



HAL
open science

Le théâtre en ses dehors. La poétique des intercesseurs dans l'oeuvre de José Sanchis Sinisterra

Laurent Gallardo

► **To cite this version:**

Laurent Gallardo. Le théâtre en ses dehors. La poétique des intercesseurs dans l'oeuvre de José Sanchis Sinisterra. Littératures. Université Grenoble - Alpes, 2015. Français. NNT : . tel-03210016

HAL Id: tel-03210016

<https://hal.science/tel-03210016>

Submitted on 27 Apr 2021

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.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

Spécialité : **LLSH/Études hispaniques et hispano-américaines**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

Laurent GALLARDO

Thèse dirigée par **M. Georges TYRAS**

préparée au sein du **Laboratoire ILCEA4**
dans l'**École Doctorale Langues, littératures et sciences humaines**

Le théâtre en ses dehors. La poétique des intercesseurs dans l'œuvre de José Sanchis Sinisterra

Thèse soutenue publiquement le **19 juin 2015**,
devant le jury composé de :

M. Manuel AZNAR SOLER

Professeur, Universitat Autònoma de Barcelona

M. Jean-François CARCELEN

Professeur, Université Montpellier 3

Mme Carole EGGER

Professeur, Université de Strasbourg

M. Georges TYRAS

Professeur, Université de Grenoble 3



THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

Spécialité : **LLSH/Études hispaniques et hispano-américaines**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

Laurent GALLARDO

Thèse dirigée par **M. Georges TYRAS**

préparée au sein du **Laboratoire ILCEA4**
dans **l'École Doctorale Langues, littératures et sciences humaines**

Le théâtre en ses dehors. La poétique des intercesseurs dans l'œuvre de José Sanchis Sinisterra

Thèse soutenue publiquement le **19 juin 2015**,
devant le jury composé de :

M. Manuel AZNAR SOLER

Professeur, Universitat Autònoma de Barcelona

M. Jean-François CARCELEN

Professeur, Université Montpellier 3

Mme Carole EGGER

Professeur, Université de Strasbourg

M. Georges TYRAS

Professeur, Université de Grenoble 3



REMERCIEMENTS

Mes remerciements s'adressent d'abord à mon directeur de thèse, M. Georges Tyras, pour son soutien, sa disponibilité et son attention. Le bon déroulement de ce travail doit beaucoup à ses qualités d'enseignant et de chercheur. Au-delà de cette thèse, je lui suis également redevable de m'avoir transmis une certaine idée de l'Université, lieu d'une nécessaire éthique de la résistance face à l'appauvrissement de nos horizons sensibles.

Je souhaite aussi remercier les professeurs qui ont aimablement accepté de faire partie de mon jury : Mme Carole Egger, M. Manuel Aznar Soler et M. Jean-François Carcelen.

J'exprime toute ma reconnaissance à ceux qui m'ont accordé un peu de leur temps pour discuter de mon travail et m'ont facilité l'accès à certaines références bibliographiques : Josep Maria Miró, Xavier Albertí, Albert Arribas, Guillem-Jordi Graells et Fabrice Corrons.

Je salue également mes collègues de l'Université Paris XIII qui ont manifesté un intérêt pour mes recherches et m'ont permis de mener à bien cette thèse dans les meilleures conditions possibles. Je souhaite tout particulièrement exprimer ma gratitude à Ariane Ghirardello pour son écoute et son aide inestimable quant à la mise en forme de ce travail.

Je remercie mes amis pour leur soutien constant et leurs nombreux encouragements dans les moments de doute et de lassitude : Lynne Franjié, Marta Ruiz, Emili Morreres et Alex Martín.

Je tiens enfin à adresser ma profonde gratitude à mes parents, qui m'ont permis de suivre des études universitaires. C'est l'occasion pour moi de leur dire combien je leur suis reconnaissant.

À mon père

LISTE DES ABRÉVIATIONS DES ŒUVRES CITÉES

Les références des pièces apparaissent en bibliographie

A : Abogados

AC : ¡Ay, Carmela!

BE : Bartleby, el escribiente

CL : El cerco de Leningrado

CM : La carta de la Maga a Bebé Rocamadour

DAL : Deja el amor de lado

FAO : Flechas del ángel del olvido

GTNO : El Gran Teatro Natural de Oklahoma

ISC : Informe sobre ciegos

LAT : Lope de Aguirre, traidor

LG : La leyenda de Gilgamesh

LPH : El lector por horas

MA : La máquina de abrazar

MP : Mísero Próspero

Ñ : Ñaque o de actores y piojos

NA : Naufragios de Álvar Núñez

NM : La noche de Molly Bloom

PA : Primer amor

PEA : Perdida en los Apalaches

PSJ : Próspero sueña Julieta

RED : El retablo de Eldorado

SL : Sangre lunar

UVM : Un viejo manuscrito

V : Vacío

TABLE DES MATIÈRES

Introduction et préliminaires terminologiques	19
1^{ère} INTERCESSION. Retour sur le baroque populaire : la théâtralité en question	45
CHAPITRE 1. Généalogie du <i>Teatro Fronterizo</i>	49
1. Réhabiliter le théâtre baroque populaire.....	52
1.1. Théâtre et marginalité au Siècle d'Or	53
1.2. Le théâtre face à ses détracteurs.....	54
2. La transgression dans le théâtre baroque populaire.....	55
2.1. L'exaltation des corps	56
2.2. Le renversement des valeurs dans le théâtre bref.....	56
3. Art du divertissement ou pratique subversive ?.....	57
3.1. Dépendance des genres brefs vis-à-vis des genres « majeurs »	58
3.2. Transgressions formelle et politique	58
CHAPITRE 2. Le refus du <i>fablisme</i>	61
1. Action dramatique et crise des métarécits	63
2. L'esthétique des miscellanées dans <i>Ñaque</i>	66
2.1. L'élaboration du cadre dramaturgique	67
2.2. L'écriture fragmentaire comme résistance à la fable	69
2.2.1. L'illusion d'improvisation	69
2.2.2. La fonction poétique du langage théâtral	70
2.2.3. Le principe d'inventaire	72
2.2.4. La multiplication des enchâssements.....	73
3. <i>El retablo de Eldorado</i> : une dramaturgie des tableaux	74
3.1. Du <i>Retablo de las maravillas</i> à celui de <i>Eldorado</i>	75
3.2. La création d'un horizon d'attente	77
3.3. Le retable comme principe dramaturgique.....	80
3.3.1. La sélection des tableaux	81
3.3.2. Montage dramatique et effets de rupture	82
4. Polyphonie et polysémie dans <i>Lope Aguirre, traidor</i>	84
4.1. Une composition chorale	85
4.2. Traitement ambivalent du personnage de Lope de Aguirre	87
4.3. Le monologue théâtral : un état des lieux	89
4.3.1. Fonction anti-dramatique du monologue	89
4.3.2. Monologue et crise du drame.....	90
4.3.3. Le monologue beckettien : du conflit intersubjectif au conflit intérieur	91
4.3.4. Le monologue intérieur ou l'émancipation du patronage narratif.....	91
4.4. Variations sur le thème de la trahison	93
4.4.1. Portraits croisés de Lope de Aguirre	93
4.4.2. Le personnage d'Aguirre : une instance polyphonique.....	97

CHAPITRE 3. La représentation mise à nu : métathéâtre et esthétique baroque	101
1. Le métathéâtre sanchisien : entre baroque et modernité	103
1.1. Nature et fonction du métathéâtre baroque	103
1.2. Le dévoilement des conventions théâtrales	105
2. Dédoulements et renversements	107
2.1. Modalités du théâtre dans le théâtre	107
2.2. Jeux de miroirs et jeux de masques	110
3. Le spectateur inscrit dans le cerce de la représentation.....	112
3.1. Abattre le « quatrième mur »	112
3.2. L'adresse au public : identification ou distanciation ?.....	113
4. La voix du questionnement	115
4.1. Á la frontière entre discours théorique et création théâtrale	115
4.2. Comment théâtraliser l'Histoire ?.....	116
4.2.1. Pour un réalisme heuristique	117
4.2.2. La parole du témoin et le détour de la fiction	119
 CHAPITRE 4. Á la recherche d'un carnavalesque théâtral.....	 124
1. Baroque populaire et littérature carnavalesque	125
2. Hybridations textuelles	128
2.1. Mise en tension des formes et pulsion rhapsodique.....	128
2.2. Expérimentation et sédimentation	130
3. L'ambivalence carnavalesque	131
3.1. Polyphonie et dramaturgie cohésive	131
3.2. Ambivalence et transgression	133
4. Le rire carnavalesque	135
4.1. Le ressort scatologique	135
4.2. Humour langagier et art de la <i>burla</i>	137
5. L'anti-héros sanchisien.....	139
5.1. Désacralisation du personnage classique	139
5.2. Marginalité et nomadisme	141
 CHAPITRE 5. Le texte dramatique en marge du logocentrisme	 145
1. Texte versus représentation.....	147
2. Le baroque populaire : entre textualité et théâtralité	150
2.1. Réajustements du texte en fonction de la représentation	151
2.2. Une théâtralité à moindres frais	152
3. Hypertextualité et montage dramatique.....	152
3.1. Une conception secondarisée de l'acte de création.....	153
3.2. Écrire à partir du plateau, mettre en scène à partir du texte.....	155

Table

4. Au-delà du logocentrisme	157
4.1. Langage et dramaturgie classique	157
4.2. Vers un nouveau langage théâtral	158
Conclusion de la première partie	161
2^{ème} INTERCESSION. Du roman au théâtre : formes et enjeux de l'adaptation théâtrales	163
CHAPITRE 1. Dramaturgie des textes narratifs : l'adaptation dans tous ses états	167
1. Perspective critique et concepts opératoires.....	171
1.1. L'adaptation : une pratique accessoire ?	172
1.1.1. Jalons historiques et état des lieux	172
1.1.2. Pièces originales versus pièces adaptées ?	173
1.2. Recherche d'une typologie de l'adaptation théâtrale	175
1.2.1. L'adaptation comme translation textuelle.....	176
1.2.2. Du transgénérique au transmodal.....	177
1.2.2.1. La transmodalisation intramodale	179
1.2.2.2. La transmodalisation intermodale	182
1.2.3. L'adaptation comme transduction.....	182
1.2.4. Adaptation ou dramaturgie ?.....	185
2. La théâtralité à l'épreuve du roman.....	187
2.1. Dialogisme et romanisation	187
2.1.1. Le dialogisme, un principe constitutif du roman	188
2.1.2. La romanisation du théâtre.....	190
2.2. Sélection des œuvres à adapter	192
2.2.1. Condition de théâtralité immanente	192
2.2.2. Le choix de la littérature mineure	194
3. Pratique de l'adaptation théâtrale	196
3.1. Première proposition : le théâtre-récit.....	197
3.1.1. L'épicité pure.....	198
3.1.2. Alternance entre le mode épique et le mode dramatique	199
3.1.3. Instauration du quatrième mur	201
3.2. Seconde proposition : l'articulation de l'histoire et du discours	202
3.2.1. Dramaturgie fabulaire	204
3.2.2. Dramaturgie discursive	206
3.2.3. Dramaturgie mixte	211
CHAPITRE 2. Kafka en scène : une dramaturgie du discontinu	219
1. Kafka et le théâtre	222
1.1. Influences de Kafka sur le théâtre contemporain	223
1.2. Ambivalence de la théâtralité kafkaïenne	225
1.3. Le <i>pawlatsche</i> et la frontière	227
1.4. Peut-on adapter Kafka au théâtre ?	228
2. Discontinuité de la construction dramatique.....	231
2.1. Dispersion et cohésion	232
2.1.1. Dramaturgie cohésive : <i>El Gran Teatro Natural de Oklahoma</i>	233
2.1.2. Dramaturgie expansive : <i>Un viejo manuscrito</i>	235
2.2. La question de l'inachèvement	238

Table

3. Discontinuité du sujet.....	241
3.1. Une composition de lieu matérialisée.....	241
3.2. Éclatement de la voix narrative.....	243
3.3. Déconstruction du personnage kafkaïen.....	245
4. Discontinuité du sens.....	247
4.1. Relativisation de la notion de vraisemblance.....	248
4.1.1. La vraisemblance aristotélicienne : une image surcondante du réel.....	249
4.1.2. De la vraisemblance externe à la vraisemblance interne.....	250
4.2. Vraisemblance et monde possible.....	251
4.2.1. Consistance ontologique du monde possible.....	253
4.2.2. Réversibilité et réactivité : vers un théâtre de l'utopie.....	254
4.3. Une dramaturgie du rêve.....	255
4.3.1. Entre-deux et demi-réalité.....	257
4.3.2. Hétérotopie, hétérochronie et condensation du rêve.....	257
4.3.3. Parabole tronquée et théâtralité polyvoque.....	259
CHAPITRE 3. Influences beckettiennes : vers le degré zéro de la théâtralité.....	263
1. Revendiquer Beckett.....	267
1.1. La réception de Beckett en Espagne.....	267
1.2. Beckett, le dépeupleur.....	270
1.2.1. Le manque beckettien, générateur de théâtralité.....	271
1.2.2. Le silence et la mise en crise du langage.....	274
1.2.3. Beckett : aux frontières de la théâtralité.....	277
2. Adapter Beckett.....	279
2.1. Mode narratif et mode dramatique dans l'œuvre de Beckett.....	279
2.2. <i>Primer amor</i> : mettre en scène le discours beckettien.....	283
2.2.1. Théâtraliser le récit beckettien, narrativiser l'expression théâtrale.....	283
2.2.2. Le moi aux prises avec la parole.....	284
2.2.3. Décevoir le sens.....	286
2.3. Shakespeare à l'épreuve de Beckett.....	287
2.3.1. Les personnages shakespeariens sur une scène beckettienne.....	288
2.3.2. Démythification du héros classique.....	289
2.3.3. L'auteur face à ses personnages.....	293
3. Adopter Beckett.....	295
3.1. La théâtralité mineure : un art de la résistance.....	295
3.1.1. Le théâtre face à la société du spectacle.....	296
3.1.2. Vers le degré zéro de la théâtralité.....	298
3.1.3. Théâtralité mineure versus théâtre postdramatique ?.....	301
3.2. Le théâtre bref de José Sanchis : les conventions dévoilées.....	303
3.2.1. Pervertir la théâtralité.....	305
3.2.2. Langage théâtral et polysémie.....	306
3.2.3. Une esthétique minimaliste.....	308
Conclusion de la deuxième partie.....	309
3^{ème} INTERCESSION. Les sciences au service du théâtre : une nouvelle appréhension du réel.....	311
CHAPITRE 1. Le théâtre de sciences de José Sanchis Sinisterra.....	315
1. Les sciences dans le théâtre sanchisien.....	318
1.1. Science et création théâtrale : confluences et interactions.....	318

Table

1.2. Transpositions du champ scientifique dans le champ théâtral	322
1.3. Critique de l'interdisciplinarité	327
2. Applications dramaturgiques du discours scientifique	329
2.1. La théorie générale des systèmes : vers une systémique théâtrale	330
2.1.1. Pour une approche transversale de l'action de création	331
2.1.2. Les Systèmes minimalistes répétitifs : une application concrète	332
2.2. La théorie du chaos et l'esthétique fragmentaire	334
2.2.1. La complexité : un nouveau paradigme épistémologique	335
2.2.2. L'écriture théâtrale entre chaos et création	336
2.3. La physique quantique : quitter le « réalisme naïf »	338
2.3.1. Le potentiel créatif du vide	338
2.3.2. L'observateur au cœur de la représentation	339
2.3.3. Vers une nouvelle conception de l'espace-temps	343
CHAPITRE 2. Théâtre et science médicale.....	347
1. D'une discipline à l'autre : histoire d'une convergence	350
1.1. Un même objet : le corps	351
1.2. L'approche symptomatologique : entre clinique et création théâtrale	353
2. Le personnage face à la maladie	355
2.1. La représentation du malade	355
2.1.1. L'humanisation	356
2.1.2. La compensation	357
2.1.3. L'impersonnage	361
2.2. La représentation du soignant	363
2.2.1. Les enjeux de pouvoir	363
2.2.2. Critique de l'institution médicale.....	369
3. La maladie mise en scène	373
3.1. Entre objectivité et subjectivité	373
3.1.1. La symptomatologie au service de la dramaturgie	373
3.1.2. Une approche empirique	375
3.2. L'expérience théâtrale de la maladie.....	377
3.2.1. Quand le regard du spectateur rencontre celui du personnage	377
3.2.2. L'expérience de l'incommunication	378
CHAPITRE 3. Les troubles de la mémoire : amnésie et hypermnésie	381
1. L'amnésie : un mal social	387
1.1. Ambiguïtés de l'univers médical	388
1.1.1. L'amnésie entre maladie et allégorie	388
1.1.2. L'espace médical : lieu de soins ou centre de rétention ?	391
1.1.3. La fonction ambivalente du personnel soignant.....	393
1.2. Structure dramaturgique et protocole expérimental	395
1.2.1. La phase d'élaboration	396
1.2.2. La phase d'expérimentation	398
1.2.3. La phase d'évaluation	400
1.2.4. Le dérèglement théâtral du protocole.....	403
1.3. Une approche politique de l'amnésie	405
1.3.1. Dystopie et critique du pouvoir.....	406
1.3.2. (Dé)subjectivation capitaliste et oublié.....	408
2. L'hypermnésie ou la mémoire indomptée	410
2.1. Hypermnésie, délire paranoïde et théâtralité non figurative	412

Table

2.1.1. Sur la scène de l'inconscient	412
2.1.2. Un théâtre achronologique	415
2.2. La mémoire mise en scène.....	419
2.2.1. Mémoire et métathéâtre.....	419
2.2.2. Aux confins de la mémoire : l'Autre	422
Conclusion de la troisième partie.....	425
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	427
LISTE DES OUVRAGES CITÉS.....	435
ANNEXES.....	457

Siempre hay una salida.

José Sanchis Sinisterra

*Il se peut que je fuie,
mais tout au long de ma fuite, je cherche une arme.*

George Jackson

*Je me suis donné des intercesseurs,
et c'est comme ça que je peux dire ce que j'ai à dire.*

Pierre Perrault

INTRODUCTION
ET
PRÉLIMINAIRES
TERMINOLOGIQUES

Il est des œuvres qui portent en elles une exigence de liberté, révélant un horizon étrangement différent, étonnamment vierge. Le théâtre de José Sanchis Sinisterra est l'expression radicale de cette exigence. Aux antipodes des fabricants de spectacles et de leurs accointances de plus en plus évidentes avec les différentes formes de pouvoir, le dramaturge espagnol ne s'accommode d'aucune complaisance. Le théâtre est pour lui, à coup sûr, une pratique vivante, capable de transgresser un ordre établi, de porter atteinte au simulacre de réalité que la société du spectacle nous impose. Il s'agit de refuser une certaine servilité de l'art comme on refuse une certaine idée de la vie. À la prolifération de spectacles aussi grandioses qu'accablants, José Sanchis préfère le calme et la convivialité d'un théâtre aux dimensions humaines, où se tissent patiemment les affinités électives. Lorsqu'en 1980, *¡Ay, Carmela!* le consacre auprès du grand public¹, il n'en est pourtant pas à son premier essai. Dramaturge, metteur en scène, mais également théoricien et pédagogue, depuis les années 60, il milite inlassablement sur tous les fronts pour redonner au théâtre sa place dans la cité.

À l'instar de ces générations successives d'Espagnols qui accédèrent à la culture dans les années noires du franquisme, José Sanchis rêve d'évasion et s'engage sur la voie du théâtre pour fuir la réalité morose d'une société corsetée de toutes parts. Manière aussi pour ce fils d'enseignant républicain né à Valence en 1940 dans un pays

¹ Santiago Fondevila souligne à juste titre qu'à l'exception de « *¡Ay, Carmela!*, *Lope de Aguirre, traidor* y *El Cerco de Leningrado*, [...] las obras de José Sanchis Sinisterra han merodeado los circuitos marginales, las puestas en escena precarias –eso sí, en casi todo el mundo– como si ese teatro de mínimos, a contracorriente de la espectacularidad, ese teatro que rechaza la complacencia en sí mismo y busca la implicación del espectador, rechazara el boato, la altivez de otras formas de llevarlo a los escenarios » (Santiago Fondevila, « Lo que dicen los papeles », in José Sanchis Sinisterra, *El lector por horas*, Barcelona, Proa, 1999, p.165).

dominé par une médiocre intelligentsia fasciste d'affirmer sa foi en la culture². Passionné de langue française, il découvre très tôt Claudel, Giraudoux, Cocteau, puis Copeau, Vitez et avec eux l'existence d'un théâtre différent de celui qui se joue en Espagne ; un théâtre qui enseigne autant qu'il divertit, porteur de poésie, de philosophie mais aussi d'engagement politique.

