduit à sa quintessence le théâtre de l'acteur. Son œuvre, en permanente exploration de nouveaux mondes et modes scéniques, loin des courants et des écoles, repousse toujours plus loin la frontière de l'art du théâtre.

1992, année de l'Espagne et de la commémoration de la Découverte, est aussi l'année Sanchis Sinisterra; seront présentées à Paris ses deux grandes pièces, *¡Ay Carmela!* au Théâtre de la Colline et *Crimenes y locuras del traidor Lope de Aguirre* au Théâtre de l'Europe.



José Sanchis Sinistera. Photo tirée de la revue *El Publico*, n° 82, février 1991, p. 56.

Vos premières sources et vos modèles dramatiques étaient français. Mais paradoxalement, la découverte décisive pour vous, lors de votre séjour à Paris en 1960, fut celle de Brecht...

José Sanchis Sinisterra — Avant mon bref séjour à Paris durant l'été 1960, la culture française, le théâtre français en particulier, avaient marqué en effet très profondément ma relation avec la scène. Dans l'ambiance intellectuelle et artistique médiocre et oppressive du franquisme, la France symbolisait la liberté de penser et de créer, l'épanouissement sans contrainte de l'intelligence, enfin la dignité sociale de l'art et de la culture. Les ponts étant coupés avec le riche héritage de l'Espagne d'avant la guerre civile et avec les grands maîtres du passé récent ignorés ou interdits, notre génération orpheline s'est vue obligée de se construire clandestinement un horizon culturel en accord avec notre époque. Dans ce contexte, pour beaucoup d'entre nous, la langue française était un ballon d'oxygène, la possibilité de respirer l'air de l'Europe et du monde. Il n'est pas étonnant que, né dans une famille antifranquiste, avec la voracité culturelle que provoque un long jeûne, j'aie trouvé dans la littérature française tous les stimulants que l'Espagne me refusait. Et c'est ainsi qu'à mes débuts de directeur de théâtre universitaire, j'ai traduit et monté Giraudoux, Cocteau, Anouilh et Claudel.

Alors qu'avant 1960 ma relation avec le théâtre était fondamentalement empirique, intuitive et passionnelle, mon séjour à Paris fut à la fois la découverte de la théorie, de la réflexion et l'accès à un discours textuel qui précède ou prolonge la

praxis scénique. Je suis rentré en Espagne avec une quantité de livres (j'ai gagné l'argent pour les acheter en chantant avec ma guitare place du Tertre), des livres de Copeau, Dulin, Jouvet, Vilar, Carrault, Artaud, Gouhier, Veinstein et d'autres qui parlaient des Appia, Craig, Taïrov, Meyerhold, Piscator, et d'un certain Bertolt Brecht.

Quelles ont été les répercussions immédiates de ces découvertes dans votre travail théâtral?

J. S. S. — Enflammé par ce combustible, je me suis lancé dans une espèce de croisade intellectuelle et, pendant les années 1960-1961 (j'avais alors vingt ans), j'ai fondé le Cercle de Valence, et j'ai commencé à prêcher la «bonne nouvelle». Ma propre pratique d'auteur et de metteur en scène s'est complétée à partir de ce moment-là par la réflexion, la recherche et l'enseignement. Comme, à l'époque, je venais de découvrir le marxisme et que je considérais le théâtre — et la culture en général — comme un instrument de critique et d'émancipation idéologique, j'ai trouvé dans le théâtre et dans l'œuvre de Brecht un cadre de réflexion et un guide esthétique extrêmement éclairant.

Dans mon théâtre de ces années, l'influence brechtienne cependant était tempérée, outre le fait que je n'étais pas un marxiste militant, par ma conviction que, pour être fidèle à un grand maître comme Brecht, il faut le trahir. Être brechtien signifiant pour moi penser le théâtre à partir de Brecht mais aussi l'adapter aux conditions si particulières, si différentes de l'Espagne des années 1960, le filtrer à travers une sensibilité inévitablement méditerranéenne, il s'est alors agi d'un «brechtisme méridional».

Le modèle brechtien a été décisif pour votre théâtre. Comment l'avez-vous exploité sur le plan formel et sur celui de la thématique?