En 1957, il codirige le *Teatro Español Universitario* à la faculté de Valence où il s'adonne à sa passion avec une ferveur inégalable. Durant ces années d'apprentissage, il connaît aussi le goût de la dissidence politique. Le jeune José Sanchis met en scène les pièces de Jardiel Poncela, Federico García Lorca, Alejandro Casona et d'autres dramaturges considérés comme subversifs par le régime franquiste. Après un voyage à Paris qui lui permet de se familiariser avec les écrits de Brecht, Vilar et Copeau, il rentre à Valence pour enseigner la dramaturgie. Figure active du théâtre universitaire, il écrit également dans les revues spécialisées, crée son propre groupe amateur et se lance dans des projets aussi ambitieux que la *Asociación Independiente de Teatros Experimentales*³. À partir de 1962, le dramaturge se consacre à l'enseignement de l'espagnol dans le secondaire, ce qui l'oblige à quitter sa ville natale pour s'installer d'abord à Teruel, puis à Sabadell, dans la banlieue de Barcelone. La Catalogne est alors en pleine ébullition politique, tout comme le théâtre indépendant qui connaît, dans les années 70, son heure de gloire⁴. Dans un tel climat d'effervescence culturelle, la qualité de ses écrits théoriques est largement reconnue et il obtient en 1971 un poste à l'*Institut del Teatre* où il côtoie, entre autres, Fabià Puigserver et Albert Boadella.

² Pour une approche plus complète de la trajectoire biographique de l'auteur, cf. l'introduction critique de Manuel Aznar Soler dans l'édition Cátedra de *Ñaque* et *¡Ay, Carmela!* (José Sanchis Sinisterra, *Ñaque* suivi de *¡Ay, Carmela!*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 11-120). Cf. également Monique Martinez, *José Sanchis Sinisterra: una dramaturgia de las fronteras*, Ciudad Real, Ñaque, 2004, pp. 13-17.

³ À propos de l'influence du théâtre universitaire sur ses conceptions artistiques, le dramaturge fait en 2009 le constat suivant : « ¿Qué queda hoy en mi trabajo de aquella vinculación con la universidad? Pues, probablemente, el hecho de que para mí el teatro es algo que tiene que ver con el mundo del conocimiento, el saber, el estudio y la investigación. Y toda mi trayectoria, tanto de director como de autor y teórico, parte de una reflexión vinculada a esos mundos » (Juan Antonio Ríos Carratalá, « Entrevista a José Sanchis Sinisterra », in José Sanchis Sinisterra, *La máquina de abrazar*, Madrid, Huerga y Fierro, 2009, pp. 14-15). Nous reproduisons cet entretien en annexe de notre étude. Cf. pp. 459-472.

⁴ Si José Sanchis participe activement au théâtre universitaire des années 60, il reste néanmoins en marge du théâtre indépendant pour des raisons essentiellement liées à sa situation personnelle : « No viví esta experiencia desde dentro. En esa época, era padre de familia y catedrático de instituto. Una persona respetable, para entendernos, y no pude lanzarme a una aventura que tenía un componente bohemio muy interesante. Sí que fui, no obstante, un observador atento del teatro independiente e incluso publiqué algunos trabajos sobre el mismo » (Juan Antonio Ríos Carratalá, « Entrevista a José Sanchis Sinisterra », *art. cit.*, p. 14).

Comme la grande majorité des créateurs de sa génération, José Sanchis est avant tout un autodidacte dont la réflexion théâtrale se nourrit d'auteurs et de théoriciens étrangers, essentiellement français et allemands. Apparaît déjà dans cette étape de formation personnelle ce qui constituera plus tard une double constante de son œuvre : d'une part, une attitude de résistance vis-à-vis du théâtre conventionnel, fût-il boulevardier ou réaliste, et de l'autre, la recherche de nouveaux paradigmes issus de traditions diverses⁵. On assiste ainsi à l'émergence d'une poétique de l'altérité, ouverte sur des conceptions théâtrales alternatives.

Parallèlement à ce penchant prononcé pour les auteurs français, ses premiers écrits, dominés par une conception combative de la scène, font état d'un rapport complexe au théâtre épique qui le situe d'emblée en marge de la production dramatique des années 60. À cette époque, la scène indépendante découvre l'avant-garde européenne tandis qu'elle se désintéresse de Brecht dont l'œuvre reste peu connue en Espagne. L'exercice constant de la censure jusque dans les années 60 a en effet freiné la diffusion des théories du maître allemand. Mais cette méconnaissance, liée d'abord au contexte politique, se change ensuite en désintérêt à une époque où les œuvres de Brecht commençaient à circuler sous le manteau et que certaines de ses pièces étaient jouées par les compagnies amateurs à Madrid et Barcelone. Pressée de renouer avec l'avant-garde du théâtre européen après une longue période d'autarcie culturelle, la scène espagnole semblait alors faire peu de cas de cette œuvre immense à laquelle elle préférait d'autres courants –tels que le théâtre documentaire de Peter Weiss ou encore la création collective inspirée des spectacles du Théâtre du Soleil– qui, bien qu'inscrits dans son sillage, proposaient un dépassement du brechtisme⁶. Cette situation artificielle amène en 1968 José Sanchis à prendre ses distances avec les post-brechtiens pour mieux revendiquer son attachement au théâtre épique, comme en témoigne un article publié la même année dans la revue universitaire *Aula Cine Teatro* :

¿Cómo superar a Brecht antes de haber llegado a él? ¿Cómo prescindir de su obra teórica antes de conocerla ampliamente, ya que no en su totalidad? ¿Cómo olvidar sus aportaciones sin haber intentado siquiera comprobar su viabilidad, no ya imitándolas

⁵ Comme exemple de cette attitude critique, on retiendra ces propos publiés en 1969 dans *Primer Acto* : « Tengo la impresión que predomina en nuestro mejor teatro un mal entendido realismo, una predilección por las situaciones normales que simplemente con el diálogo se resuelven, una cierta opacidad del universo escénico, como si sólo mediante una técnica más o menos próxima a la convencionalidad naturalista fuera posible dar una imagen fiel de la realidad » (José Sanchis Sinisterra, « Presente y futuro del teatro español », in *Primer Acto*, n° 104, janvier 1969, p. 6).

⁶ Pour une étude plus approfondie de la réception du théâtre épique en Catalogne, cf. Laurent Gallardo, *Théâtre documentaire et création collective en Catalogne (1970-1978)*, Mémoire de DEA sous la direction de Georges Tyras, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble III, 2002.

superficial y parcialmente, sino adaptándolas creativamente a nuestras circunstancias – tan distintas– de tiempo y lugar?⁷

Mais José Sanchis n'est pas non plus un dévot du brechtisme, envisageant celui-ci comme une doctrine révolutionnaire prête à l'emploi. Contraint d'écrire après Brecht, pour ne pas l'imiter, il poursuit une exégèse critique de ses théories. Parmi les objections, il met surtout en garde contre une conception exclusivement politique de la scène qui, au nom d'un art engagé, nierait la fonction ludique du théâtre : « La función más noble del teatro es, y debe seguir siendo, la de recrear, divertir, afirma-t-il. No se trata pues de convertir la escena en cátedra, estrado o púlpito, para desde allá aburrir al espectador con la simple escenificación de unos conceptos sociológicos, políticos o morales »⁸. Ainsi, pour le dramaturge espagnol, suivre Brecht à la lettre, d'une manière automatique, reviendrait à trahir l'essence de son théâtre. Car le fondement du discours brechtien réside dans le dialectisme permettant de dépasser les postulats du réalisme socialiste défendus par Georg Lukács. « La réalité se transforme, écrit Brecht, et pour la montrer il faut aussi transformer le mode de représentation »⁹.

Les premières pièces de José Sanchis font ainsi état d'un brechtisme non dogmatique adapté à la réalité socio-historique de l'Espagne de Franco. Il s'agit de défendre un théâtre capable de porter atteinte au régime, sans pour autant se borner à être une simple tribune politique. Dans *Demasiado frío*, pièce écrite en 1963 et non publiée à ce jour, le dramaturge tente ainsi une synthèse entre le drame psychologique et le théâtre épique, où l'émotion et le divertissement propres au genre mélodramatique sont mis au service de la réflexion nécessaire à une prise de conscience sociale. En 1970, lorsqu'il publie *Algo así como Hamlet*¹⁰, les préceptes du brechtisme sont toujours de mise, mais il incorpore aussi toute une série de références intertextuelles à des auteurs représentatifs de la lutte anti-franquiste, tels que Pablo Neruda ou encore César Vallejo. Comme l'a montré Manuel Aznar Soler, dans ce texte de jeunesse, « el marxismo se conjuga [...] con la introducción de la propia subjetividad del dramaturgo, interesado ya por el psicoanálisis y por el intento ambicioso de síntesis

⁷ José Sanchis Sinisterra, « Después de Brecht », in *Aula Cine Teatro*, 1968, p. 16. Cet article est également repris dans José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmentos de un discursos teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 95-102.

⁸ *Ibid.*, p. 96.

⁹ Bertolt Brecht, *Sur le réalisme*, Paris, Éditions de l'Arche, 1997, p. 424.

¹⁰ En 1968, José Sanchis écrit également *Un hombre, un día*, adaptation théâtrale d'une nouvelle de Ricardo Doménech, « La decisión ». Cette pièce reste inédite à ce jour. En 1970, il est aussi l'auteur de *Tú, no importa quien*, œuvre pour laquelle il reçoit le prix Carlos Arniches.

entre marxismo, psicoanálisis y estructuralismo como materiales de una nueva teatralidad »¹¹. Le projet dramaturgique de José Sanchis naît en somme du refus d'une pensée binaire, d'un cloisonnement réducteur qui le pousse à choisir entre Brecht et le naturalisme, le marxisme et la psychanalyse, mais aussi entre théorie et pratique, écriture et mise en scène. Dès ses débuts, il met les opposés en porte-à-faux, interroge l'essence du théâtre et élabore une pratique artistique hybride et métissée. En perpétuelle évolution, elle prend la forme d'un territoire mouvant aux limites incertaines et changeantes qui cristallisera dans la création en 1977 du *Teatro Fronterizo*.

L'aventure du Teatro Fronterizo

À mi-chemin entre la troupe de théâtre et le groupe de recherche, ce collectif se veut un lieu de rencontres pour des individus venus d'horizons divers. C'est en ces termes que José Sanchis le définit :

El Teatro Fronterizo es un grupo abierto. Abierto a prácticas de expresión y comunicación no teatrales e incluso no artísticas, por considerar que la teatralidad no es algo definitivamente establecido por los sistemas y códigos tradicionales, sino por una dimensión humana de reconocimiento y autoconstrucción que cambia con el hombre, que precede, acompaña o sigue sus deseos de cambio¹².

La naissance du groupe donne lieu à la rédaction d'un texte-programme, « El Teatro Fronterizo : un manifiesto (latente) », où José Sanchis expose sur un mode à la fois poétique et théorique ses propres conceptions dramaturgiques. L'accent est mis sur le rejet des conventions du théâtre traditionnel et la nécessité de susciter une alternative s'inspirant de champs de création a priori éloignés de la pratique scénique contemporaine.

Il s'agit de reprendre le flambeau des théoriciens qui, au cours du XX^e siècle, ont dénoncé l'omnipotence du réalisme théâtral, courant qui réduit l'homme à sa dimension individuelle et place le spectateur en position de voyeur appelé à se reconnaître en un monde où le conflit, l'anarchie, le chaos laissent inlassablement place au rétablissement de l'ordre, fût-il familial, politique ou social. Roland Barthes rappelle que l'avènement au XIX^e siècle de cette tradition théâtrale coïncide avec celui de la classe bourgeoise, instaurant ni plus ni moins « qu'un théâtre de l'argent, où l'on

¹¹ Manuel Aznar Soler, « Introducción », *art. cit.*, p. 23.

¹² José Sanchis Sinisterra, « El Teatro Fronterizo: Manifiesto (latente) », in José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmentos de un discursos teatral*, *op. cit.*, p. 38. Nous reproduisons ce manifeste en annexe de notre étude. Cf. pp. 473-477.

paye cher ses places, c'est-à-dire où le public n'est sélectionné que par sa fortune ; où la pauvreté (le travail) est reléguée au plus loin possible du spectacle »¹³.

La dimension conservatrice du théâtre réaliste est également inscrite dans sa forme qui, comme le souligne Jean-Pierre Sarrazac, « tente de faire passer l'imitation pour la chose et à figer en nature immuable tout ce qui est mouvement et tout ce qui est histoire »¹⁴. Voilà, du reste, pourquoi Brecht n'a cessé de récuser l'illusion théâtrale en s'attaquant au caractère mimétique de cette tradition, à l'instar de Samuel Beckett qui, déjà en 1931, dénonçait la grotesque erreur de l'art réaliste, « misérable relevé de lignes et de surfaces, [au service] d'une littérature de notations à deux-sous-la-ligne »¹⁵. Antonin Artaud pousse la critique plus loin encore et propose de délivrer le théâtre de la primauté du langage et du dieu-auteur en proclamant l'indépendance de la scène qu'il associe à la victoire d'une pensée éphémère et vivante sur une culture moribonde figée dans l'écriture :

Les chefs-d'œuvre littéraires sont fixés ; et fixés en des formes qui ne répondent plus aux besoins du temps. Cette idolâtrie des chefs-d'œuvre fixés est un aspect du conformisme bourgeois qui nous fait confondre le sublime, les idées, les choses avec les formes qu'elles ont prises à travers le temps et en nous-mêmes –dans nos mentalités de snobs et d'esthètes que le public ne comprend pas¹⁶.

Sans doute est-il excessif de situer José Sanchis dans la lignée d'Artaud, tant il est vrai que son œuvre est associée au retour en force du théâtre de texte dans l'Espagne des années 80. Il n'en demeure pas moins que le dramaturge espagnol reste sensible à la nécessité de repenser le rapport entre le texte et l'événement scénique pour faire du théâtre un art de la réflexion, agissant sur le monde, plutôt qu'un art du reflet.

Les premières années du *Teatro Fronterizo* sont principalement marquées par la pratique assidue de l'adaptation théâtrale, qui est une constante de l'œuvre sanchisienne. Le dramaturge s'intéresse principalement à des auteurs tels que Bertolt Brecht, James Joyce, Ernesto Sábato, Herman Melville, Samuel Beckett ou encore Franz Kafka. L'œuvre de ce dernier donne d'ailleurs lieu à une réflexion théorique et un montage théâtral, *El Gran Teatro Natural de Oklahoma* (1988), où José Sanchis cherche à confronter les paramètres de la théâtralité conventionnelle à une poétique du discontinu propre à l'écriture kafkaïenne. L'intérêt pour Samuel Beckett s'avère plus complexe. Si José Sanchis signe une adaptation de *Premier amour* (1990), l'influence

¹³ Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002, p. 55.

¹⁴ Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, Paris, Circé, 2004, p. 9.

¹⁵ Samuel Beckett, *Proust*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 89.

¹⁶ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 2001, p. 58.

de l'auteur irlandais sur son œuvre dépasse le cadre strict de l'adaptation et rejaillit sur ses propres conceptions théâtrales.

Quant à la difficulté supposée d'assumer deux héritages, celui de Brecht et de Beckett, que le discours critique présente comme radicalement opposés, José Sanchis montre que, dans la perspective du créateur, rien n'empêche une telle conjonction car, au-delà de leurs différences, ces deux œuvres se rejoignent dans le refus du théâtre réaliste et la recherche d'une alternative engageant le langage dramatique dans un processus d'expérimentation, où précisément il s'agit de trouver une voie praticable entre les dualismes traditionnels.

Refuser le Système théâtral bourgeois

Conscient d'inscrire sa réflexion dans ce double sillage, José Sanchis en vient tout naturellement à s'interroger sur la théâtralité conventionnelle pour mettre en lumière les mécanismes par lesquels le théâtre réaliste s'institue en représentation conservatrice du monde. C'est d'ailleurs dans le but d'insister sur sa dimension éminemment idéologique qu'il préfère le nommer *Système théâtral bourgeois*. Le dramaturge décrit en ces termes les traits distinctifs de ce paradigme de la théâtralité :

[El sistema teatral burgués supone] la concreción en tácita complicidad de (a) una figuración de la vida humana que se presenta como (b) la emanación del discurso del autor, (c) organizada según un sistema de convenciones y códigos preestablecidos tradicionalmente, (d) preparada y ensayada con antelación y con pretensiones de invariabilidad ; su naturaleza figurativa se basa en (e) el pacto ficcional de mayor o menor identidad entre los actores y los personajes (f) cuyas acciones configuran la imagen de un microcosmos coherente que se presenta como *analogon* de la realidad (g) y que es reconocido como tal e imaginariamente compartido mediante diversos modos y grados de empatía (h) inducidos por el principio relativo y variable de verosimilitud¹⁷.

On constate qu'à l'instar de Brecht, José Sanchis prend le parti de définir le drame réaliste d'un point de vue formel, comme représentation du monde régie par un ensemble de codes. Autant dire que pour produire un théâtre alternatif au *Système théâtral bourgeois*, il ne suffit pas de changer les contenus en renouvelant le répertoire dramatique. Il est tout aussi capital d'agir directement sur la théâtralité elle-même, c'est-à-dire sur chacun des éléments constitutifs du système. « Sólo desde una transformación de la teatralidad misma, affirme José Sanchis, puede el teatro incidir

¹⁷ José Sanchis Sinisterra, « Teatro en un baño turco », in José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmentos de un discursos teatral*, op. cit., p. 221.

en las transformaciones que engendra el dinamismo histórico »¹⁸. Si, comme on le voit, le dramaturge ne cesse de prôner l'expérimentalisme, il serait tout à fait erroné d'envisager sa trajectoire artistique comme le renoncement progressif à un théâtre politique au profit d'une conception formaliste du drame. En tant que digne héritier de Brecht, il lie de façon indissociable le plan du contenu et celui de l'expression :

Una mera modificación del repertorio, manteniendo invariables los códigos específicos que se articulan en el hecho teatral, no hace sino contribuir al mantenimiento de « lo mismo » bajo apariencia de « lo nuevo », y reproduce la práctica productiva artística a un quehacer de reproducción, de repetición¹⁹.

Il faut à ce titre noter que l'œuvre sanchisienne repose sur une constante homologie entre ces deux plans de sorte que sa nature expérimentale répond à la nécessité d'un théâtre politique sous la forme d'un vaste programme de révision du *Système théâtral bourgeois* que le dramaturge expose en ces termes :

[Se trata de cuestionar] la práctica escénica en todos sus niveles, de una forma gradual y sistemática, acotando para cada etapa, para cada experiencia, un área de investigación determinada, en la que son focalizados aquellos segmentos de la estructura teatral sujetos a examen: la naturaleza del texto dramático y el modo de escritura teatral, la noción de personaje y su relación con las funciones escénicas del actor, el imperialismo de la fábula y la estructura de la trama, los conceptos de Unidad y de Coherencia estéticas, el pretendido carácter discursivo de la representación, las fronteras entre narración oral e interpretación, la plasticidad del espacio espectacular, la teatralidad diferente del juego, del ritual, de las fiestas, de la juglería... Todo una serie de cuestiones aparentemente formales que comprometen el *lugar*, el *sentido* y la *función* del hecho teatral en la cultura y en la historia²⁰.

En somme, tout bouleversement idéologique est nécessairement conditionné par un changement d'ordre esthétique. Mais ce programme, aussi nécessaire soit-il à une époque où le réalisme théâtral représente un courant dominant, ne peut constituer une fin en soi. Encore faut-il que le travail de sappe s'accompagne d'une recomposition de la forme théâtrale pour construire une alternative viable aux codes de la représentation réaliste.

Pour une théâtralité mineure

Si José Sanchis reprend à son compte la critique que Brecht et Beckett adressent au réalisme théâtral, il ne reste pas moins conscient des spécificités de la

¹⁸ *Ibid.*, p. 221.

¹⁹ José Sanchis Sinisterra, « Teatro Fronterizo : Manifiesto (latente) », *art. cit.*, p. 37.

²⁰ *Ibid.*, p. 37.

création contemporaine, notamment de sa dérive spectaculaire. Le dramaturge remarque à cet égard que la représentation théâtrale « ha evolucionado entronizando hipócritamente, su dimensión espectacular en detrimento de la convivencia. Todos sus componentes han desarrollado hasta la perfección el arte de fabricar simulacros y el arte –no menos sutil– de creer en ellos »²¹. Il envisage ainsi le fait théâtral comme un événement à la croisée de deux phénomènes : d'un côté le spectacle, de l'autre la rencontre. Si le théâtre est exhibition, « mostración de un simulacro dinámico »²², il est aussi le lieu de rapports humains, où une communauté d'acteurs rencontre une communauté de spectateurs. Ces deux phénomènes sont du reste complémentaires car, comme le souligne José Sanchis, « no hay teatro cuando el espectáculo se da sin encuentro interpersonal directo, pero tampoco lo hay si el encuentro no tiene por ocasión el espectáculo »²³.

Force est de remarquer que le *Système théâtral bourgeois*, pris dans cette double tension, privilégie l'ostentation au détriment de la rencontre. Ostentation d'une pratique scénique spectaculaire où la surenchère technique ne semble connaître aucunes limites. Toujours plus grandes, toujours plus chères, les *productions* théâtrales répondent en vérité à une tendance accumulative des moyens d'expression, à une conception artistique dont José Sanchis rappelle qu'elle considère « el progreso como el incremento de los recursos, y en consecuencia una ampliación del horizonte de expectativas del público que podría colocarse bajo el lema de cuanto más mejor »²⁴. Afin de contrebalancer cette tendance accumulative prônant un art toujours plus spectaculaire et minimisant à l'extrême la convivialité, le rapport interpersonnel, le dramaturge propose de restaurer l'idée d'un théâtre de la rencontre par le biais d'une théâtralité mineure qu'il définit de la sorte :

Si admitimos que la co-presencia de ambos es la condición de los complejos procesos de identificación y participación que en tal encuentro se desarrollan, entonces la única posibilidad de que el teatro siga existiendo es incrementar la presencia de estas dos presencias [mediante] una opción estética despojada, reductivista, empobrecedora²⁵.

²¹ José Sanchis Sinisterra, « Teatro en un baño turco », *art. cit.*, p. 221.

²² *Ibid.*, p. 220.

²³ *Ibid.*, p. 220.

²⁴ José Sanchis Sinisterra, « Por una teatralidad menor », in José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, *op. cit.*, p. 244. Nous reproduisons cet article en annexe de notre étude. Cf. pp. 459-472.

²⁵ *Ibid.*, p. 245.

Le projet de José Sanchis tend ainsi vers un degré zéro de la théâtralité où « lo que fundamenta la fascinación del espectáculo es la mera presencia del actor, casi podríamos decir todo lo que un actor hace en el escenario es secundario en relación con este hecho fundacional »²⁶. L'influence de Samuel Beckett est ici d'autant plus déterminante qu'elle offre un horizon vers lequel il est possible d'orienter la pratique théâtrale. Gilles Deleuze montre précisément que la spécificité de la poétique beckettienne repose sur son caractère involutif, non pas dans le sens d'une régression, mais d'une avancée vers plus de sobriété. « Involuer, souligne Gilles Deleuze, c'est avoir une marche de plus en plus simple, économe, sobre »²⁷. Dans le cas de José Sanchis, cette involution suppose la redécouverte de la rencontre théâtrale dans ce qu'elle a de plus humain ainsi que l'exploration du potentiel expressif du vide. Ce n'est pas un hasard si le dramaturge choisit de nommer « La escena vacía » la trilogie composée de *Ñaque o de piojos y actores* (1980), *¡Ay, Carmela!* (1986) et *El cerco de Leningrado* (1993). Ces trois pièces sont représentatives de cette synthèse entre une conception politique de la scène sous l'influence directe de Brecht et une économie de moyens dramaturgiques inspirée de l'œuvre de Beckett. On y trouve également d'autres constantes de la poétique sanchisienne, telles que sa prédilection pour l'espace métathéâtral représentant une scène dépouillée de tout artifice, les duos qui rappellent les couples mythiques du théâtre beckettien et le choix d'un langage à dessein polysémique faisant appel à l'imagination du spectateur.

José Sanchis poursuit également ses recherches sur cette poétique involutive dans son théâtre bref, rassemblé dans des recueils aux titres évocateurs : *Gestos para nada* (1986) ou encore *Vacío y otras poquedades* (2003), qui font explicitement référence aux *Textes pour rien* de Beckett. Ces pièces ressortissent à un genre hybride, à mi-chemin entre la création théâtrale à proprement parler et la recherche théorique. Le dramaturge y développe une métathéâtralité visant à rendre le spectateur conscient de l'expérimentation qui se déroule sous ses yeux. Dans le monologue *Vacío*, José Sanchis met notamment en scène une voix qui s'interroge sur le sens de ce vide scénique. Celui-ci devient la source d'une force créatrice, permettant d'approcher « el primer principio de todas las cosas » (V., p 212). Il s'agit de montrer par l'écriture elle-

²⁶ José Sanchis Sinisterra, « Primera aproximación a un posible diccionario ideológico del teatro », in Santiago Fondevila, *José Sanchis Sinisterra, l'espai fronterer*, Barcelone, Institut del Teatre, 1998, p. 164.

²⁷ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 38.

même qu'en matière de conventions théâtrales, rien n'est immuable. L'acquisition en 1978 de la Sala Beckett participe aussi de cette volonté de développer une pratique théâtrale alternative. Salle exigüe, aux dimensions intimistes, sans réelle séparation entre le plateau et le public, elle suppose un type de création sans grands artifices techniques, qui répond aux canons nouveaux de cette théâtralité mineure.

La recherche d'une alternative au *Système théâtral bourgeois* ouvre également la voie à une réflexion sur la position du spectateur vis-à-vis de la représentation. Si cette préoccupation est présente dès les premières créations du *Teatro Fronterizo*, elle prend une place de plus en plus importante dans l'œuvre de José Sanchis ainsi que dans sa réflexion théorique à partir des années 90. En 1995, le dramaturge publie dans la revue *ADE Teatro* un article intitulé « Dramaturgia de la recepción »²⁸, où il expose une série d'idées nouvelles sur ce qui deviendra un élément constitutif de son écriture : le récepteur implicite. Comme à son habitude, José Sanchis n'élabore pas une théorie ex nihilo mais puise dans des champs de réflexion extérieurs au théâtre des idées à même d'alimenter sa pensée. C'est ainsi qu'il s'inspire des théories de l'École de Constance sur l'esthétique de la réception pour faire émerger cette nouvelle figure discursive dont l'auteur doit tenir compte s'il souhaite que le spectateur réel ne soit plus prisonnier de l'action dramatique mais participe à l'élaboration de la théâtralité de l'œuvre. Dans *El lector por horas*, l'acte de réception devient le motif de la pièce. En mettant en scène les réactions d'une jeune femme aveugle face à un lecteur qui, de toute évidence, la manipule, José Sanchis invite le spectateur à s'interroger sur son rôle vis-à-vis de la fiction théâtrale. Cette dramaturgie de la réception se manifeste également dans des textes plus complexes d'un point de vue formel, comme *Nafragios de Álvaro Núñez* (1991), où la structure achronologique de la pièce, superposant le présent de la représentation et le passé de la Conquête des Amériques, vient transgresser la théâtralité conventionnelle de sorte que le spectateur est invité à explorer les possibilités d'une œuvre dont la signification n'est pas donnée d'avance. En d'autres termes, cette dramaturgie de la réception fonctionne sur un mode heuristique : il ne s'agit plus de révéler une vérité ou de délivrer un message, mais d'inciter le spectateur à la compréhension, en lui proposant un chemin de connaissance.

²⁸ Cet article a également été publié dans José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, op. cit., pp. 249-254.

C'est à cette même époque que José Sanchis s'intéresse aux principes de la physique quantique. Les recherches dans ce domaine ont fait apparaître une conception nouvelle de la réalité matérielle du monde, selon laquelle cette dernière serait déterminée par notre conscience, créant ainsi la notion de participant pour remplacer celle d'observateur. Intéressé par les implications qu'une telle théorie pourrait avoir sur ses propres recherches quant à l'émancipation du spectateur, il décide d'en appliquer les paramètres à l'écriture théâtrale. Cette expérience donnera lieu à *Perdida en los Apalaches (juguete cuántico)* (1991), pièce où l'auteur cherche, comme il le précise lui-même, à « alterar los esquemas perceptivos, [para que] nos asomemos a una vivencia de la realidad tal vez más *real* que ese mundo de apariencias por el que habitualmente nos movemos »²⁹. D'une manière générale, il s'agit de considérer que la science constitue un mode particulier de production du réel à même d'influencer la création théâtrale.

Un théâtre des frontières

La primauté accordée à l'expérimentation explique pourquoi il est si difficile d'assigner à l'œuvre de José Sanchis une place fixe dans la cartographie réglée du drame contemporain. Ignorant les lignes de segmentation classiques, elle échappe à toute tentative de sédentarisation forcée en un cadre préétabli. La situer dans le voisinage exclusif de Brecht revient à négliger les rapports d'affinité qui la lient à l'œuvre de Beckett ; l'analyser dans le contexte unique du théâtre espagnol, c'est omettre l'influence déterminante de cette œuvre sur les dramaturges catalans des années 80³⁰. La même difficulté réapparaît lorsqu'il s'agit de circonscrire son activité en un champ particulier : est-il un dramaturge qui s'adonne à la mise en scène ? Un théoricien qui écrit ? Un enseignant qui théorise ? L'intéressé reconnaît lui-même que sa situation dans le théâtre est absolument frontalière :

²⁹ José Sanchis Sinisterra, *Perdida en los Apalaches*, Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 1991, p. 9.

³⁰ L'influence de José Sanchis sur Sergi Belbel, Lluïsa Cunill ou encore Carles Batlle, chefs de file du renouveau théâtral catalan dans les années 90, est indiscutable et nombreux sont les auteurs qui la reconnaissent comme telle. Carles Batlle souligne ainsi que « Catalunya tiene una gran deuda con José Sanchis Sinisterra. [...] Ha sido el maestro indiscutible de buena parte de los autores desde el año noventa para acá. Sus famosos laboratorios –o seminarios– de dramaturgia, lo mismo que sus clases en el Institut del Teatre de Barcelona, han sido la generosa cepa donde han brotado algunas de las mejores ramas de la dramaturgia catalana contemporánea » (Carles Batlle, « Prólogo », in José Sanchis Sinisterra, *El lector por horas*, op. cit., pp. 7-8).

Soy un autor porque elaboro mis propios textos, pero no soy un autor convencional ; soy un director, pero no del todo porque hago sólo los montajes de mis textos ; y además soy profesor de teatro, un investigador, un teórico... Este es uno de mis problemas, mi falta de ubicación en el panorama teatral³¹.

Mais n'est-ce pas justement le propre du créateur, pris au sens fort, que de dépasser les dualismes traditionnels pour ouvrir son art à des pratiques et des formes nouvelles d'expression ? Ne cherche-t-il pas toujours, souvent sans y parvenir tant la tâche s'avère difficile, à déborder le réel pour conquérir, en objectivant, l'espace de l'informe ? En réalité, ce n'est pas le manque de localisation de l'œuvre qui fait problème, mais la grille de lecture qu'on lui applique et qui préside à la segmentation de l'activité créatrice en champs clos de sorte que tout ce qui n'entre pas dans la grille ne peut être conçu ni perçu. Or, le théâtre sanchisien fonctionne sur le mode inverse : le processus de création est indissociable d'un mouvement de déterritorialisation qui consiste à abandonner « los tinglados inequívocos, los recintos consagrados, los comportamientos netamente serviles a sus rótulos, las designaciones firmemente definidas por el consenso colectivo o privativo »³². Le dramaturge défend d'ailleurs l'idée que son rapport au théâtre est intrinsèquement marqué par la contingence :

Todo lo que pueda decir son opiniones de una subjetividad muy peculiar, desde una determinada trayectoria y desde una posición siempre inestable, siempre en movimiento, y en la que procuro no quedarme anclado en las certezas. [...] Tengo siempre una actitud muy dubitativa y relativista³³.

La question n'est donc pas tant de savoir à quelles déterminations historiques, génériques ou bien esthétiques l'œuvre se rapporte, mais comment elle parvient à se soustraire aux grands ensembles pour faire advenir une géographie inédite, pour se reterritorialiser ailleurs, en un espace nouveau où le théâtre tend tout entier vers son dehors.

Cet *ailleurs*, horizon idéal d'une création *in process*, prend la forme d'une *frontière*, concept majeur de la poétique sanchisienne qui condense de façon indissoluble des éléments géographiques, politiques et dramaturgiques. Le point de départ pour une approche de la frontière pourrait être le texte-programme, « El Teatro Fronterizo : Manifiesto (latente) », où le dramaturge s'efforce de penser la présence d'une spatialité, d'une extension et d'une extériorité, des questions de limites et de

³¹ Albert Boadella, Antonio Onetti, José Sanchis Sinisterra et Ana Solano, *Sesiones de trabajo con los dramaturgos de hoy*, Ciudad Real, Ñaque, 1999, p. 110.

³² José Sanchis Sinisterra, « El Teatro Fronterizo: Manifiesto (latente) », *art. cit.*, p. 36.

³³ Albert Boadella..., *Sesiones de trabajo con los dramaturgos de hoy*, *op. cit.*, p. 112.

territoires jusqu'à mettre en lumière une étrange proximité entre le registre de la géographie et celui du discours théorique.

Le texte s'ouvre sur la description d'un territoire frontalier : « Hay territorios en la vida que no gozan del privilegio de la centralidad. Zonas extremas, distantes, limítrofes con lo Otro, casi extranjeritas »³⁴. Frontière qui n'est ni proprement référentielle, ni proprement métaphorique ; lieu sans identité précise, *no man's land* permissif, ouvert sur l'extérieur et qui s'oppose au « centre ». Chez José Sanchis, la centralité est marquée par le privilège, confirmant ainsi ce qu'en disent les géographes³⁵ qui définissent le centre comme un espace dominant en cela qu'il concentre en un lieu donné des instances de pouvoir et s'impose à une périphérie dont la marginalité s'accroît en fonction de son éloignement.

Mais l'opposition centre/frontière est sensiblement différente de l'opposition centre/périphérie. Cette dernière implique un rapport dichotomique, le centre existant seulement comme antithèse de la périphérie. Or, le couple centre/frontière met en jeu un espace inédit, celui de l'extériorité. Cette nouvelle distribution du territoire diffère de la première car elle vise à subsumer un rapport binaire qui méconnaît la multiplicité des différences, en les réduisant au principe unique de la contradiction³⁶. La frontière, telle que la conçoit José Sanchis, prend précisément la forme d'un lieu de rencontres, d'un espace de compromissions, où sont possibles « los lindes transitables entre dominios en apariencia distantes, las zonas de encuentros entre dos campos que se

³⁴ José Sanchis Sinisterra, « El Teatro Fronterizo: Manifiesto (latente) », *art. cit.*, p. 33.

³⁵ Alain Reynaud développe, à partir des années 80, l'opposition centre/périphérie dans le domaine de la géographie pour la définir comme système territorial sans pour autant lui donner un sens purement géométrique. Nadine Cattani a en effet montré que, dans l'approche de Reynaud, « le centre n'est pas au milieu d'un espace, ni la périphérie reléguée aux marges. Le centre se caractérise par la concentration, en un lieu, d'une certaine masse de population, de fonctions économiques, d'activités de production et de services, de richesses. Il est doté d'une capacité d'innovation et de créativité. Bénéficiant d'une grande accessibilité, il est un lieu très attractif. Par les polarisations qu'il engendre, il est un puissant moteur de l'intégration territoriale. Toutefois, la dissymétrie des échanges est à la base de cette intégration. Avec des niveaux de vie moins élevés, la périphérie, souvent enclavée et isolée, envoie des flux migratoires massifs vers le centre. Elle est dépendante, subordonnée et se décline toujours en négatif par rapport au centre. Sa faiblesse principale tient de l'absence d'autonomie en matière décisionnelle. À l'instar des couples infernaux, centre et périphérie sont indissociables. Ils ne prennent sens que dans la relation dialectique qui les unit » (Nadine Cattani, « Centre-Périphérie », in Cynthia Ghorra-Gobbin, *Dictionnaire des mondialisations*, Paris, Armand-Collin, 2006, p. 45).

³⁶ José Sanchis met en avant l'idée que la frontière « establece la intersección entre dos plenitudes, entre dos territorios igualmente plenos, pero que se viven recíprocamente bajo el signo de la otredad. Una plenitud puede ser conocida, propia, y la otra desconocida... Trazar la frontera entre ambas, o encontrarla y situarse en ella, significa renunciar a toda pretensión de confortante centralidad (José Sanchis Sinisterra, « Itinerario fronterizo », in José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, *op. cit.*, p. 39).

ignoraban mutuamente »³⁷. Investir la frontière revient en somme à refuser les systèmes aprioristiques, les arborescences prédéterminées pour libérer la création d'une logique purement dualiste. « Todas las dicotomías son falsas, souligne José Sanchis, [t]enemos que liberarnos del pensamiento dicotómico para poder avanzar en un sentido creativo »³⁸.

Dans la deuxième partie du manifeste, la frontière accède à la catégorie d'espace mental : « Hay gentes radicalmente fronterizas. Habiten donde habiten, su paisaje interior se abre siempre sobre un horizonte foráneo »³⁹. Le dramaturge insiste ici sur l'activité nomade de ces individus frontaliers : « Viven en un perpetuo vaivén que ningún sedentarismo ocasional mitiga »⁴⁰. Il s'agit d'un mouvement intérieur, d'une migration permettant d'accéder à un espace au-delà des limitations habituelles, des enclos de la finitude : « [Cuando] el paisaje comienza a poblarse y a delimitarse, [...] parten hacia adentro o hacia afuera, hacia un lugar sin nombres conocidos »⁴¹. Cette poétique de la frontière est de ce fait indissociable d'une revendication du mouvement, de l'inachèvement, de la création comme quête d'un ailleurs.

Une telle approche donne alors lieu à une culture frontalière qui est le thème de la troisième partie du manifeste : « Hay una cultura fronteriza también, [...] una cultura centrífuga, aspirante a la marginalidad, aunque no a la marginación –que es a veces su consecuencia indeseable–, y a la exploración de los límites, de los fecundos límites »⁴². José Sanchis définit cette culture frontalière comme un champ de résistance face aux productions dominantes. Elle suppose à la fois un éloignement physique et intellectuel vis-à-vis des instances de pouvoir et une remise en cause des classifications académiques dans le but d'instaurer des rapports d'échange avec d'autres formes de création, au sein d'un univers sensible aussi large que possible et dont la carte est toujours à reprendre. Le théâtre de José Sanchis est en cela très proche du mouvement géopoétique initié par le poète Kenneth White, qui explore dans son œuvre les chemins

³⁷ José Sanchis Sinisterra, « Itinerario fronterizo », *art. cit.*, p. 33.

³⁸ Juan Antonio Ríos Carratalá, « Entrevista a José Sanchis Sinisterra », *art. cit.*, p. 13.

³⁹ José Sanchis Sinisterra, « Itinerario fronterizo », *art. cit.*, p. 34.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 34.

⁴¹ *Ibid.*, p. 34.

⁴² *Ibid.*, p. 35. José Sanchis souligne à propos du *Teatro Fronterizo* que « [el] carácter de teatro marginal no es una situación deliberada, sino la consecuencia de la relación entre la práctica teatral habitual y otra, la nuestra, que pretende cuestionar, hacerse preguntas y explorar zonas. La marginalidad no es una vocación ; lo es en cierto modo plantear unos trabajos que pueden provocar la emergencia de nuevas demandas. Dada la pobreza teatral aquí, esa condición fronteriza se convierte en marginal » (José Sanchis Sinisterra, « Itinerario fronterizo », *art. cit.*, p. 39).

d'un rapport à l'espace terrestre fluide et jamais figé. Rapport indissociable, comme le souligne Kenneth White, d'une volonté de rupture :

[Il s'agit] de briser un espace circonscrit par les idéologies, les croyances, les politiques culturelles nationales, afin d'ouvrir l'esprit de chacun aux mouvements, aux métamorphoses du monde, de ce monde qui est pour l'homme ce qui est de plus proche et ce dont il est le plus séparé⁴³.