J. S. S. — Dans un premier temps, l'influence de Brecht a produit dans mon théâtre un certain «dessèchement» et un certain schématisme formel, sans doute salutaire, comme contrepoint à une théâtralité littéraire, poétique et structurellement lâche. Mais rapidement, je me suis mis à explorer les modalités dramatiques et scéniques qui pouvaient dériver du concept de distanciation, à jauger la mesure dans laquelle «l'effet V» pouvait articuler la réflexion avec l'émotion, à évaluer comment il était possible de concilier l'organisation en épisodes de la fable et son découpage dialectique avec le sentiment de la progression dramatique, en recourant même à l'intrigue et à la surprise. Pour ce qui est de la thématique, bien que le recours à la parabole pour traiter certaines situations, étant donné la censure, m'ait semblé une solution inévitable, je voulais me lancer en même temps à l'abordage de la réalité immédiate dans le cadre de ce que j'appelais alors «théâtre concret» et que je trouverais aujourd'hui, je crois, passablement abstrait. Dans mes œuvres de cette époque, autant que je m'en souvienne, le personnage apparaît souvent soumis à des circonstances sociales qu'il essaie de dépasser en respectant le système, mais il est systématiquement écrasé.

Qu'est-ce qui vous pousse, après une période d'écriture totalement contrôlée, à vous engager dans une voie diamétralement opposée, vers l'exploration des frontières du théâtre, du sens, de la communication?

J. S. S. — Je ne peux pas le dire avec précision, les séismes se produisant dans la profondeur, bien avant de se manifester. Mais il est certain que les œuvres antérieures à 1970 étaient «planifiées» avant d'être écrites, et toujours à partir d'une intention éthique et esthétique plus ou moins claire. Mes œuvres postérieures à 1970, par contre, ont suivi des processus plus tortueux, et certaines même franchement souterrains, même si le résultat a pu en paraître tout le contraire. Cette évolution tient sans aucun doute à l'effervescence socioculturelle qui a marqué la fin des années 1960 et dont Mai 68 ne fut rien d'autre qu'une énorme et éphémère éruption.

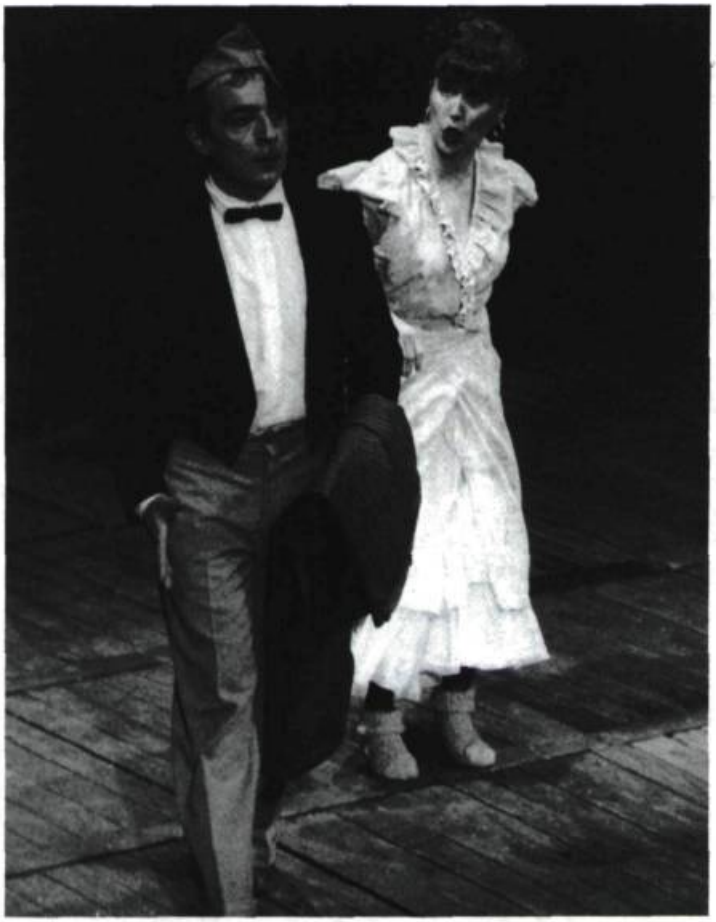
Bien que ma vie privée ait suivi un cours paisible — marié, père de deux enfants, professeur à la faculté dans une ville de province —, j'ai vécu de façon très intense les convulsions de cette décennie. Déjà, dès 1965, la psychanalyse et les points de vue structuralistes m'avaient immunisé contre le risque d'un sociologisme étroit, mais c'est seulement à partir de la fin de 1967 que j'ai pu me permettre l'irruption de la subjectivité dans l'écriture dramatique : j'ai alors écrit les premières pages de ce qui est plus tard devenu *Un peu comme Hamlet* (1970). Durant presque trois années, j'arrachais des ombres ce texte chaotique, m'interdisant la clarté et la certitude. C'est je crois mon œuvre la plus «biographique» et en même temps la plus «documentaire». Et, comble du paradoxe, c'est aussi l'œuvre la plus directement politique et en même temps la plus ambiguë, elliptique. En tout cas, c'est là qu'éclatent les modèles brechtiens — et même on en reconnaît là des fragments — et où apparaît l'investigation formelle, la polysémie délibérée et la quête de la théâtralité hors du théâtre. À peine quelques années après, étant déjà professeur à l'Institut du Théâtre à Barcelone, cherchant à donner des bases théoriques à ce que j'appelais «le retour de Dionysos» à travers les héritiers américains et européens d'Artaud, j'ai commencé à explorer la théâtralité de la fête, du rituel et des jeux forains. En même temps, je ressentais de plus en plus fort cette jalousie à l'égard du roman qui permettait une plus grande liberté d'écriture. Cette problématique comme beaucoup d'autres questions accumulées au début des années 1970, spécialement les questions concernant les limites entre la narrativité et la théâtralité, et l'implication — et non pas la participation — du public dans la représentation, ont trouvé des réponses à partir de 1977 dans le travail du Teatro Fronterizo.