Le dramaturge cherche, en d'autres termes, à expérimenter une nouvelle façon d'occuper le champ théâtral, éloignée des formes de création sédentaires, ancrées dans des axiomatiques closes. Il vise ainsi à instaurer un nouveau rapport à la création en accord avec une forme de nomadisme intellectuel. « Una de [mis] metas más precisas, declara-t-il dans le manifeste, sería suscitar la emergencia de pequeñas patrias nómadas, de efímeros países donde el pensamiento y la acción hubieran de inventarse cada día »⁴⁴. Gilles Deleuze et Félix Guattari ont montré que le nomade se définit moins par une mobilité permanente que par le fait de se distribuer en un espace lisse : « Il occupe, il habite, il tient cet espace, et c'est là son principe territorial »⁴⁵. Précisément, pour Deleuze et Guattari, cette territorialité exclusivement nomade constitue une forme de résistance politique face à l'appareil d'État qui se caractérise par sa capacité à « strier l'espace sur lequel il règne [...], à capturer des flux de toutes sortes, de population, de marchandises ou de commerce, d'argent ou de capitaux »⁴⁶. Ainsi, le nomade est-il celui qui, en instaurant un espace lisse là où règne le quadrillage du pouvoir, crée une zone de liberté. Deleuze et Guattari font à cet égard l'analyse suivante :

Chaque fois qu'il y a une opération contre l'État, indiscipline, émeute, guérilla ou révolution comme acte, on dirait qu'une machine de guerre ressuscite, qu'un nouveau potentiel nomadique apparaît, avec reconstitution d'un espace lisse. C'est en ce sens que la réplique de l'État, c'est de strier l'espace contre tout ce qui risque de le déborder⁴⁷.

La frontière telle que la conçoit José Sanchis s'apparente à cet espace lisse du nomade, elle est le lieu d'une expérimentation théâtrale que le *Système théâtral bourgeois* ne parvient pas à coloniser et qui outrepassé les lignes de segmentation classiques dans le but de susciter des rencontres inespérées entre des êtres et des champs de création qui sont apparemment sans rapport. Dans le manifeste du *Teatro Fronterizo*, le dramaturge

⁴³ Kenneth White, *L'esprit nomade*, Paris, Le livre de poche, 1987, p. 45.

⁴⁴ José Sanchis Sinisterra, « Itinerario fronterizo », *art. cit.* p. 36.

⁴⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 444.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 445.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 246.

rappelle que son objectif est bien de « provoca[r] inesperadas conjunciones o delatar la estupidez de viejos cismas, pero también destruir los conjuntos armónicos, desarticular venerables síntesis y hacer, de tan sola de una de sus partes, el recurso total de sus maquinaciones »⁴⁸. On le voit, la frontière est donc moins une métaphore du théâtre sanchisien qu'un concept poétique, véritable foyer de création, central par la condensation qu'il opère et relatif en cela qu'il interagit avec d'autres concepts, comme le nomadisme, mais aussi la marginalité, l'entre-deux ou encore le translucide⁴⁹.

Il existe enfin, au sein même de cette culture frontalière, un théâtre frontalier, hybride et expérimental qui s'oppose au théâtre établi, « esa institución que languidece en la periferia de nuestra vida social, a pesar de que sus salas se levantan en el centro de la Ciudad »⁵⁰. Du centre vers la frontière, ce que propose le manifeste n'est pas un exil forcé vers des contrées lointaines, plus accueillantes, sorte de renoncement au théâtre. Cette activité déterritorialisante est à la fois un mouvement que José Sanchis *fait* et qui *défait* la théâtralité établie en l'ouvrant sur d'autres langages. Le dramaturge rappelle à cet égard que son œuvre se nourrit non seulement de « la propia dramaturgia, sino también de la estética, del arte, y de otros campos de creación aparentemente alejados del teatro »⁵¹. C'est en somme l'expérimentation des infinies possibilités du théâtre qui l'intéresse, recherche ayant pour but de faire apparaître la contingence des conventions théâtrales et de créer ainsi les conditions d'une théâtralité alternative. Dans le prologue de la *Escena sin límites*, recueil des essais théoriques de José Sanchis, Juan Mayorga insiste sur cette dimension expérimentale :

Sanchis ha descubierto teatro allí donde casi nadie lo había siquiera intuido. Una y otra vez nos ha obligado a reconocer que teníamos del arte teatral una imagen incompleta, insuficiente. Ese inconformismo es el motor de su teatro fronterizo, que escoge el límite como su materia. Sometiéndola a una desestabilización permanente, Sanchis descubre que, del otro lado de la frontera, hay más teatro⁵².

⁴⁸ José Sanchis Sinisterra, « Itinerario fronterizo », *art. cit.*, p. 36.

⁴⁹ José Sanchis définit le concept du translucide comme « aquello que no es ni transparente ni opaco, sino que permite entrever, adivinar, intuir, pero deja también mucha ambigüedad e indeterminación » (Juan Antonio Ríos Carratalá, *art. cit.*, p. 28). Il s'agit d'une part d'inscrire son théâtre dans la lignée de celui d'Harold Pinter, qui développe également une esthétique privilégiant la polysémie du signe théâtral, et d'autre part, de décliner sa propre poétique frontalière au niveau dramaturgique. On soulignera du reste que ce concept appliqué au théâtre sanchisien a donné lieu à une thèse de doctorat : Marie Elisa Franceschini, *L'esthétique du translucide chez José Sanchis Sinisterra*, Thèse de doctorat sous la direction de Monique Martinez, Toulouse, Université Toulouse-Le Mirail, 2009.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁵¹ Albert Boadella..., *Sesiones de trabajo con los dramaturgos de hoy*, *op. cit.*, p. 112.

⁵² Juan Mayorga, « Romper el horizonte: la misión de José Sanchis Sinisterra », in José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, *op. cit.*, p. 25.

D'ailleurs, le dramaturge se définit lui-même comme « hacedor de teatro »⁵³, expérimentateur engagé dans un mouvement qui vise non pas le champ théâtral tel qu'il est mais son dehors. Tout l'enjeu de l'œuvre réside dans la recherche de ce *devenir-autre* du théâtre, difficilement repérable car il n'a rien à voir avec les systèmes d'organisation du drame actuel, ni avec son histoire officielle, et passe plutôt par des œuvres que l'histoire du théâtre laisse généralement de côté.

Une poétique des intercesseurs

Devant la difficulté de rendre compte d'une poétique polymorphe, en perpétuel devenir, reste le parti pris de la thèse. Voici la nôtre : l'œuvre de José Sanchis est commandée par un processus dynamique qui déborde le système théâtral, en défait les grands ensembles et l'entraîne vers son dehors, là où il est possible d'instaurer des zones de voisinage avec d'autres territoires, de raccorder le théâtre à des préoccupations et à des expériences extra-théâtrales. Le problème de la création prend alors la forme d'un questionnement : *comment sortir du théâtre par le théâtre ?* Il ne s'agit pas, nous l'avons dit, d'abandonner le champ théâtral pour coloniser un autre domaine de création (la littérature romanesque, les sciences), mais de l'étendre, de l'ouvrir sur un horizon qui ne se laisse pas encore penser. Comme le souligne José Sanchis, une telle démarche constitue une rupture avec l'isolement dans lequel semble évoluer la création théâtrale :

Como el teatro suele reflexionar siempre a partir de sí mismo, las renovaciones dramáticas tienen que ver con cuestionamientos del teatro precedente y, en muchos casos, el teatro ignora, o finge ignorar, lo que está ocurriendo en otros campos de la literatura o del arte, por no hablar de la ciencia⁵⁴.

Appliquée au théâtre sanchisien, cette approche théorique génère une image nouvelle : l'œuvre se présente comme agencement composé d'une multiplicité de jonctions externes, couplé sur d'autres dramaturgies (celles de Brecht et Beckett), d'autres formes (notamment le roman qui donnera lieu à de nombreuses adaptations théâtrales), branché sur des disciplines apparemment étrangères au théâtre (telles que la physique quantique, la théorie du chaos, la théorie générale des systèmes ou encore la science médicale). La logique combinatoire régissant ces connexions est déterminée par un

⁵³ Gabriela Borgna, « Hoy la palabra no dice sino que hace. No muestra sino que oculta », in *Picadero*, n° 6, numéro spécial, 2002, p. 42.

⁵⁴ José Sanchis Sinisterra, *Dramaturgia de textos narrativos*, Ciudad Real, Ñaque, 2003, p. 11.

usage pragmatique qui constitue le *modus operandi* de cette œuvre, fonctionnant toujours en régime associatif, corrélée à d'autres modes de pensée selon un principe d'usage. Tout couplage, toute connexion externe répond à un besoin qui n'existe qu'en fonction de l'expérience théâtrale que l'œuvre produit et dont elle est également le produit. Si dans *Perdidás en los Apalaches*, José Sanchis a recours à la physique quantique, c'est pour des raisons intrinsèques au théâtre. La science intervient exclusivement pour résoudre un problème théâtral dans le cadre d'une réflexion ciblée sur les conventions spatio-temporelles de la représentation et la place du spectateur dans le processus de réception. Il en va de même pour les adaptations des textes de Kafka : on ne peut simplement les lire comme un hommage personnel à l'une des voix les plus essentielles de la littérature universelle car la visée est d'abord dramaturgique. Il s'agit, pour José Sanchis, de mettre en branle la folle machine kafkaïenne contre les codes du théâtre bourgeois, de l'introduire dans le système théâtral dominant comme on inocule un virus dans un corps ; il s'agit de faire *avec* le théâtre ce que Kafka fait *avec* le roman.

Ainsi cette œuvre ressortit-elle, selon la définition même de l'auteur, à une « estética de la chapuza »⁵⁵. La comparaison a l'avantage de rendre parfaitement compte d'une double tendance : revendication d'un théâtre bricolé, modeste et précaire, d'une part, comme alternative à la surenchère somptuaire des spectacles actuels ; pratique d'une esthétique du boulonnage, des agencements multiples, de l'autre, en réaction au principe d'univocité artistique inspiré du romantisme. Cette esthétique est particulièrement présente dans les textes-montages qui font intervenir un matériel hypotextuel agencé dans un cadre dramatique qui n'annule pas cette disparité originelle. On pense notamment à des pièces telles que *El Gran Teatro Natural de Oklahoma* (1982) et *Ñaque*, où le dispositif scénique a minima tranche avec cette prodigalité textuelle qui fait voler en éclats l'univocité de l'œuvre. Face à ce qu'il nomme « una actitud individualista que considera la creación como un proceso solitario y misterioso »⁵⁶, José Sanchis revendique donc une tradition artisanale du théâtre. L'œuvre y devient production concrète, processus et assemblage collectif.

⁵⁵ José Sanchis Sinisterra, « De la chapuza considerada como una de las bellas artes », in Antonio Fernández Lera (éd.), *Nuevas tendencias escénicas. La escritura teatral a debate*, Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 1985, p. 121.

⁵⁶ José Sanchis Sinisterra, « Después de Brecht », *art. cit.*, p. 97.

Le rapport à la théorie s'en trouve dès lors profondément modifié : il ne s'agit plus d'adhérer à une esthétique ou de la récuser en bloc, puisque le recours à l'hétéroclite suppose au préalable le refus de toute orthodoxie, de toute idée totalisatrice du théâtre. Si José Sanchis n'a jamais écrit de manuel théâtral, c'est qu'il craint précisément que celui-ci ne finisse par être lu comme « una colección de principios axiomáticos y, en último término, como un libro de recetas o consignas »⁵⁷. Voilà aussi pourquoi, lorsqu'il publie son recueil d'essais théoriques, il prend grand soin de le sous-titrer « fragmentos de un discurso teatral », évitant ainsi toute approche univoque qui finirait par imposer une idée dogmatique du théâtre.

Engagé dans une axiologie du *faire*, José Sanchis ne recherche donc ni idéal ni parangon, mais des *intercesseurs* à même d'alimenter sa réflexion. Il convient de prendre ce terme dans le sens que lui confère Gilles Deleuze, c'est-à-dire comme élément consubstantiel à une conception globale de l'acte créateur :

La création, c'est les intercesseurs. Sans eux, il n'y a pas d'œuvre. Ça peut être des gens –pour un philosophe, des artistes ou des savants, pour un savant des philosophes ou des artistes– mais aussi des choses, des plantes, des animaux même. Fictifs ou réels, animés ou inanimés, il faut fabriquer ces intercesseurs. C'est une série. Si l'on ne forme pas une série, même complètement imaginaire, on est perdu. J'ai besoin de mes intercesseurs pour m'exprimer et eux ne s'expriment jamais sans moi : on travaille toujours à plusieurs même quand ça ne se voit pas⁵⁸.

Ce sont ces rapports d'échanges et de résonances entre l'œuvre et ses différents intercesseurs que l'on veut ici analyser afin de mettre en lumière un processus créateur qui, sous les espèces d'une recherche-action tournée vers le dehors, prend ses distances avec la théâtralité conventionnelle. Du reste, cette poétique des intercesseurs, comme on souhaite la nommer, n'est pas sans lien avec la pulsion rhapsodique que Jean-Pierre Sarrazac perçoit dans les écritures théâtrales contemporaines. Céline Hersant et Catherine Naugrette en décrivent ainsi les principales caractéristiques :

Refus du bel animal aristotélicien, kaléidoscope des modes dramatique, épique, lyrique, retournement constant du haut et du bas, du tragique et du comique, assemblage de

⁵⁷ Albert Boadella..., *Sesiones de trabajo con los dramaturgos de hoy*, *op. cit.*, p. 98. Dans son travail pédagogique, José Sanchis tend également à éviter l'écueil d'une approche axiomatique. Et malgré les critiques qui lui sont souvent adressées, il fait le constat suivant : « Mis cursos no son, en absoluto, normativos, sino al contrario. Intentan ser una iniciación para crear nuevas formas dramáticas que permitan abordar nuevos contenidos. [...] Se me ha acusado públicamente, en varias ocasiones, de fabricar autores clónicos –"la genre que pasa por los seminarios de Sanchis Sinisterra acaba siendo un conjunto de autores clónicos..."», se ha dicho. Quienes así opinan demuestran no haber leído las obras de estos autores tan diferentes entre sí y que, por supuesto, a menudo, se parecen a la mía » (Juan Antonio Ríos Carratalá, « Entrevista a José Sanchis Sinisterra », *art. cit.*, pp. 16-17).

⁵⁸ Gilles Deleuze, « Les intercesseurs », in *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 171.

formes théâtrales et extrathéâtrales, formant la mosaïque d'une écriture en montage dynamique, percée d'une voix narratrice et questionnante, dédoublement d'une subjectivité tour à tour dramatique et épique (ou visionnaire)⁵⁹.

Si les traits distinctifs de cette pulsion rhapsodique sont présents chez José Sanchis, comme nous allons le voir au fil de notre étude, il n'en demeure pas moins que la zone de frictions et d'interactions entre théâtralité et extrathéâtralité représente l'un des éléments constitutifs de cette œuvre.

On pourrait donc dire que le dramaturge cherche des intercesseurs pour échapper aux conventions théâtrales et rendre possible la fuite telle que l'envisage Deleuze : « fuir [...], affirme-t-il, c'est aussi bien faire fuir, pas forcément les autres, mais faire fuir quelque chose, faire fuir un système comme on crève un tuyau »⁶⁰. Il s'agit, en l'occurrence, de faire fuir le *Système théâtral bourgeois*, en libérant le drame d'une théâtralité établie. Cette recherche amène José Sanchis à explorer, comme on l'a dit, des domaines de création extérieurs au théâtre, mais aussi à revisiter l'histoire de celui-ci en quête de formes anciennes à même d'alimenter son écriture. D'une certaine manière, cette ouverture rappelle la poétique de Brecht, qui s'intéresse à la fois à l'héritage théâtral (notamment à la *commedia dell'arte* et à la tradition du conteur populaire) et à des formes artistiques nouvelles (comme le cinéma qui constitue l'une des principales influences de son théâtre épique). Chez Brecht comme chez José Sanchis, ce regard jeté à la fois sur le passé et le présent résulte donc d'une tension entre un acquis à actualiser et un inconnu à découvrir.

Nous avons choisi d'articuler notre analyse autour de trois intercesseurs, qui nous semblent à même d'apporter un éclairage global sur les multiples implications d'une telle poétique. Les deux premiers sont intimement liés à la naissance du *Teatro Fronterizo* et ont, de ce fait, une influence décisive sur l'inflexion que le dramaturge donne à son œuvre à la fin des années 70. Celle-ci se nourrit alors de formes directement inspirées d'un théâtre baroque populaire qui l'intéressent en cela qu'elles constituent une sorte de contre-modèle à un théâtre de cour dominé par la *comedia*. Des pièces telles que *Ñaque*, *El retablo de Eldorado* ou encore *Lope de Aguirre, traidor* se présentent comme un hommage à cette tradition théâtrale mineure, éclipsée de l'histoire littéraire par le génie des grands dramaturges du Siècle d'Or. José Sanchis cherche à réhabiliter un répertoire oublié, en montrant combien ces formes hybrides,

⁵⁹ Jean-Pierre Sarrazac (éd.), « Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche », in *Études théâtrales*, n° 22, 2001, p. 106.

⁶⁰ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, op. cit., p. 47.

mêlant l'épique et le carnavalesque, à mille lieux de la *Poétique* d'Aristote, sont porteuses d'un potentiel transgressif, aussi bien sur le plan esthétique que politique. Dans les années 80, le dramaturge intègre ces formes théâtrales à son écriture, cherchant ainsi à déstabiliser le *Système théâtral bourgeois* en actualisant d'anciens paradigmes dramaturgiques.

Parallèlement à la tradition du théâtre baroque populaire, qui constitue notre premier intercesseur, José Sanchis s'intéresse également à la pratique de l'adaptation théâtrale. Le premier spectacle du *Teatro Fronterizo* est ainsi une réécriture de *La leyenda de Gilgamesh* selon des modalités proches du théâtre-récit d'Antoine Vitez. Suivront plus d'une dizaine d'adaptations et un essai, *Dramaturgia de textos narrativos*, où José Sanchis expose sa conception de la pratique adaptative. Les auteurs qui l'intéressent (Kafka, Beckett, Melville, Joyce ou encore Cortázar) partagent une caractéristique commune : chacun à leur manière, ils font voler en éclats les codes du roman réaliste tel qu'il s'est imposé en Occident à partir du XIX^e siècle. L'adaptation apparaît ainsi comme une pratique permettant de confronter le *Système théâtral bourgeois* à des œuvres porteuses d'un renouveau formel pour favoriser, selon les termes du dramaturge, « un espacio de cuestionamiento permanente de los estereotipos que, desde la teatralidad vigente, esclerotizan tanto la escritura dramática como la puesta en escena »⁶¹. L'intérêt que le dramaturge porte à l'écriture de Kafka participe de ce mouvement général : le travail de réécriture lui permet en effet d'importer dans le champ théâtral une poétique du discontinu qui déroge aux principes d'unité et de cohérence propres au drame aristotélicien. Avec Beckett, l'adaptation ouvre également la voie à une reformulation théorique : sous l'influence du dramaturge irlandais, José Sanchis développe une théâtralité mineure qui, comme nous le verrons, implique un véritable travail de sappe des codes de la représentation. Dans cette optique, le roman moderne fonctionne comme l'intercesseur extrathéâtral par excellence.

Poussant cette recherche de modèles alternatifs au-delà des limites littéraires, José Sanchis intègre également la science à sa réflexion, non pas à la manière d'un apprenti scientifique mais bien en tant que dramaturge intéressé par des découvertes du savoir humain à même de faire évoluer les conceptions admises du temps, de l'espace, de l'observation. On remarque que ces trois notions, qui sont précisément celles que la physique quantique redéfinit en marge de la pensée cartésienne, sont

⁶¹ José Sanchis Sinisterra, « Primera aproximación a un diccionario ideológico del teatro », *art. cit.*, p. 162.

généralement traitées au théâtre comme des réalités immanentes. La supposée unité de l'espace-temps marque un seuil au-delà duquel la forme théâtrale, sans doute parce qu'attachée à sa nature figurative, ose rarement s'aventurer. Or, c'est cette frontière que le dramaturge souhaite repousser, en développant une représentation du monde inspirée de conceptions scientifiques en rupture avec la physique newtonienne. La science constitue ainsi un nouvel intercesseur à même d'alimenter cette déconstruction de la théâtralité établie. Nous voulons examiner ce transfert du champ scientifique vers le champ théâtral afin de mettre en lumière ses multiples implications dramaturgiques. S'il est vrai que le discours critique a largement insisté sur l'intérêt que José Sanchis porte à la physique quantique, nous souhaitons, quant à nous, explorer les rapports entre théâtre et science médicale. Les pathologies occupent en effet une place prépondérante dans son œuvre, notamment à partir des années 90. Cécité, amnésie, coma végétatif, autisme sont autant d'infirmités qui affectent le personnage sanchisien dont la perception du réel est troublée par un dysfonctionnement physique ou mental. Dans des œuvres comme *El lector por horas*, *Sangre lunar* (2001) ou encore *La máquina de abrazar* (2002), l'écriture elle-même est atteinte par cette altération des sens ou de l'entendement qui permet au dramaturge de faire théâtralement l'expérience de la maladie. Nous examinerons plus particulièrement les troubles de la mémoire tels qu'ils se manifestent dans *Flechas del ángel del olvido* (2004) et *Naufragios de Álvaro Núñez* afin de montrer comment le discours médical s'érige en nouveau paradigme épistémologique pour le théâtre.

En choisissant ces trois intercesseurs, représentatifs de l'évolution de la poétique sanchisienne, il s'agit aussi de montrer toute l'ampleur de ce mouvement déterritorialisant qui entraîne l'œuvre aux confins du théâtre contemporain, en y intégrant des formes anciennes et en explorant des champs de création extérieurs afin d'alimenter une réflexion dramaturgique en perpétuelle évolution. Cette étude ne tend aucunement à l'exhaustivité, tant il est vrai que le recours aux intercesseurs est indissociable du processus créatif de José Sanchis.

Sur le plan théorique, force est également de souligner le voisinage entre les concepts employés par le dramaturge et ceux de Gilles Deleuze. Outre le nomadisme et le mouvement poético-théorique de déterritorialisation décrit dans le manifeste du *Teatro Fronterizo*, il faut aussi rappeler l'emploi suggestif que José Sanchis fait de l'adjectif mineur, directement inspiré de Gilles Deleuze, ou encore l'admiration que tous deux portent à certains auteurs, tels que Kafka, Melville et Beckett. Et plus

important encore, le rapport de Deleuze à la pensée semble lui aussi répondre à la nécessité impérieuse de mettre en combinaison des éléments hétérogènes pour ouvrir la philosophie sur des zones de voisinage, telles que la psychanalyse, la littérature, la peinture, la botanique ou encore le cinéma. Comme l'affirme le philosophe, il s'agit de « rencontrer avec son propre travail le travail des musiciens, des peintres, des savants »⁶². C'est sur un mode semblable que fonctionne la poétique des intercesseurs, qui n'a rien à voir avec l'interdisciplinarité ou la transversalité, mais cherche plutôt à développer des stratégies d'alliances et à favoriser l'émergence d'espaces nomades où il est possible de régénérer la pratique théâtrale. À travers l'étude de ces trois intercesseurs, nous souhaitons donc rendre compte de cette double visée de l'œuvre sanchisienne qui consiste à décomposer le *Système théâtral bourgeois* et à recomposer, dans le même mouvement, une théâtralité alternative selon un processus créateur, qui envisage le théâtre dans son devenir.

⁶² Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous et autres textes (1975-1995)*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 133

PREMIÈRE INTERCESSION

RETOUR SUR LE BAROQUE

POPULAIRE :

LA THÉÂTRALITÉ EN

QUESTION

Le théâtre baroque populaire occupe une place de choix dans la réflexion théorique de José Sanchis. Il l'a également inspiré comme dramaturge, donnant lieu à de nombreuses pièces, notamment dans les années 80 et 90. Cette tradition du théâtre espagnol au Siècle d'Or, somme toute méconnue, semble porter en elle les germes de ce que sera le *Teatro Fronterizo* au XX^e siècle : un art carnavalesque en rupture avec l'institution culturelle et le pouvoir politique. Pour saisir l'émergence dans l'œuvre sanchisienne d'une théâtralité alternative au drame aristotélicien, il convient dans un premier temps d'étudier cette tradition à la lumière du débat critique actuel et des contributions théoriques de José Sanchis lui-même.

Dans la profusion des genres et des œuvres qui composent ce théâtre baroque populaire, on retiendra quatre caractéristiques majeures que le dramaturge intègre à sa poétique pour mener à bien cette remise en cause de la théâtralité conventionnelle : le refus d'un développement de la pièce subordonné à celui de la fable, le recours récurrent au métathéâtre comme procédé dramaturgique indissociable d'une cosmovision baroque, la nature carnavalesque de formes théâtrales propices à la transgression des discours du pouvoir et, enfin, la redéfinition du rapport entre texte et représentation ouvrant la voie à une conception nouvelle du langage dramatique en rupture avec le logocentrisme.

Ces quatre caractéristiques, présentes dans le théâtre baroque populaire d'une manière plus ou moins affirmée selon les genres, sont également repérables dans les œuvres de José Sanchis intégrant les formes théâtrales issues de cette tradition. Notre analyse portera donc en priorité sur trois de ces pièces, *Ñaque*, *El retablo de Eldorado* et *Lope de Aguirre, traidor*. On pourrait nous reprocher de ne pas suivre la catégorisation classique de l'œuvre sanchisienne, considérant que *Ñaque*, *¡Ay, Carmela!* et *El cerco de Leningrado* appartiennent à un premier groupement d'œuvres

et forment une trilogie : *La escena vacía*. Tout comme *El retablo de Eldorado* et *Lope de Aguirre, traidor* composent, aux côtés de *Naufragios de Álvaro Núñez*, la *Trilogía Americana*. Afin de ne pas limiter notre approche à une simple reformulation du discours théorique de José Sanchis qui a l'avantage –et en même temps l'inconvénient– d'être en parfaite cohérence avec sa pratique, il nous a paru plus commode de défaire la cartographie de cette œuvre monumentale pour en faire apparaître une autre qui, loin de nier la réflexion théorique de l'auteur, s'en inspire pour en élargir l'horizon de lecture.

CHAPITRE I

GÉNÉALOGIE DU *TEATRO FRONTERIZO*

Si José Sanchis est le fondateur du *Teatro Fronterizo*, il n'est pas pour autant l'initiateur d'une doxa théâtrale inédite. Le dramaturge reconnaît lui-même que « hay –lo ha habido siempre– un teatro fronterizo »⁶³. L'affirmation de cette réalité antérieure suppose une conception singulière de l'acte créateur qui s'inscrit dans le sillage de Brecht, et plus globalement de la modernité littéraire. Il est important de noter que le manifeste du *Teatro Froterizo* ne prétend point inaugurer un courant nouveau, selon les normes d'une création artistique calquée sur la création divine, c'est-à-dire s'exerçant ex nihilo. José Sanchis assume que la chose théâtrale est le résultat d'un processus collectif qui, au niveau de l'écriture, se nourrit d'une tradition littéraire :

La imaginación [del autor] no actúa ex nihilo, sino a partir de una tradición que ha apresado parcialmente aspectos reveladores de la existencia humana, que expresa con eficacia comportamientos sociales significativos y que es posible reutilizar de nuevo, estructurados y elaborados de acuerdo con una visión racionalista y dialéctica del mundo y del teatro⁶⁴.

Autant dire que la création entendue comme acte individuel émanant d'un processus aussi mystérieux que l'inspiration est aux antipodes de la démarche de José Sanchis. Il s'agit pour lui de s'insérer dans un mouvement préexistant moins dans le but de l'imiter que de le mettre au service de sa visée dramaturgique. Voilà pourquoi son manifeste agit tout d'abord comme révélateur d'une conception théâtrale qui, pour des raisons liées à sa nature même, reste en marge de l'histoire officielle du théâtre. « Íntimamente ceñido a la historia, souligne-t-il, la Historia, sin embargo, lo ha ignorado a menudo, quizá por su adhesión insobornable al presente, por su vivir de

⁶³ José Sanchis Sinisterra, « El Teatro Fronterizo: Manifiesto (latente) », *art. cit.*, p. 36.

⁶⁴ José Sanchis Sinisterra, « Después de Brecht », *art. cit.*, p. 97.

espaldas a la posteridad »⁶⁵. Le manifeste du *Teatro Fronterizo* accomplit ainsi sa mission première : non pas édicter une doctrine nouvelle, mais rendre *manifeste* l'existence de ce courant, en le faisant passer de l'état latent à l'état tangible.

Cette conception secondarisée de l'acte créateur rappelle la démarche brechtienne qui procède, elle aussi, par intercession de dynamiques antérieures. Si le théâtre épique a en effet le mérite de rompre avec la tradition, celle de vingt-quatre siècles de drame aristotélicien, cette rupture implique le renouement avec des formes théâtrales alternatives, telles les traditions narratives du théâtre oriental. Comme l'a montré Georges Banu,⁶⁶ la question de la création chez Brecht ne peut être dissociée de son rapport à la tradition, ce qui suppose le refus d'une création originelle isolée, et plus globalement d'une représentation romantique de l'artiste. Indifférent aux accusations de plagiat⁶⁷, le dramaturge allemand ne cesse d'ailleurs de pratiquer dans son théâtre une esthétique au second degré qui joue avec les traditions.

La démarche de José Sanchis est analogue dans le sens où il s'efforce, lui aussi, de mettre en lumière une dynamique créatrice préexistante afin de s'y insérer. La question de l'origine est ainsi évacuée au profit d'une approche envisageant la création en termes de prolongement, d'intercession, d'accouplement.

1. Réhabiliter le théâtre baroque populaire

Qu'en est-il alors de ce courant théâtral que José Sanchis cherche à réhabiliter dans son manifeste ? Si une opération de résurgence est nécessaire pour lui donner une

⁶⁵ José Sanchis Sinisterra, « El Teatro Fronterizo: Manifiesto (latente) », *art. cit.*, p. 36.

⁶⁶ Cf. Georges Banu, *Bertolt Brecht ou le petit contre le grand*, Paris, Aubier, 1981, p. 7. Georges Banu y analyse les influences de Brecht –notamment le théâtre chinois et la culture orientale– et montre comment cette tradition, réinterprétée dans le contexte occidental, alimente l'idée de rupture avec l'aristotélisme.

⁶⁷ Bertolt Brecht fut à maintes reprises accusé de plagiat. Parmi les attaques les plus acerbes, on peut citer celle de Günter Grass qui fait, à propos de l'adaptation du *Coriolan* de Shakespeare, le commentaire suivant : « Voler n'est pas facile, et adapter encore moins ; Brecht a eu la main légère en s'attaquant à Marlowe et à Lenz, mais lorsqu'il voulut tirer de la tragédie de Coriolan une pièce didactique, le dieu qui protège les voleurs et les plagiaires se détourna de lui » (Günter Grass, « Le Coriolan de Shakespeare et de Brecht », in *Preuves : cahiers mensuels du Congrès pour la liberté de la culture 1951-1975*, n° 164, octobre 1964, p. 3). L'essai polémique de John Fuegi (*Brecht & Cie*, Paris, Fayard, 1995) concourt également à la légende noire d'un Brecht plagiaire. Mais si ces critiques tendent à montrer la dimension éminemment hypertextuelle de l'œuvre brechtienne, elles ne tiennent pas compte du fait que Brecht lui-même a théorisé le recours à un déjà-écrit au profit d'une conception de la création artistique rejetant l'idée d'originalité telle qu'elle naît avec le romantisme. S'il y a donc plagiat, comme s'évertuent à le montrer certains, il s'agit d'un plagiat conscient et revendiqué comme tel.

visibilité historique, c'est parce que ce théâtre frontalier apparaît comme un phénomène artistique marginal qui ne mérite pas l'attention de la critique. On comprend aisément que l'institution culturelle, en tant que système idéologique tendant au conservatisme, ignore, sinon l'existence, du moins la portée historique d'un courant théâtral dont l'impératif réside dans la récusation de tout ordre culturel institué par le refus de ce que José Sanchis nomme les « viejos cismas tradicionales »⁶⁸ et autres « conjuntos armoniosos »⁶⁹. Remi Hess et Michel Authier développent à cet égard l'analyse suivante :

En tant que modèle d'une théorie logique, l'institution sait qu'il lui est impossible de faire la preuve de la non-contradiction de ce qui la fonde. [...] Il lui faut donc falsifier tout énoncé qui pose pertinemment d'une façon ou d'une autre le problème de son fondement⁷⁰.

Si l'on veut reconstituer les fils généalogiques du théâtre frontalier, il est donc nécessaire de questionner ce passif institutionnel, en portant sur l'histoire officielle du théâtre un regard critique et décentré, capable de faire jaillir cette source de provocation créatrice qu'est le conflit permanent entre l'officiel et l'officieux.

1.1. Théâtre et marginalité au Siècle d'Or

C'est à cette tâche que s'attèle José Sanchis lorsqu'il met en lumière les manifestations historiques de cette théâtralité frontalière là où a priori elles semblent les plus improbables. Il en retrouve notamment la trace dans l'Espagne du XVII^e siècle, à l'époque où le théâtre, à la faveur du succès avéré de la *comedia nueva*, s'impose comme manifestation culturelle de premier plan. Dans *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Antonio Maravall explique cet essor par le rôle déterminant que l'art scénique est appelé à jouer dans la conservation des structures idéologiques de l'État classiciste⁷¹. Il y défend la thèse d'un théâtre baroque qui, en accord avec l'idéal jésuitique d'une *ecclesias militaris*, agirait comme un formidable moyen de propagande au service du pouvoir monarchique et religieux. Néanmoins, cette

⁶⁸ José Sanchis Sinisterra, « El Teatro Fronterizo: Manifiesto (latente) », *art. cit.*, p. 36.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁷⁰ Remi Hess et Michel Authier, *L'analyse institutionnelle*, Paris, PUF, 1981, p. 43.

⁷¹ Pour Antonio Maravall, « el teatro español [en la época barroca] aparece como la manifestación de una gran campaña de propaganda social, destinada a difundir y fortalecer una sociedad determinada, en su complejo de intereses y valores y en la imagen de los hombres y del mundo que de ella se deriva » (Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y ediciones, 1972, pp. 21-22).

interprétation générale et univoque, véritable poncif du discours critique jusque dans les années 1980, est aujourd'hui remise en question au profit d'une approche plus nuancée qui conteste l'assimilation pure et simple du théâtre baroque à un art réactionnaire. C'est cette idée que reprend José Sanchis dans un article sur « La condición marginal del teatro en el Siglo de Oro » :

Si nuestro teatro barroco constituye un domesticado organismo de domesticación colectiva, ¿cómo explicar que su licitud se encuentre constantemente puesta en entredicho, que su práctica se vea una vez y otra sometida a reformaciones, controles y limitaciones de toda índole, que su misma continuidad resulte amenazada e interrumpida reiteradamente?⁷²

En effet, si la *comedia nueva* connaît au XVII^e son heure de gloire, à cette même époque, la controverse sur sa licité esthétique et morale bat également son plein.

1.2. Le théâtre face à ses détracteurs

Afin d'en montrer la véhémence, José Sanchis propose dans son article un inventaire des griefs les plus fréquemment imputés au théâtre, en s'appuyant sur la *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro* d'Emilio Cotarelo y Mori⁷³. Mères de tous les vices, les représentations théâtrales fomenteraient, aux dires de leurs plus fervents contempteurs, moult comportements immoraux, au premier rang desquels la promiscuité, l'oisiveté, ou encore l'efféminement. Loin d'être le fruit de l'ignorance des théâtrophobes, explication fort commode mais peu crédible si l'on en juge par la rigueur intellectuelle de ces derniers, cette aversion à l'endroit du théâtre résulte en réalité d'une clairvoyance extrême quant à ses pouvoirs subversifs. C'est la raison pour laquelle, paradoxalement, José Sanchis voit dans les tenants de la théâtrophobie au Siècle d'Or « los mejores apologistas »⁷⁴ du théâtre. Au fil de leurs diatribes, se dessine l'image d'un art démoniaque et dangereusement indocile, qui vient non pas contredire la thèse d'un théâtre baroque soumis au pouvoir politique et ecclésiastique, mais qui conteste son univocité. Il ne s'agit pas pour José Sanchis de nier l'existence d'une propagande contre-réformiste orientant la portée idéologique de

⁷² José Sanchis Sinisterra, « La condición marginal del teatro en el Siglo de Oro », in José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, op. cit., p. 155. Cet article a été publié pour la première fois dans *Primer Acto*, n° 186, octobre-novembre 1980, pp. 73-87.

⁷³ Cf. Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904. Les différentes citations que nous reprenons de l'article de José Sanchis sont elles-mêmes tirées de cette édition unique.

⁷⁴ José Sanchis Sinisterra, « La condición marginal del teatro en el Siglo de Oro », art. cit., p. 169.

bon nombre de pièces. Les critiques du dramaturge portent sur la généralisation abusive d'une telle interprétation qui n'offre au final qu'une lecture partielle, et qui plus est erronée, de la vie théâtrale à l'âge baroque. Face à un art scénique à vocation doctrinale, il fait ainsi émerger un théâtre de signe opposé, se définissant par un rapport subversif vis-à-vis du pouvoir, un théâtre résolument contestataire :

[...] Se instala en los intersticios de un orden religioso y político tendente a la rigidez y al inmovilismo, subvierte discreta o descadamente sus cimientos, cuestiona sus principios fundamentales, burla sus sistemas de control y se burla de sus dispositivos primitivos, sobrevive, en fin –hidra de siete abominables cabezas–, a sus tentativas de aniquilación y renace una y otra vez, extendiéndose y propagándose como el fuego o la peste⁷⁵.

Cette pratique, on le voit, conteste la conformité du théâtre avec le pouvoir, développant face à l'idéologie et aux formes théâtrales dominantes une attitude critique et transgressive.

2. La transgression dans le théâtre baroque populaire

José Sanchis ne se contente pas de supputer l'existence de ce courant subversif ; il met également en lumière ses manifestations concrètes. Pour ce faire, le dramaturge insiste sur l'idée que la critique traditionnelle fonde généralement ses interprétations sur des analyses textuelles qui négligent la dimension spectaculaire de l'art théâtral. Or, à ses yeux, c'est précisément dans la polyvocité de la représentation que réside le véritable potentiel transgressif de ce baroque populaire :

La censura del espectáculo es una tarea infinita y, en último término, imposible. Aunque un texto no contenga ni un solo enunciado reprochable, cada representación es potencialmente subversiva. ¿Puede prevenirse una modificación de los diálogos, un añadido sutil o grosero, una alusión a la actualidad, un improvisado parlamento? [...] ¿Puede censurarse la pública indignación de un comediante al que se encomienda un personaje venerable, el aspecto grosero de quien encarna a un santo o a un rey, la voz ridícula o sensual que declama elevados conceptos y normas de virtud?⁷⁶

Ce faisant, même la *comedia* la plus contre-réformiste peut donner lieu à une représentation dévoyée, où le monarque est rabaissé par le jeu d'acteur à la condition de barbon risible, et inversement le valet servile élevé au rang d'honorable gentilhomme. Conscients des dangers que représente un art libéré en partie du poids

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 156-157.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 169.

de la censure, les théâtrophobes ne cessent de pointer cette modalité propre à l'expression théâtrale. Luis Crespí de Borja, ingénieux opposant des représentations à l'âge baroque, constate ainsi que « el modo lascivo de representar no suele estar en los libros, sino en las personas ; de ordinario los bailes lascivos, sátiras y entremeses no se suelen reconocer (censurar), o se añaden después de haberlas aprobado »⁷⁷.

2.1. L'exaltation des corps

Ce que redoutent le plus les théâtrophobes, on le voit dans le commentaire de Luis Crespí de Borja, c'est la proximité inquiétante entre théâtre et érotisme. Trois siècles avant Artaud, ils réalisent que le véritable pouvoir de l'art scénique ne réside pas dans le dire mais dans l'essence même de l'acte théâtral, dans cette exaltation des corps que toute représentation porte en elle et qui constitue la trace indélébile de ses lointaines origines dionysiaques⁷⁸. De l'Antiquité à nos jours, le cérémonial reste le même : le théâtre célèbre le corps, l'exhibe sous tous les angles, l'offre au regard d'autres corps qui s'amassent dans une pénombre propice aux rapprochements sensuels. Si les *corrales*, où l'on représente les *comedias*, sont si compartimentés, si la hiérarchisation sociale y est si importante, c'est bien, comme le souligne José Sanchis, pour contenir les « flujos libidinales »⁷⁹ qui traversent les corps en présence, et qui sans cesse menacent de transgresser l'ordre moral. On comprend mieux pourquoi le discours critique traditionnel, cantonné à la dimension littéraire du théâtre baroque, peine à concevoir ce potentiel subversif.