Comment définiriez-vous votre rapport avec Beckett? À quoi correspond l'influence souterraine, inconsciente, de Beckett, qui s'avoue dans votre théâtre des années 1980?

J. S. S. — En ce qui concerne mon rapport avec Beckett, on pourrait parler d'une relation sinueuse, oblique; il s'agit davantage d'un référent idéal que d'un modèle assimilable. Mais je crois que si nous devons nous en tenir aux noms paradigmatiques dans mon parcours, entre Brecht et Beckett, il faudrait mettre Kafka et peut-être, bien que de façon très latérale, Joyce et Melville. Durant trois années, entre 1979 et 1982, j'ai parcouru dans toutes les directions l'œuvre de Kafka. Je me reconnais dans cette nécessité et cette impossibilité d'appartenance, dans cette recherche et cette destruction du sentiment, dans cet humour qui ne prétend pas exorciser l'horreur, bref dans cette tension dialogique de l'écriture qui empêche toute univocité et propose une théâtralité retenue, quasiment immatérielle. J'ai essayé d'articuler tout cela dans le texte et dans le spectacle *le Grand Spectacle naturel d'Oklahoma*, créé en 1982, qui sera repris au Teatro Fronterizo en octobre 1991.

Pour revenir à Beckett, je dois confesser que, dans les années 1960 et 1970, je ne me sentais pas particulièrement concerné par son théâtre. Peut-être parce que je l'ai lu à ce moment dans des traductions espagnoles très déficientes, et parce qu'il était alors réduit à l'étiquette de «théâtre contre la dictature», ce qui ne m'a pas permis de comprendre la portée de sa révolution dramatique. Mais déjà en 1980, quand j'ai commencé à écrire *Ñaque o De piojos y actores*, j'ai découvert que je plagiais inconsciemment le dialogue et l'esprit de Vladimir et Estragon. Cela m'a conduit à relire les premiers textes de Beckett et à me découvrir une secrète fascination.