2.2. Le renversement des valeurs dans le théâtre bref

À cette dévalorisation du spectaculaire s'ajoutent encore des problèmes liés à l'élaboration même du corpus d'analyse. José Sanchis constate que le choix des textes étudiés par la critique est généralement conditionné par l'application inconsciente de

⁷⁷ *Ibid.*, p. 169. Luis Crespí de Borja (1607-1663) fut évêque d'Orihuela et de Placencia.

⁷⁸ Dans une étude des plus suggestives, Georges Bataille lie érotisme, culte de Dionysos et naissance de la tragédie dans la Grèce antique. Selon lui, « les liens du théâtre grec et du culte de Dionysos sont difficiles à préciser. Nous ne pouvons nous étonner si, de quelque manière, l'origine de la tragédie semble liée à ce culte violent. Essentiellement le culte de Dionysos fut tragique. Il fut en même temps érotique, il le fut dans un désordre délirant, mais nous savons que, dans la mesure où le culte de Dionysos fut érotique, il était tragique... » (Georges Bataille, *Les larmes d'Eros*, Paris, C. Bourgois, p. 90).

⁷⁹ José Sanchis Sinisterra, « La condición marginal del teatro en el Siglo de Oro », *art. cit.*, 158.

critères esthétiques actuels à la production théâtrale baroque : « Aplicar a otras épocas históricas nuestra noción de lo teatral puede dejar fuera del análisis toda una serie de manifestaciones lúdicas, juglarescas, festivas, que no son, ni mucho menos, ajenas al sentido, a la forma ni a la función del hecho espectacular »⁸⁰. La *comedia* et l'*auto*, genres « majeurs » par excellence, sont ainsi constamment privilégiés dans le discours critique au détriment d'autres formes, telles que la *loa*, l'*entremés* ou la *mojiganga*, généralement considérées comme *subspecie recreationis*. Insérés dans le déploiement chronologique de la *comedia*, ces brefs interludes spectaculaires sont pourtant le lieu propice à moult transgressions. La morale traditionnelle y est systématiquement subvertie, la hiérarchie sociale renversée, à la faveur d'une représentation carnavalesque du monde qui agit comme contrepoint à la solennité de la *comedia*, minimisant ainsi la portée de son message doctrinaire. Jesús de Jesús María, théâtrophobe des plus perspicaces, relève lui-même cette dimension transgressive :

Si los versos de una comedia aciertan alguna vez a ser castos, no lo son los de la música ; si la maraña y la traza de la historia es honesta, no lo son los enredos y las marañas de los intermedios, ni los meneos y visajes con que la representan, de manera que en la comedia más espiritual concurren mil indecencias⁸¹.

En somme, le théâtre bref intéresse José Sanchis parce que, sous couvert de *divertimento* anodin, il développe tout un système de valeurs jouant à la fois sur le renversement de l'ordre social et la distanciation burlesque vis-à-vis des conventions théâtrales caractéristiques des genres dominants.

3. Art du divertissement ou pratique subversive ?

La thèse défendue par José Sanchis fait écho au regain d'intérêt de la critique, dans les années 1990, pour ce théâtre populaire du Siècle d'Or, analysé sous l'angle de l'esthétique carnavalesque. L'accent est ainsi mis sur sa visée idéologique, liée à un renversement des valeurs présentes dans les formes théâtrales dominantes. Mais force est aussi de remarquer que la reconnaissance de cette dimension subversive ne fait pas l'unanimité.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 157.

⁸¹ *Ibid.*, p. 163. Fray José de Jesús María (1562-1629) est notamment connu pour son traité, *Primera parte de las excelencias de la virtud de la castidad* qui, dans l'Espagne de la Contre-Réforme, constitue une véritable diatribe contre la représentation des nus dans la peinture baroque.

3.1. Dépendance des genres brefs vis-à-vis des genres « majeurs »

Dans son étude du théâtre espagnol du XVII^e siècle, Marc Vitse insiste sur la double dépendance de ce théâtre populaire aux genres qu'ils nomment « majeurs » :

Dépendance pratique, d'une part, puisque, sauf exception (les *follas de entremeses* de la période de Carnaval), il n'est jamais représenté séparément ou isolément ; et dépendance théorique, d'autre part, puisqu'il n'est jamais conçu que pour s'incorporer à un spectacle d'ensemble où dominent les genres, alors « majeurs », de la *comedia* ou de l'*auto*. Face à l'autonomie de représentation et de conception qui caractérisent les « comédies anciennes » (*comedias antiguas*) de la préhistoire de la *comedia* (les *autos*, *pasos* et *farsas* du siècle précédent), le théâtre court dans ses diverses modalités (*loa*, *entremés*, *jácara*, *baile* ou *mojiganda*), se définit donc, au siècle suivant, comme un genre récupéré ou, si l'on préfère, intégré⁸².

Du reste, c'est sur cette dépendance des genres brefs vis-à-vis des genres majeurs que se fonde Marc Vitse pour défendre l'idée d'une « constante subordination de ce théâtre mineur au matériau parodié, [qui] rend fort peu crédible la prétendue dimension satirique ou subversive qu'on lui a parfois prêté »⁸³. Mais il suffit de se rappeler les griefs que José Sanchis adresse au discours critique pour constater combien cette interprétation est représentative d'une approche strictement littéraire du théâtre du Siècle d'Or, où la *comedia* est d'emblée envisagée comme genre « majeur ».

3.2. Transgressions formelle et politique

Il existait, pourtant, à cette même époque, un théâtre libre de toute visée littéraire, qui ne cherchait pas à se conformer à des préceptes esthétiques, mais utilisait les textes à des fins purement scéniques. Ce théâtre, on en retrouve la trace dans *El viaje entretenido* d'Agustín de Rojas ou encore dans *El retablo de las maravillas* de Miguel de Cervantes, textes mettant en scène des comédiens vagabonds, où le théâtre est assimilé à une activité délinquante. Dans cet art de la scène, il importe peu de respecter les conventions théâtrales. Au contraire, tout repose sur l'improvisation, le retournement constant du tragique et du comique, du haut et du bas, la satire, l'humour scatologique. Et si la trace de ce théâtre populaire est aujourd'hui si insaisissable, c'est précisément qu'il est davantage lié à l'ici et maintenant de la représentation qu'à une

⁸² Marc Vitse, *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, France-Ibérie, 1988, p. 625.

⁸³ *Ibid.*, p. 626.

prétendue visée littéraire. Il n'en demeure pas moins qu'il participe d'un vitalisme de l'art populaire au Siècle d'Or. Le critique Antonio García Berrio corrobore cette idée :

[El teatro] osó poco a poco afirmar sus convicciones, interpretando el giro del arte complaciente a los gustos de sus públicos y con independencia de las autoridades de santos, concilios y decretales, traídos a colación por los teólogos en defensa de su utópica y aburrida apología de un arte de colegios y una poesía de ñoñez y beatería⁸⁴.

Et comme on ne peut réduire les manifestations de ce théâtre populaire aux genres brefs servant d'intermèdes à la *comedia* ou à l'*auto*, il nous faut remettre en cause la thèse d'une prétendue dépendance de ce dernier aux genres dominants de l'époque. Car s'il ne fallait retenir qu'une caractéristique de cet art populaire, c'est bien sa liberté vis-à-vis de toutes les conventions en vigueur, fussent-elles esthétiques ou politiques, au risque de la répression exercée par le pouvoir et donc d'une marginalisation sociale vouant ses représentants à la misère.

Autant dire que l'intérêt de José Sanchis pour les formes populaires du théâtre baroque est indissociable d'une attitude résistante vis-à-vis du discours critique dominant. Sous l'image faussement univoque d'un art réactionnaire et antimoderne, il découvre une réalité fort différente : celle d'un théâtre marginal et précaire qui sape les fondements de la société classiste du Siècle d'Or et agit comme une « máquina de guerra [contra] el potente edificio monárquico-feodalo-eclesiástico »⁸⁵ faisant barrage à « la libre circulación de los flujos de la historia y de la libido »⁸⁶. Mais l'attitude de José Sanchis n'est pas non plus celle d'un critique ou d'un anthropologue soucieux de mettre en lumière une réalité révolue. S'il cherche à lui donner une visibilité historique, c'est pour inscrire aussitôt son théâtre dans une dynamique qui le détermine autant qu'elle le légitime. Il ne se limite donc pas à revendiquer théoriquement un héritage mais cherche aussi à faire lui-même l'expérience de la machine de guerre baroque comme créateur.

⁸⁴ Antonio García Berrio, « Los debates sobre la licitud del teatro », in Francisco Rico (éd.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 3, tome 1, Madrid, Crítica, 1979, pp. 277-278.

⁸⁵ José Sanchis Sinisterra, « La condición marginal del teatro en el Siglo de Oro », *art. cit.*, p. 169.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 169.

CHAPITRE 2

LE REFUS DU *FABLISME*

Tout au long de son œuvre, José Sanchis ne cesse d'expérimenter de nouvelles formes théâtrales en marge d'une dramaturgie classique. Ce parti pris, à la fois esthétique et politique, inscrit son théâtre dans une approche dramaturgique ouverte de sorte que ses pièces délaissent la forme d'un système organique qui veut que chaque scène, chaque acte mène au suivant et ne se comprenne qu'en fonction d'un tout continu, homogène et unifié. L'action progresse différemment, selon des règles toujours renouvelées, ouvrant ainsi la voie à une écriture qui ne se contente guère des conventions du drame aristotélicien mais cherche au contraire à élargir la notion d'action dramatique.

1. Action dramatique et crise des métarécits

C'est en ces termes que José Sanchis décrit les changements majeurs qui affectent l'action dramatique au cours du XX^e siècle :

Durante siglos ha predominado una noción de acción dramática basada fundamentalmente en su equivalencia con el argumento, la historia, la fábula, conceptos procedentes de la literatura narrativa. Pero desde hace, por lo menos un centenar de años, nos encontramos con una dramaturgia en la cual la historia narrativa es lo de menos ; la acción dramática se ha librado de su acción relatora y nos ofrece un devenir escénico, un transcurrir situacional mediante el cual apenas se cuentan historias. ¿Qué historias se cuentan en las obras de Chéjov, por ejemplo? En ellas la acción dramática no transcurre por la línea del argumento, sino por otros planos⁸⁷.

Ce constat général fait écho à l'une des principales tendances du théâtre moderne : le questionnement de la fable comme expression d'un sentiment d'incrédulité à l'égard des métarécits. José Sanchis propose à cet égard l'analyse suivante :

La crisis de los grandes sistema ideológicos omnicomprendivos que han pretendido

⁸⁷ José Sanchis Sinisterra, « Por una teatralidad menor », *art. cit.*, p. 246.

explicar el mundo y dar respuestas y soluciones a problemas de la humanidad, cuestiona asimismo los grandes « relatos » explicativos y, por lo tanto, los temas que pretenden abarcar y ejemplificar una amplia parcela de la experiencia histórica⁸⁸.

À travers la récusation des métarécits, c'est la dimension prétendument totalisante du théâtre, héritée à la fois des théories du drame absolu du XIX^e siècle et du réalisme de Georg Lukács –qui voit dans la fable l'image vivante des hommes et de la société– que José Sanchis conteste. Son œuvre participe ainsi d'une dramaturgie qui déroge aux principes d'ordre et de complétude instaurés par Aristote dans sa *Poétique*. Le « bel animal » aristotélicien, « bien proportionné dans toutes ses parties »⁸⁹ y est remis en cause au profit de formes dramaturgiques plus à même de refléter la résistance du monde à ce que Paul Ricœur nomme « la mise en intrigue »⁹⁰. Comme le souligne également Umberto Eco à propos de Joyce, Ionesco et Adamov, « derrière le refus de la fable, il y a la reconnaissance du fait que le monde est un nœud de possibilités et que l'œuvre d'art doit en tenir compte »⁹¹.

Dans la pratique du théâtre contemporain, cette résistance à la mise en intrigue a souvent conduit au renoncement pur et simple à toute structure dramaturgique, c'est-à-dire à un déploiement articulé et signifiant de l'œuvre. Il convient d'affirmer que si José Sanchis se propose de repenser l'action dramatique, il récusé d'emblée la possibilité d'un théâtre privé de sens, dénonçant avec force la prolifération actuelle de spectacles disloqués, « conglomerados de textos sensoriales, de materiales heterogéneos dispuestos en un orden arbitrario y sin ninguna voluntad de, por una parte, significar y, por otra, conducir el imaginario del espectador hacia ninguna

⁸⁸ *Ibid.*, p. 246.

⁸⁹ Dans *La Poétique*, Aristote décrit la fable (*muthos*) comme un être vivant dont « la beauté réside dans l'étendue et dans l'ordre » (Aristote, *La Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 29). La métaphore du « bel animal » implique ainsi une conception de la fable comme totalité ordonnée qui vient garantir une règle de développement logique.

⁹⁰ Dans la réflexion de Paul Ricœur, « la mise en intrigue » coïncide avec le *muthos* aristotélicien en cela qu'elle « ne consiste pas simplement à ajouter des épisodes les uns aux autres. Elle construit aussi des totalités signifiantes à partir d'événements dispersés. À cet aspect de l'art de raconter correspond, du côté de l'art de suivre une histoire, l'effort pour saisir ensemble des événements successifs. L'art de raconter, ainsi que sa contrepartie, l'art de suivre une histoire, requiert par conséquent que nous soyons capables de dégager une configuration d'une succession » (Paul Ricœur, « La fonction narrative », in *Le temps du texte*, ETR, n° Hors-série, supplément au n° 2005/4, pp. 61-62). Il est évident toutefois que cette résistance du monde à la mise en intrigue ne signifie pas une impossibilité du récit. Comme le souligne Ricœur, « peut-être faut-il, malgré tout, faire confiance à la demande de concordance qui structure aujourd'hui encore l'attente des lecteurs et croire que de nouvelles formes narratives, que nous ne savons pas encore nommer, sont déjà en train de naître, qui attesteront que la fonction narrative peut se métamorphoser, mais non pas mourir » (Paul Ricœur, *Temps et récit II : la configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984, p. 48).

⁹¹ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 158.

parte »⁹². En d'autres termes, il ne s'agit aucunement pour lui d'éliminer toute velléité dramaturgique, mais bien de redéfinir les modalités de ce « transcurrir situacional », en refusant l'identification stricte entre l'action dramatique et la fable dans son acception la plus classique.

Du reste, on ne peut affirmer que José Sanchis cherche tout bonnement à supprimer cette dernière, si tant est que cela soit possible. Sa réflexion tend davantage à une redéfinition de l'action dramatique, relativisant l'importance de la fable afin que le développement de la pièce ne se confonde plus avec « la línea del argumento ». Il est utile de rappeler ici la distinction que Jean-Pierre Sarrazac établit entre fable et *fablisme* :

N'est-on pas en train de confondre « fable » et « continuité » dramatique ? De réduire la fable à un *fablisme* étroit ? De ramasser en une seule entité ce que les formalistes russes désignaient de deux termes distincts : la fable, c'est-à-dire le matériau de l'œuvre disposé dans un simple ordre chronologique et le sujet, c'est-à-dire ce matériau une fois monté et déchronologisé ?⁹³

Rejeter le *fablisme* ne signifie donc pas se défaire de la fable, mais poser, à la suite de Brecht, la question du montage dans sa dimension formelle et idéologique. La récusation de José Sanchis porte précisément sur la subordination de la pièce à un déploiement linéaire, tel que le préconise le drame aristotélicien, en maintenant la confusion entre l'histoire et le montage dramatique, c'est-à-dire entre l'action et le point de vue. La question qui se pose alors est la suivante : comment sortir de l'ornière du *fablisme* et faire émerger, dans le même temps, une organisation dramaturgique à même de rendre compte de la résistance du monde à la mise en récit ?

La réflexion de José Sanchis sur l'action dramatique est indissociable de son intérêt pour des formes théâtrales alternatives, notamment baroques, qui se caractérisent par le refus d'une continuité dramatique. En ce sens, l'attention particulière que le dramaturge accorde dans son discours critique aux formes mineures du théâtre baroque espagnol est étroitement liée à la nécessité de faire advenir dans le contexte de la création contemporain, une alternative viable à l'omniprésence du *fablisme*.

⁹² Albert Boadella..., *Sesiones de trabajo con los dramaturgos de hoy*, op. cit., p. 99.

⁹³ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame*, Paris, Circé/Poche, 1999, pp. 62-63.

2. L'esthétique des miscellanées dans *Ñaque*

En sous-titrant sa pièce *Ñaque* « mixtura joco-seria de garrufos varios »¹², José Sanchis la présente comme un montage dramatique regroupant en son sein des textes de provenances diverses. La première impression est celle d'un pêle-mêle hybride et multiforme, faisant la part belle à l'assemblage décousu de matériaux divers. On y perçoit déjà quelque rapport avec l'esthétique baroque et son goût pour les compositions disloquées, ouvertes, organisées sur plusieurs centres. Ce sentiment est largement confirmé par la présentation de l'œuvre dans le livret du spectacle. Le dramaturge y apporte des informations précises, à la fois sur ses sources hypertextuelles et les modalités d'écriture mises en œuvre dans le montage dramatique. On y apprend notamment que la trame de *Ñaque* est inspirée d'un texte du XVII^e siècle, *El viaje entretenido* d'Agustín de Rojas⁹⁴.

Il n'est pas surprenant que José Sanchis ait été fasciné par cette œuvre d'une étonnante modernité, écrite sous la forme d'un dialogue entre quatre comédiens vagabonds, dont l'auteur lui-même, au cours de leurs pérégrinations à travers l'Espagne. Largement autobiographique, le récit d'Agustín de Rojas est avant tout un témoignage exceptionnel sur les conditions d'existence de l'acteur au XVII^e siècle qui fait écho à l'intérêt de José Sanchis pour les formes du baroque populaire. On y découvre un univers étranger à celui des *corrales* et du théâtre de cour, où la vie aventureuse des comédiens vagabonds se confond avec celle des *pícaros*, des rufians, et autres personnages marginaux. La variété des sujets abordés dans *El viaje entretenido* en fait, d'un point de vue formel, un livre de mélange, où les genres mineurs du théâtre baroque espagnol occupent une place de choix. Comme le souligne Jean Resson, « le récit cadre n'est en vérité qu'une fiction permettant à Agustín de Rojas de publier, en les mettant en valeur, une quarantaine de compositions dramatiques dont il est l'auteur, ses *loas* »⁹⁵. On y trouve aussi quelques *jácaras* rufianesques et une nouvelle d'ambiance, *Leonida y Camila*, des plus

⁹⁴ Cf. José Sanchis Sinisterra, « *Ñaque* o de piojos y actores », in José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, op. cit., pp. 61-64. Le dramaturge reconnaît lui-même que « el libro de Agustín de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, constituye el núcleo germinal del texto que sirve de base al cuarto espectáculo de El Teatro Fronterizo » (p. 61). Publié pour la première fois en 1603, l'ouvrage a fait l'objet de nombreuses rééditions. On citera Agustín de Rojas, *El viaje entretenido*, Madrid, Castalia, 1972. Certaines *loas* du livre ont également été traduites et présentées dans Robert Marrast (éd.), *Théâtre espagnol du XVII^e Siècle*, Paris, Gallimard, 1983, pp. 1006-1098.

⁹⁵ Jean-Pierre Resson, « Agustín de Rojas Villandrando (notice) », in Robert Marrast (éd.), *Théâtre espagnol du XVII^e Siècle*, op. cit., p. 1005.

conventionnelles.

2.1. L'élaboration du cadre dramaturgique

José Sanchis a choisi d'inscrire sa pièce dans la continuité fictionnelle du *Viaje entretenido* de sorte qu'elle peut être lue comme la suite des aventures décrites par Rojas. On y retrouve notamment deux des principaux personnages, Ríos et Solano, que le dramaturge fait échouer sur le plateau d'un théâtre contemporain après un long vagabondage dans l'espace-temps. Lorsque les deux comédiens font leur entrée sur cette scène austère, « vacía y desierta » (*Ñ*, p. 125), le public est déjà là, dans l'attente que quelque chose advienne. Pris au dépourvu, Ríos et Solano n'ont pas d'autre choix que d'inventer un spectacle sur le vif, sans apprêts ni moyens. Le canevas est donné par le récit de leurs aventures vécues, ce qui permet la transposition par analepses de certains passages du *Viaje entretenido*.