Ce fut quelques années plus tard, à l'occasion de ma mise en scène de *Oh les beaux jours*, que la lecture de toute la production beckettienne a produit sur moi un véritable choc. Je me suis rendu compte que beaucoup de mes timides tentatives scéniques avaient été splendidement dépassées des années auparavant par le vieil Irlandais : le dépouillement des moyens spectaculaires, la relativisation de la fable comme support de l'action dramatique, l'ambiguïté référentielle, les frontières entre théâtralité et narrativité, les jeux méta-théâtraux. Quelques-uns de ces aspects étaient déjà présents dans mon travail, d'autres ont surgi directement de mes fréquentations postérieures de l'œuvre de Beckett. Dans tous les cas, à l'exception de *Pervertimiento y otros textos para nada*, je crois qu'il serait difficile



¡Ay Carmela!, un succès retentissant. Photo tirée de la revue *El Publico*, n° 82, février 1991, p. 54.

de déterminer l'influence de Beckett dans mes œuvres de ces dernières années. Sa présence a agi comme une immense exigence de rigueur dans la réflexion esthétique qui sous-tend mon écriture et dans la responsabilité éthique qui la guide.

Comment expliquez-vous la double démarche de votre écriture : l'adaptation de textes non théâtraux et l'écriture originale interrogeant les mécanismes du théâtre?

J. S. S. — L'adaptation des textes narratifs, intimement liée à la démarche du Teatro Fronterizo, a été pour moi une arme permanente pour lutter contre le narcissisme inhérent à toute création artistique. «Dramatiser» d'autres auteurs permet d'une part de mettre en place une série de problèmes théoriques et techniques, et oblige d'autre part à renoncer à ses propres fantasmes et à se soumettre à l'univers thématique et formel d'un autre; en définitive, à accepter l'altérité comme territoire inévitable de l'écriture. Pour pouvoir trahir de façon créative un auteur, il faut précisément se transformer en lui : se mettre à sa place, parler sa langue... Tâche impossible en définitive. Aussi impossible que la prétention d'être soi-même dans l'acte d'écrire. Ma «jalousie» du roman m'a amené à demander pour le théâtre l'énorme liberté formelle qu'a ce genre protéiforme, dont l'histoire récente est un questionnement constant de ses «principes», de ses «normes», de son code établi. Face à l'inertie du système théâtral qui est arrivé à se constituer comme une matrice interne de l'écriture dramatique, la dramatisation d'un texte narratif donné permet de créer une théâtralité alternative, fluide, transcendante. La formation littéraire et linguistique m'a poussé à chercher dans le récit non tant la dramatisation de «l'histoire» que celle du «discours», en soumettant le texte aux méthodes d'analyse narratologiques. Comment procède l'auteur pour me donner à moi, lecteur, tels effets réceptifs? Comment puis-je faire moi, auteur et metteur en scène, pour produire sur les spectateurs des effets équivalents? La théâtralité conventionnelle ne me satisfaisant pas, il faut donc chercher, inventer, proposer des hypothèses et voir si la représentation les confirme ou pas. Travailler dans l'incertitude. Il y a également là une dimension ludique, l'attraction du risque, et une autre, libidinale : le plaisir de partager les textes que j'aime.

Vous avez toujours affirmé l'importance de la pratique pour vous. En quoi le travail scénique module-t-il votre écriture?

J. S. S. — Depuis que j'ai découvert le théâtre à quatorze, quinze ans, l'écriture et la mise en scène ont été entrelacées dans mon travail. L'alternance des deux correspond au cycle : solitude-vie sociale, relevant soit de besoins intérieurs soit des circonstances, qui a toujours scandé ma vie. De même, la réflexion théorique et la pratique créatrice alternent et se complètent dans ma trajectoire. Quand

j'élabore un texte, l'espace et le temps de la représentation sont là, me rappelant leur matérialité, leur concrétion, bien que souvent je joue à violer les lois supposées objectives et à en transgresser les limites. C'est cependant l'acteur, élément essentiel, qui module de façon la plus exigeante mon écriture. Si je ne concrétise pas toujours la manière d'interpréter telle ou telle scène, j'imagine toujours le processus interne qui permettra de lui donner forme.

Votre parcours d'écrivain est une interrogation permanente du théâtre, de ses composantes : espace, temps, personnages, trame dramatique, langage. Quelles sont les pièces témoins et point de repère de cette réflexion?

J. S. S. — Le cheminement de cette réflexion n'est ni linéaire ni continu. Si bien qu'une problématique esquissée ou à peine amorcée dans une œuvre s'amplifie ou se focalise dans une autre, mais pas forcément celle qui suit immédiatement. Outre les pièces déjà citées, parmi les œuvres-étapes les plus significatives de ma réflexion, je mentionnerai *la Nuit de Molly Bloom* (1979), adaptation du dernier chapitre d'*Ulysse* de Joyce, où je voulais renoncer à l'action argumentale et à des notions connexes : trame, intrigue, conflit, climat, dénouement, et mener à bout la composante «voyeuriste» de la théâtralité du «quatrième mur»; *Ñaque* (1980), où je tente la thématisation de l'unique réalité du théâtre : la rencontre acteur-spectateur; *le Retable de l'Eldorado* (1984), où les limites du théâtre, son «impuissance» ajoutée à la «fictionnalisation» (déréalisation) du public, multiplient ses pouvoirs. *¡Ay Carmela!* (1986), qui reprend certaines de ces questions, explore en plus la rupture du temps et les critères de la réalité ou de l'irréalité. *Les Figurants* (1988) est une pièce dans laquelle confluent toutes mes expériences méta-théâtrales au service d'une thématique politique : la Révolution. *Perdue dans les Appalaches* (1990) est une incursion ludique dans la physique quantique pour pervertir les coordonnées de l'espace-temps de la scène. Enfin, dans *les Naufrages d'Alvar Nuñez* (1991) que je viens d'achever, j'ai essayé de ne pas exploiter mon possible «savoir» dramaturgique et de déconstruire les conventions existantes quelles qu'elles soient pour exprimer l'identité du contenu avec sa forme, de l'idée avec sa propre substance dramatique, cherchant une théâtralité de l'échec qui est le thème de l'œuvre.

«*Perdue dans les Appalaches* (1990) est une incursion ludique dans la physique quantique pour pervertir les coordonnées de l'espace-temps de la scène.» Photo tirée de la revue *El Publico*, nº 83, mars-avril 1991, p. 52.

Parmi les thèmes qui traversent votre œuvre, il y a celui de la conquête des Amériques qui prend une dimension plus vaste : la problématique du métissage, du croisement. Quelles réflexions sur le théâtre recouvre cette problématique?

J. S. S. — L'Amérique latine a exercé longtemps sur moi une attraction multiple : historique, politique, culturelle, utopique, et la lecture des chroniques des conquêtes — chroniques des «Indes» — fut et continue d'être une expérience perturbante. Déjà, à la fin des années 1970, j'ai mis en chantier des textes qui maintenant

constituent une trilogie : *le Retable de l'Eldorado, Crimes et folies du traître Lope de Aguirre* et *les Naufrages d'Alvar Nuñez*. Au fil de mes voyages de plus en plus fréquents en Amérique latine, mon désir s'est amplifié de rendre compte de la multitude des dimensions de la dramatique rencontre de l'Europe et de l'Amérique, dont les conséquences ont inauguré la modernité, et qui probablement marqueront la fin de la dite «postmodernité».

Oui, j'aspire à un théâtre métissé, bâtard, impur, qui va vers «la trahison», habité par les tensions formelles et les contradictions idéologiques. De fait, la notion de «frontière» qui définit la trajectoire du Teatro Fronterizo contient déjà cette référence pour l'hybridation, le croisement et le refus de l'identité pleine et délimitée, de la distinction et de la définition univoque. Toute pureté est stérile et au fond réactionnaire. Le choc traumatique de la conquête m'intéresse non tant pour dénoncer le génocide — inégalé jusqu'à présent —, mais pour poser la problématique de l'altérité, de l'effondrement du «même» dans la confrontation avec l'autre. L'étrangeté et la démesure (cela veut dire qu'on ne peut pas assumer et «domestiquer» sans violence — la sienne et celle d'autrui —, sans rupture des repères ontologiques établis) sont deux composantes de la conquête, de toute conquête et de toute colonisation, qui obligent à resituer le problème des limites et des pouvoirs du théâtre.

L'écriture est-elle pour vous forcément une démarche expérimentale?

J. S. S. — Tous mes propos précédents le prouvent, je crois, suffisamment. J'ajouterai que cela m'ennuie de faire ce que je sais déjà faire. Apprenti de tout et maître de rien, cela me plaît de me sentir étranger dans tout et de toujours me lancer dans de nouvelles conquêtes.

propos recueillis par **irène sadowska-guillon**