Dans cette trame générale vient ensuite s'insérer un florilège de pièces brèves et numéros en tous genres, qui sont comme amenés par le hasard de l'improvisation. L'œuvre s'organise selon le principe du montage par enchâssement, déjà présent chez Agustín de Rojas, qui met en présence des textes divers dont José Sanchis propose lui-même un rigoureux recensement :

El refranero popular ; el romancero tradicional ; los cuentecillos o chistes folclóricos de tradición oral ; los entremeses anónimos ; el códice de autos viejos ; todo ello salpicado con residuos de la *Gran Semíramis* de Cristóbal de Virués, un fragmento adulterado de la comedia *Serafina* del representante Alonso de la Vega y algunos dichos, citas y versos espigados en textos varios⁹⁶.

À l'exception des fragments d'*autos* et de *comedias*, interprétés par les deux acteurs sur le mode burlesque, tous ces hypotextes ont en commun d'être des sous-produits de la culture baroque, contrastant avec l'image traditionnelle que la critique offre de la littérature dramatique du Siècle d'Or. On y trouve des pièces d'auteurs mineurs tombés dans l'oubli, des textes anonymes faisant partie du répertoire populaire (*romances*,

⁹⁶ José Sanchis Sinisterra, « *Ñaque* o de piojos y actores », *art. cit.*, p. 63.

entremeses, *chistes*, proverbes), également des emprunts au langage de *germanía*⁹⁷ caractéristique du roman picaresque. Mises bout à bout, ces bribes textuelles configurent au final un patchwork hétéroclite et discontinu, sorte d'image panoramique de ce baroque plébéien et foisonnant revendiqué par José Sanchis. Dans la pièce, cette tradition populaire finit par prendre le pas sur les grandes figures du répertoire espagnol de sorte que les deux comédiens semblent ne plus se souvenir d'un certain Lope de Vega :

SOLANO.— Y entre todos, uno queda, el fénix de nuestro tiempo. [...]

RÍOS.— ¿Quién?

SOLANO.— Ese que escribe tanto...

RÍOS.— No sé de quién hablas.

SOLANO.— Sí, hombre. El gran... ¿Cómo se llama?... Uno muy famoso... [...]

RÍOS.— ¡López! ¡López de...! ¿De qué...?

SOLANO.— ¿López?

RÍOS.— ¿Gómez?

SOLANO.— ¿Pérez?

RÍOS.— ¿Sánchez?

SOLANO.— (*Sacudiéndose el problema de un gesto.*) No importa... (*Ñ*, p. 132-133)

Dans cette scène cocasse, il s'agit de faire apparaître par l'humour le fossé qui sépare la réalité foisonnante du théâtre baroque et le panthéon littéraire du Siècle d'Or, composé de quelques auteurs, certes incontournables, mais non représentatifs d'une tradition théâtrale prolixe et populaire. Du reste, dans la perspective de Ríos et Solano, c'est-à-dire celle de deux comédiens confrontés à l'urgence du plateau, il faut également interpréter cette scène comme la revendication d'une approche vivante du théâtre, où la figure de l'auteur, aussi magistrale soit-elle, importe bien peu face à la réalité immédiate et concrète de l'ici et maintenant.

Tenus d'improviser, Ríos et Solano font donc feu de tout bois : anecdotes, histoires drôles, pièces sérieuses, l'essentiel étant pour eux –c'est la convention tacite de l'improvisation– de tenir vaille que vaille. Il en résulte au final un amoncellement de formes disparates qui, selon les termes employés par José Sanchis, s'apparente « al

⁹⁷ À propos du langage de *germanía*, cf. Rafael Salillas, *El delincuente español*, Madrid, Hampa, 1898. Également consultable sur <http://www.biblioteca.org.ar/libros/70286.pdf>. Le langage de *germanía* se réfère, au XVI^e siècle, au jargon utilisé par les prisonniers et les délinquants. Le vocable provient du catalan *germania* qui signifie fraternité (évoquant les corporations professionnelles), dérivé de *germà* et du latin *germānus*. Il évoque en outre la révolte dans la région de Valence de ces associations professionnelles contre la noblesse locale au XIV^e siècle. Les insurgés, emprisonnés, communiquent de manière cryptée à l'aide d'un jargon spécifique. On notera également que l'emploi du langage de *germanía* au théâtre donne lieu à un genre particulier, *la jácara* mettant en scène des délinquants.

que ha regido a lo largo de los siglos –y especialmente en el Siglo de Oro– la composición de las llamadas misceláneas »⁹⁸. Le dramaturge réalise par ce biais une fusion du matériau extrait et des procédures formelles de sorte que *Ñaque* est à la fois une œuvre *sur* le théâtre baroque et une œuvre *de nature* baroque, intégrant les motifs de ce théâtre et les procédés dramaturgiques qui président à son élaboration.

2.2. L'écriture fragmentaire comme résistance à la fable

L'écriture par miscellanées s'oppose au principe de la construction dramatique classique qui veut que le déploiement de l'action obéisse à la progression d'une fable. En effet, dans le montage dramatique, l'organisation interne de la pièce relève de l'assemblage des différents éléments préformés, c'est-à-dire d'un critère discursif premier, induisant l'hétérogénéité et la rupture. Cette écriture fragmentaire est indissociable d'une conception baroque de l'œuvre d'art qui, comme le souligne Jean-Pierre Ryngaert, fait appel « au pluriel, au simultané, au divergent pour rendre compte d'un univers opaque et instable dont la complexité gît dans les chemins de traverse, dans les volutes indépendantes et les développements improbables »⁹⁹. José Sanchis rappelle, pour sa part, que dans le montage dramatique « el efecto de variedad prima sobre el de unidad »¹⁰⁰ puisqu'il s'agit « de integrar las partes en el todo, sin anular plenamente sus diferencias originarias, su natural diversidad, pero sometiéndolas a las leyes de funcionamiento y sentido del nuevo texto y de su nuevo contexto ».¹⁰¹ Précisément, dans *Ñaque*, ce mode de fonctionnement est régi par quatre principes majeurs : l'illusion d'improvisation, la fonction poétique du langage, le principe d'inventaire et la démultiplication des enchâssements.

2.2.1. L'illusion d'improvisation

L'illusion d'improvisation contrevient sans cesse à la linéarité de l'intrigue. L'enjeu esthétique de la pièce repose, comme on l'a vu, sur un trompe-l'œil : en apparence –et en apparence seulement–, Ríos et Solano ne *re-présentent* pas une œuvre

⁹⁸ José Sanchis Sinisterra, « *Ñaque* o de piojos y actores », *art. cit.*, p. 63.

⁹⁹ Jean-Pierre Ryngaert, « Le fragment en question », in *Études théâtrales*, n° 24-25, 2002, p. 14.

¹⁰⁰ José Sanchis Sinisterra, « *Ñaque* o de piojos y actores », *art. cit.*, p. 63.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 63.

dans le sens où cette dernière n'apparaît pas comme la transcription scénique d'un texte écrit à l'avance, mais ils la créent à mesure qu'elle se déploie sous le regard du public.

Pour ce faire, les deux interprètes –qui selon l'illusion de la pièce en sont aussi les metteurs en scène– puisent dans leur répertoire de comédiens expérimentés une série de textes qu'ils agencent tant bien que mal. Les registres les plus hétéroclites se côtoient, on passe sans transition du religieux au scatologique, de l'*auto* à l'histoire drôle. Quant aux différentes thématiques, elles changent, se répètent, s'entrecroisent, favorisant ainsi l'éclatement de l'intrigue au profit d'un montage qui joue sur les effets de discontinuité, de contraste et de renversement.

L'impression d'improvisation est d'autant plus grande que le spectacle est constamment interrompu par les longues digressions des deux comédiens sur la pratique de leur art. Il faut tout de même remarquer que, dans cet exercice scénique, un canevas permet d'orienter le jeu des comédiens. En effet, le récit des aventures de Ríos et Solano introduit dans la pièce un fil narratif mais celui-ci reste tout à fait secondaire par rapport à un cadre dramaturgique qui, comme on vient de le voir, fonctionne sur le modèle des miscellanées, propice à l'improvisation.

2.2.2. La fonction poétique du langage théâtral

Ce n'est donc pas un hasard si Ríos et Solano rappellent Vladimir et Estragon, les deux héros d'*En attendant Godot* de Samuel Beckett. Manuel Aznar Soler a d'ailleurs repéré dans la première scène de la pièce un subtil renvoi intertextuel lorsque Ríos tente d'ôter sa chaussure. Cette situation théâtrale rappelle l'une des premières didascalies du texte beckettien¹⁰². À cela s'ajoutent les références à la faim ainsi que la présence d'une carotte, accessoire scénique que l'on retrouve également dans la pièce de Beckett. Par ce jeu de mimétisme, il s'agit, pour José Sanchis, de rendre hommage à Beckett, influence cruciale de son théâtre, mais aussi de souligner que

¹⁰² C'est ainsi que se présente Estragon dans *En attendant Godot* : « (Estragon assis sur une pierre, essaie d'enlever sa chaussure) » (Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1952, p. 7). À propos de l'influence beckettienne dans *Ñaque*, Manuel Aznar Soler fait la remarque suivante « Hay [...] una deliberada influencia, confesada por el propio dramaturgo, del Beckett de *Esperando a Godot* sobre *Ñaque*, que atañe también la propia noción de personaje a esa encarnación de la fragilidad de la condición humana que se sostiene en pie gracias sobre todo a su memoria » (Manuel Aznar Soler, « Introducción », *art. cit.*, p. 47).

L'écriture de *Ñaque* n'est pas sans rapport avec la poétique de celui-ci. On remarque, à ce titre, qu'à l'instar du verbiage beckettien, projection théâtrale d'un langage sclérosé, déserté par le signifié, l'échange de Ríos et Solano est lui aussi constamment vidé de contenu informatif, entraîné vers des zones d'inconstance, où la parole semble tourner à vide, comme déconnectée de l'action théâtrale. Considérons le dialogue suivant, où les deux comédiens, pris dans une joute verbale délirante, communiquent par proverbes interposés sur le thème de la faim :

SOLANO.— Sólo dos bocados para engañar el hambre...

RÍOS.— Eso es porque de casada y ensalada, dos bocados y dejála.

SOLANO.— Y duelos con pan son menos.

RÍOS.— Y al que es de la vida, el comer es medicina.

SOLANO.— (*Saca un cuenco.*) A chico manjarete, chico pucherete.

RÍOS.— (*Saca una bota de vino.*) A buen o mal comer, tres veces beber. (*Le da tres tientos y se la pasa a Solano.*)

SOLANO.— (*Saca tocino.*) El vino y el tocino añejo son como el amigo viejo. (*Bebe.*)

RÍOS.— (*Saca queso.*) Pues el melón y el queso, tómalos a pesos (*Ñ*, p. 145-146).

Chaque proverbe, on le voit, s'accouple à un autre, selon un jeu langagier où ce qui importe, c'est la fonction poétique du langage et non sa fonction référentielle. La relance se fait par analogie d'idées, à travers des éléments thématiques communs et répétés. Il se produit alors une disjonction, un décrochage du dialogue par rapport à la fable qui se trouve comme empêchée dans son déploiement, prise dans une logique discursive qui la fait filer vers une voie du garage où plus rien ne progresse linéairement. Dans la pièce, l'agencement discursif prend donc le pas sur le développement ordonné et unifié d'un fil narratif au profit d'une combinatoire situationnelle chaotique qui repose en apparence sur l'urgence à improviser. On est également très proche des considérations sur le langage dramatique de Ionesco :

Tout comme une symphonie, tout comme un édifice, une œuvre de théâtre est tout simplement un monument, un monde vivant ; elle est une combinaison de situations, de mots, de personnages ; elle est une construction dynamique ayant sa logique, sa cohérence, sa forme propres. Elle est une construction dynamique dont les éléments s'équilibrent en s'opposant¹⁰³.

¹⁰³ Eugène Ionesco, *Notes et Contre-notes*, Paris, Gallimard, 1975, p. 126.

À travers ses réflexions sur l'action dramatique, José Sanchis rejoint donc les inquiétudes des auteurs dit de l'absurde, considérant que la fable ne permet pas de rendre compte du mouvement complexe de la vie et que le travail dramaturgique consiste précisément à développer des schémas alternatifs, où la logique discursive l'emporte sur le déploiement fabulaire.

2.2.3. Le principe d'inventaire

Le principe d'inventaire constitue une autre constante de la pièce. En plus des proverbes, il faut également citer les nombreux recensements auxquels se livrent Ríos et Solano, les séries de noms d'auteurs, d'histoires drôles, de types de compagnies théâtrales, etc. Autant de variations discursives, de suites combinatoires qui entraînent la pièce hors des sillons de la fable. L'accumulatif, signe majeur de l'esthétique baroque, remplace le progressif. La pléthore des mots et les excroissances verbales se substituent à l'enchaînement diachronique des événements. Bernadette Bost remarque à ce titre que l'usage des listes et inventaires dans le théâtre contemporain est en rapport avec leur irruption dans d'autres champs de création, notamment les arts plastiques :

Christian Boltanski s'est affirmé comme l'expert en la matière avec ses ensembles de photos et d'objets, [ces derniers apparaissant tels] des documents au service d'un art sociologique, bien que des subjectivités s'y lisent. (...) On pourrait rapprocher des inventaires boltanskiens de ceux qu'un André Benedetto glissait dans ses pièces, vers 1975¹⁰⁴.

Sans doute existe-t-il aussi un lien entre l'usage des inventaires dans les textes contemporains et le théâtre documentaire de Peter Weiss qui envisage des œuvres produites à partir des procès-verbaux, des dossiers, des lettres, des tableaux statistiques, des communiqués de la Bourse. À la différence près que le théâtre documentaire suppose un principe de montage de tout ce matériau, tandis que l'usage des listes dans le théâtre actuel, tel qu'on le retrouve dans les œuvres de Valère Novarina ou Rodrigo García, repose davantage sur un principe de déconstruction de la fable afin de susciter une théâtralité reposant sur des paradigmes rythmiques. C'est bien sûr l'éraillage du langage, avec ses sentences, ses stéréotypes, ses lieux

¹⁰⁴ Bernadette Bost, « Listes et inventaires dans les textes dramatiques contemporains : faillite ou relance de la théâtralité ? », in *Études théâtrales*, n° 24-25, 2002, p. 19.

communs, qui est ici pointé. Mais paradoxalement, c'est aussi la capacité du langage à combler, par l'excroissance des inventaires, le vide de la scène en suscitant l'imagination du spectateur. Comme le souligne Bernadette Bost, l'inventaire constitue une alternative au déploiement classique de l'œuvre théâtrale :

[Il permet de] créer des dramaturgies hors de la représentation –hors de la fable, des personnages, des dialogues– [...] qui passent essentiellement par le rythme, mais c'est aussi une affaire de tonalités, de volumes ; on peut jouer sur une grande variété de formes, sur des différentiels d'incarnation et d'adresse, sur des manières particulières d'affecter les corps ; créer des ruptures, des trous d'air, des accélérations, des suspensions, des dérives¹⁰⁵.

C'est précisément cette double mission que poursuit José Sanchis dans *Ñaque* en privilégiant la profusion des listes : il y développe un théâtre de la parole évocatrice face à la tentation de la surenchère technique et, dans le même temps, il libère l'action dramatique du déploiement fabulaire de sorte que cette logique accumulative, propre à l'esthétique baroque, ouvre la voie à une conception élargie de la théâtralité.

2.2.4. La multiplication des enchâssements

Dans *Ñaque*, la principale modalité d'assemblage des hypotextes est l'enchâssement, selon un modèle d'inspiration baroque. Il y a tout d'abord la situation-cadre : l'apparition soudaine de Ríos et Solano sur la scène d'un théâtre contemporain. Vient ensuite le récit que les deux comédiens font de leurs aventures puis, intercalées dans celui-ci, les pièces qu'ils ont jouées jadis. L'une d'entre elles, *El Auto del sacrificio de Abrahman*, est également entrecoupée par un intermède, *El entremés del bobo y del capeador*, qui constitue un nouveau niveau discursif à l'intérieur de la pièce.

Contrairement à la progression dramatique classique, où chaque partie engendre la suivante, le texte est donc inlassablement ramené à des commencements successifs qui ont comme effet un retardement constant dans le développement de la fable. Cette dernière paraît alors retenue dans une situation stagnante, sans amplitude réelle, incapable de se déployer diachroniquement. À l'instar des inventaires, la mise en abyme démultipliée fonctionne ainsi à la fois comme un nouvel élément de résistance face à l'ordre fabulaire et un principe alternatif d'organisation du matériau théâtral qui, comme nous le verrons plus loin, situe le spectateur au sein d'un jeu de

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 25.

miroirs complexe rappelant le goût des peintres baroques pour le trompe-l'œil et les perspectives pluridimensionnelles. Contre une conception rassurante de l'action dramatique, suivant une logique linéaire, José Sanchis propose donc dans *Ñaque* une expérience théâtrale fondée sur le vertige de la désorientation, qui entraîne le spectateur en un immense labyrinthe où l'illusion et la réalité s'enchevêtrent. L'enchâssement démultiplié est ainsi mis au service d'un dédoublement on ne peut plus baroque, fonctionnant à la fois comme procédé dramaturgique et dénonciation du simulacre sur lequel se fonde l'illusion théâtrale.

Dans *Ñaque*, la logique accumulative des miscellanées inspirée de la tradition du théâtre baroque populaire offre donc une alternative au *fablisme*. Le recours à cette esthétique et sa nécessaire actualisation permettent à José Sanchis d'explorer une nouvelle approche de l'action dramatique en favorisant une esthétique du montage au détriment d'un déploiement linéaire et continu. Il s'agit aussi de revendiquer une certaine idée de la création théâtrale qui se donne pour ce qu'elle est : non pas une image calquée de la réalité mais une production de formes mettant en jeu un regard sur le monde.

3. *El retablo de Eldorado* : une dramaturgie des tableaux

À l'instar de *Ñaque*, *El retablo de Eldorado* se présente comme la suite fictionnelle d'une œuvre antérieure dont elle reprend des éléments de contenu et de forme. Pour composer sa pièce, José Sanchis s'est en effet fortement inspiré du *Retablo de las maravillas*, célèbre *entremés* de Miguel de Cervantes, et a également eu recours à un ensemble de sources littéraires et de documents d'époque. Le dramaturge définit à juste titre sa pièce comme un montage intertextuel :

[Se trata de] un complicado trabajo de intertextualidad que pretende reproducir escénicamente las contradicciones y fracturas de este discurso plural en que se narra la increíble gesta de unos españoles esparciendo en la América indígena, junto al dudoso consuelo de los Evangelios, los ciertos horrores del Apocalipsis¹⁰⁶.

Avant d'aborder la dimension éminemment historique de la pièce, il convient dans un

¹⁰⁶ Le texte est tiré du livret théâtral accompagnant la représentation de la pièce au Mexique en 1990. Cité dans Virtudes Serrano, « Introducción », in José Sanchis Sinisterra, *Trilogía Americana*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 66.

premier temps de s'interroger sur sa nature dramaturgique, fortement liée à celle de l'*entremés* cervantin. Dans celui-ci, deux comédiens vagabonds, Chirinos et Chanfalla, représentent sur la place d'un village, un retable prétendument magique qui a la particularité de n'être visible que par les spectateurs d'ascendance pure, c'est-à-dire chrétienne. Le retable se compose de six tableaux merveilleux représentant tour à tour des scènes bibliques et mythologiques. En vérité, Chanfalla et Chirinos se limitent à décrire les tableaux successifs face à une estrade qui reste toujours vide. Mais les spectateurs, craignant d'être soupçonnés d'une origine impure, font mine de voir ce qui n'existe pas. Au-delà de son caractère picaresque et comique, *El retablo de las maravillas* se révèle être une critique féroce de la société espagnole du XVII^e siècle, ridiculisant pour mieux en montrer l'absurde l'un de ses principaux fondements idéologiques : le mythe de la pureté de sang chrétienne au nom duquel furent menées les persécutions contre les Judéo-convers et les Morisques¹⁰⁷. Cette pièce constitue de ce fait une illustration probante de la thèse défendue par José Sanchis quant à la nature subversive du théâtre baroque populaire.

3.1. Du *Retablo de las maravillas* à celui de *Eldorado*

Du texte de Cervantes, José Sanchis emprunte tout d'abord le couple protagoniste formé par Chirinos et Chanfalla. Les deux personnages de la pièce sanchisienne se réfèrent au retable des merveilles comme s'il s'agissait d'une expérience passée, créant ainsi un lien de continuité fictionnelle : «¿Pero, acaso no era más lucido aquel [retablo] de las Maravillas? » (*RED*, p. 258), s'exclame Chirinos. Ce à quoi Chanfalla répond : « Y buen provecho nos dio » (*RED*, p. 258). Dans *El retablo de Eldorado*, le couple de saltimbanques est également accompagné de deux autres personnages : Don Rodrigo, vieux conquistador ruiné de retour en Espagne après un long périple en Amérique et *la sombra*, mystérieuse indienne qui l'accompagne et s'exprime uniquement en nahuatl.

L'argument de la pièce peut se résumer de la sorte : afin de lever des fonds pour organiser une nouvelle expédition en Amérique et trouver la source de l'Éternelle Jeunesse, Don Rodrigo engage Chanfalla et Chirinos pour qu'ils l'aident à créer un

¹⁰⁷ Cf. Vicente Pérez de León, *Tablas destempladas: los entremeses de Cervantes a examen*, Madrid, Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, 2005.

spectacle à sa gloire, retraçant ses aventures sur le Nouveau Continent. Par le témoignage de sa bravoure, Don Rodrigo pense rallier à sa cause les notables d'une ville de province. Mais le jour de la représentation coïncide avec l'organisation d'un autodafé par le Saint-Office qui retient les autorités locales. Pressés d'en finir, Chirinos et Chanfalla vont alors demander à des complices, rufians et autres malandrins de leur connaissance, de se faire passer pour l'éminent public. Le subterfuge s'avère d'autant plus aisé à mettre en œuvre que Don Rodrigo est un vieillard borgne et malade, faisant preuve d'une grande naïveté.

En vérité, la nouvelle supercherie des deux saltimbanques n'est pas très éloignée de celle du *Retablo de las maravillas*. Virtudes Serrano montre que la pièce « invierte la magia de la representación : en *El retablo de las maravillas*, ésta era lo falaz ; hoy, lo falaz, lo maravilloso, lo inexistente, al menos no de forma unívoca, es el público que debe presenciarlo »¹⁰⁸. On assiste ainsi au renversement du simulacre qui n'est plus sur la scène mais dans la salle : les deux comédiens cessent de faire croire à un spectacle inexistant, préférant inventer pour Don Rodrigo un public à sa mesure, dont la présence reste sujette à caution durant tout le spectacle.

José Sanchis emprunte également à la pièce de Cervantes un ensemble d'éléments dramaturgiques, à commencer par la structure métathéâtrale de l'*entremés* ou encore la forme même du retable, composition de type pictural figurant une série de moments pris dans leur instantanéité. Qu'il s'agisse du retable des merveilles ou de celui de Eldorado, les tableaux sont d'un baroque d'autant plus fastueux que leur représentation relève d'une construction verbale. On retrouve ainsi une situation dramatique caractéristique du théâtre sanchisien : celle de comédiens pauvres mis au défi de représenter un spectacle d'envergure. En cherchant à faire abstraction des moyens techniques, le dramaturge développe alors un théâtre de la parole, où le langage et l'imagination priment sur la représentation purement physique.

Il faut également souligner la composition binaire de la pièce, que l'on retrouvera dans *¡Ay, Carmela!*. Dans le premier acte, on découvre les coulisses d'un spectacle en préparation : les comédiens échangent sur leur art et partagent leurs réflexions sur la pièce qu'ils s'appêtent à jouer. Le second acte figure la représentation elle-même de sorte que la structure métathéâtrale fait coïncider le public de la fiction dramatique, celui qui dans la pièce assiste au spectacle de Don Rodrigo, avec le public

¹⁰⁸ Virtudes Serrano, « Introducción », *art. cit.*, p. 71.

réel. Directement inspirés des ressorts du théâtre baroque populaire, notamment du *Retablo de las maravillas* de Cervantes, les procédés dramatiques que José Sanchis met en œuvre dans ces deux actes participent, comme nous allons le voir, d'une résistance au déploiement linéaire de l'intrigue.

3.2. La création d'un horizon d'attente

Le premier acte du *Retablo de Eldorado* forme une sorte de prélude, d'étape préparatoire au spectacle lui-même. L'action théâtrale est repoussée et le spectateur placé en situation d'attente. Ce phénomène de retardement, repérable au niveau de la structure même de la pièce, a également son pendant dans la stratégie discursive, qui consiste à générer un horizon d'attente à partir d'une suite d'énigmes dont la résolution est constamment remise à plus tard. Une telle stratégie n'est pas sans rappeler les conceptions théoriques développées par Umberto Eco dans *Lector in Fabula*. « Un texte, écrit-il, est un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc »¹⁰⁹. C'est précisément sur le mode de cette discontinuité textuelle que fonctionne le premier acte du *Retablo de Eldorado*. Au lieu de régler la progression de la pièce sur l'enchaînement des faits, José Sanchis privilégie l'ambivalence, l'implicite, le non-dit, jouant sur l'équivoque et le mystère. Ainsi, dès la première scène, l'attention de Chirinos et Chanfalla est attirée par la bourse de Don Rodrigo :

CHIRINOS.— Y en lo tocante a la bolsa, no es mi intención despojarle de ella, sino saber qué guarda.

CHANFALLA.— Muy segura estás tú que son perlas o esmeraldas o zafiros o pepitas de oro...

CHIRINOS.— ¿Tú no? ¿Pues, por qué tanto celo y afán en ocultarlas? Dime.

CHANFALLA.— Antes dime tú a mí : si tal tesoro hubiera, ¿cómo y por qué vivir en tantas estrechuras? ¿Fuérale menester andar hecho estafermo con gentecilla tal como nosotros? (*RED*, p.258)

Plus loin dans la pièce, un nouvel échange entre Don Rodrigo et les deux comédiens sur le mode du quiproquo laisse entendre que la bourse pourrait bien contenir de l'or.

¹⁰⁹ Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Le Livre de Poche, 1985, p. 63. Nous verrons plus loin (§ III.1.2.232) que les théories de la réception inspirées de l'école de Constance occupent une place centrale dans la réflexion dramaturgique de José Sanchis, notamment à partir des années 90.

Puis, lorsque Chirinos met enfin la main sur celle-ci, juste avant que *la sombra* ne la lui reprenne, elle s'exclame : «Parecen perlas finas... o pepitas de oro muy chicas » (*RED*, p. 298). Ce n'est qu'à la fin du deuxième acte que les deux comédiens découvriront qu'en réalité la bourse ne contenait ni or ni pierres précieuses mais des graines venimeuses, avec lesquelles Don Rodrigo finira par se donner la mort.

C'est également dans ce premier acte que les deux comédiens expliquent leur stratagème pour duper Don Rodrigo en représentant le spectacle devant un public qui n'est aucunement composé de notables mais de bandits :

CHIRINOS.— Pues no mucho más alcanza [a ver] nuestro don Rodrigo con todas sus potencias.

CHANFALLA.— ¿Qué quieres decir?

CHIRINOS.— ¿Aún no lo adivinas?

CHANFALLA.— No, por mi fe.

CHIRINOS.— Pues abre los ojos y agudirás los oídos : por unos pocos reales podemos hacer que acudan a este corrincho no menos de cincuenta ganapanes y pencurrias que aposentados allí en lo oscuro y vistos desde aquí por ese viejo...

CHANFALLA.— No prosigas, Chirinos, que ya toda tu industria se me aclara. Y vive Dios que es tan buena como si fuera mía... ¿Pero, tan cierta estás de que no ha de advertir el trueque? (*RED*, p. 262)

La duperie fonctionnera-t-elle ? Le vieux conquistador sera-t-il assez naïf pour se laisser bernier par les deux saltimbanques ? La tension dramatique est d'autant plus forte qu'à la fin du premier acte, Don Rodrigo fait le serment de se donner la mort s'il ne parvient pas à lever les fonds nécessaires pour rejoindre l'Amérique :

RODRIGO.— [...] Y juro a Vuestras Excelencias, debajo del Creador de todas las cosas, que si, no obstante haber condescendido a resolver mi limpia y noble empresa con este trampantojo y trapicheo, no se consuman hoy mis esperanzas...!

CHIRINOS.— (*Asustada*) ¡Válgame Dios, don Rodrigo, y no jure tan recio!

RODRIGO.— ... ¡Hoy en fin sin tardanzas daré fin a mis días!

CHIRINOS.— (*Espantada*) ¡Jesús, y que prisas mortales! ¿Por qué hoy mismamente? ¡Un día tan modorro!

RODRIGOR.— Hoy ha de ser. Que es el quinto día de la quincuagésima luna del año del Jaguar. (*Sale.*) (*RED*, p. 300).

Le spectateur, qui connaît la machination ourdie par les deux comédiens, comprend alors que Don Rodrigo court à sa perte. Mais se donnera-t-il vraiment la mort ? Quel est le sens de cette dernière réplique pour le moins mystérieuse ?

Cette dimension énigmatique est également amplifiée par les apparitions

discrètes de la *sombra*, personnage marqué au seau du mutisme et de l'étrangeté, qui entretient avec Don Rodrigo des rapports on ne peut plus secrets. Lorsque Chanfalla interroge le conquistador sur les liens qui les unissent, celui-ci reste très évasif :

CHANFALLA.— Así pues, ella es vuestra manceba...

RODRIGO.— (*Subitamente furioso, le zarandea*) ¡Manceba, manceba! ¿Y por qué no mi esposa sacramentada? ¿Como tú y como Chirinos? (*Cambio súbito, amable y confidencial*) Por cierto, Chanfalla, amigo : ¿Es esa Chirinos tan remilgada como dices? (*RED*, p. 297)

Et finalement, au vu des moyens techniques précaires dont disposent les comédiens pour mettre en scène un spectacle qui prétend rendre compte de « las mil peregrinas andaduras del conquistador Don Rodrigo Díaz de Contreras » (*RED*, p. 318), la performance théâtrale prend la forme d'un véritable défi : comment ces pauvres saltimbanques vont-ils s'y prendre pour représenter ni plus ni moins que l'histoire de la Conquête des Amériques ?

Cette série de questions, laissées en suspens jusqu'au moment de la représentation du spectacle, finit par se substituer au développement linéaire de l'action. Ce que le texte met alors en jeu, c'est l'élaboration d'un horizon de lecture à partir des attentes du spectateur. C'est d'ailleurs en ces termes que José Sanchis, dans la lignée des réflexions d'Umberto Eco, décrit sa stratégie discursive :

Las preguntas abiertas por el texto son respondidas o reemplazadas por nuevas preguntas, con lo que se produce esa combinación de lo esperado y lo inesperado, de la permanencia u del cambio, de la repetición y la variación, que genera lo que llamamos acción dramática¹¹⁰.

Dans le premier acte du *Retablo de Eldorado*, le dramaturge évite ainsi le recours au *fablisme* au profit d'une écriture de l'attente et du retardement, où les événements scéniques se succèdent afin d'orienter le spectateur dans ce dédale de questions ouvertes.

Le choix réitéré de la situation métathéâtrale permet également le passage d'un drame premier à ce que Jean-Pierre Sarrazac nomme un drame par prétérition, où « le conflit, la collision, tout ce qui faisait la spécificité du dramatique de l'œuvre [...] se trouve relativisé par cet autre mouvement de reprise, de répétition, de retour sur le drame »¹¹¹. En somme, tout se passe comme si la tension autoréférentielle de la

¹¹⁰ José Sanchis Sinisterra, « Un receptor más que implícito (*Nus*, de Joan Casas) », in José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, op. cit., p. 256-257.

¹¹¹ Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, Paris, Circé, p. 28.

représentation, qui devient dès lors son propre sujet, reléguait à un second plan l'action dramatique, c'est-à-dire le récit des aventures de Don Rodrigo. Le rôle structurant de la fable au sein de l'œuvre s'en trouve ainsi invalidé car celle-ci est remise à plus tard, retardée jusqu'au deuxième acte, où la représentation du spectacle débute enfin.

3.3. Le retable comme principe dramaturgique

La notion de retable renvoie explicitement au domaine de la peinture et induit l'idée d'une composition d'éléments hétérogènes inscrits dans un ensemble cohérent. Il y a consonance entre le retable et le goût prononcé des artistes baroques pour les compositions multiformes, enchevêtrées, favorisant la multiplication des points de vue. Mais c'est pourtant au XVIII^e siècle que naît l'idée de soumettre la dramaturgie à l'esthétique picturale pour mener à bien une véritable refondation de l'art théâtral fortement menacé par l'académisme. Destiné à remplacer le coup de théâtre jugé trop artificiel, le tableau dramatique inaugure alors un nouveau réalisme. Selon Diderot, il permet en effet « une disposition des personnages sur la scène si naturelle et si vraie que rendue fidèlement par un peintre, elle plairait sur la toile »¹¹².

Pourtant, ce n'est pas cette tension naturaliste du tableau dramatique –ancrée dans une conception de la peinture propre au XVIII^e– qui intéresse José Sanchis, mais plutôt le fait que ce nouvel agencement pose inévitablement le problème de la tension entre l'immobilité et le mouvement, jouant sur un principe essentiel du drame classique, celui de la progression et de l'enchaînement linéaire, qui veut que tout aille dans la direction unique d'un dénouement. Dans une dramaturgie des tableaux, ce principe est supplanté par une nouvelle découpe plus statique, où la notion de situation tend à dominer celle d'action. C'est l'idée même de la fable, en tant que dynamique organisatrice du drame qui se trouve dès lors remise en cause.

Le retable fonctionne sur un principe semblable, à la différence près que la succession des tableaux laisse place à une composition régie par un rapport complexe

¹¹² Denis Diderot, *Le fils naturel et les entretiens*, Paris, Larousse, 1975, p. 116. À propos de l'influence de la peinture sur les conceptions dramatiques de Diderot, cf. Catherine Ramond, « Les Salons de 1759, 1761 et 1763 au regard des théories dramatiques de Diderot », in Aurélie Gaillard (éd.), *Pour décrire un Salon : Diderot et la peinture (1759-1766)*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, pp. 87-101. Et plus globalement sur l'importance de l'esthétique picturale dans la refonte du théâtre au XVIII^e siècle, cf. Pierre Franz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.

d'autonomie et de complémentarité entre chaque partie et l'ensemble. Si le retable atteint son âge d'or à l'époque baroque, c'est qu'il permet de complexifier jusqu'au paroxysme une représentation du monde où les contrastes se fondent en un ensemble harmonieux. Ce principe structurel appliqué à la matière théâtrale implique deux étapes distinctes dans l'élaboration de la pièce : en premier lieu, la sélection des scènes à représenter, et ensuite les modalités du montage dramatique.

3.3.1. La sélection des tableaux

Dans la *loa* liminaire du spectacle de Chirinos et Chanfalla, le sujet de ce dernier est clairement énoncé. Il s'agit de faire « la sincera relación de la vida oscura y clara [de Don Rodrigo] » (*RED*, p. 318) et plus particulièrement des quarante années qu'il a passées en Amérique au service de la Couronne d'Espagne. De cette expérience vitale, José Sanchis retient les principales étapes qui, organisées chronologiquement, composent les différentes situations dramatiques. On peut ainsi repérer neuf tableaux : l'enfance de Don Rodrigo, marquée par la relation tumultueuse avec son père, où l'on apprend les raisons qui l'obligent à quitter le domicile familial ; l'arrivée à Séville, la vie misérable et le choix d'immigrer en Amérique ; le dangereux périple en mer ; la découverte du Nouveau Monde et les premiers contacts avec les Indiens qui confrontent le conquistador au problème de l'esclavage ; la rencontre avec le capitaine Don Palomeque à La Havane, permettant à Don Rodrigo d'insister sur les exactions commises par les Espagnols lors de la Conquête ; l'apparition héroïque de Hernán Cortés ; la bataille de Tenochtitlan et l'émerveillement face au courage des Indiens ; l'allégorie du Pérou et la splendeur d'Atahualpa ; l'expédition à la recherche de l'Eldorado et la descente de l'Amazone ; et enfin, le suicide de Don Rodrigo. Avec ce dernier tableau, le temps du retable rejoint celui de la pièce-cadre mettant un terme aux aventures du conquistador ainsi qu'à l'œuvre elle-même.

Certes, il existe bien dans cette succession de tableaux un fil narratif de nature biographique. Tout comme dans *Ñaque*, une fable est donc repérable dans le spectacle, mais le choix d'une dramaturgie des tableaux la soumet nécessairement au principe du montage de sorte que la découpe prime sur le *continuum* narratif. Il existe à cet égard une certaine affinité entre la notion de retable et celle de montage dramatique telle que la théorise Brecht, c'est-à-dire comme mise en présence de situations au sein d'un

cadre dramaturgique producteur de sens. Rappelons du reste que le refus du *fablisme* dans le théâtre de José Sanchis est indissociable de la recherche d'un déploiement de l'œuvre non-linéaire bien que cohésif, qui l'éloigne par exemple du théâtre d'Heiner Müller, où le montage dramatique fonctionne davantage comme un principe de déstructuration radicale. Dans *El retablo de Eldorado*, la fable est ainsi soumise à une opération de décomposition et de recomposition, laissant clairement apparaître les effets de rupture.

3.3.2. Montage dramatique et effets de rupture

Si l'esthétique du retable met en jeu une harmonie discontinue, on remarque que le spectacle tel qu'il est interprété dans le deuxième acte est également émaillé par des interruptions fréquentes, qui sont l'occasion pour les comédiens d'émettre des jugements sur leur propre représentation. Ces commentaires portent tantôt sur la forme du spectacle, permettant à l'auteur d'exprimer ses propres conceptions théâtrales par l'entremise des personnages comédiens, tantôt sur le sujet de la pièce, la Conquête des Amériques, qui fait ainsi l'objet d'un questionnement. Dans le tableau sur la bataille de Tenochtitlan, alors que Don Rodrigo se perd dans les détails, Chanfalla l'interrompt :

CHANFALLA.— No se quillotre por tan poco, don Rodrigo (...) Y manos a la obra que se hace tarde y tenemos mucho que hacer y que decir y que mostrar...

RODRIGO.— ¿Mostrar dices, Chanfalla? Mostrar con tan mísero aparato los hechos y lugares y portentos que pasé, que parecían las cosas de encantamiento que cuenta el libro de Amadís (*RED*, p. 337).

Cette rupture participe d'une réflexion sur le défi théâtral que suppose la représentation sur une scène quasiment vide, dépourvue de moyens techniques, des aventures de Don Rodrigo qui se confondent avec l'histoire de la Conquête des Amériques. Mais c'est précisément ce défi qui oblige l'auteur, à travers les comédiens, à user d'une dramaturgie alternative à la *mimèsis* car s'il est bien impossible de « montrer » (c'est-à-dire *re-présenter*) sur une scène de théâtre aux dimensions exigües de telles aventures, il est tout de même possible d'en rendre compte par des moyens dramaturgiques indirects, comme l'allégorie du Pérou :

(Entonces se descubre la cortina y aparece una alegoría del Perú y un muñeco que figura Atahualpa. Chanfalla, acabando de vestir un hábito de franciscano, baja del

teatrillo y se coloca ante él.)

CHANFALLA.— Entonces llega ante [Atahulpa] fray Vicente de Valverde y le lee el Requerimiento (*RED*, p. 343).

On le voit, l'allégorie ne constitue pas uniquement un décor mais délimite un espace scénique –le « teatrillo »– sur la scène elle-même. En tant que métaphore d'un territoire mythique, associé dans l'imaginaire espagnol à ses mines d'or inépuisables, cette allégorie fonctionne également telle une forme-détour dénaturalisante qui, selon Jean-Pierre Sarrazac « s'éloigne de la ressemblance, (c'est-à-dire de l'illusion mimétique du naturalisme) pour faire ressortir la Figure »¹¹³. Elle permet ainsi de rendre compte d'une réalité par l'évocation d'un signifié qui n'est pas directement projeté sur la scène. Un tel procédé met en lumière toute l'ambivalence de la représentation théâtrale : loin de fonctionner uniquement sur le mode de l'illusion mimétique, elle met également en jeu une puissance évocatrice faisant appel à l'imaginaire du spectateur.

À l'instar de *Ñaque, El retablo de Eldorado* intègre ainsi en son sein des procédés dramaturgiques inspirés du théâtre baroque populaire, notamment du *Retablo de las maravillas* de Cervantes, dont José Sanchis reprend la dimension métathéâtrale pour élaborer une œuvre où la fable est, dans un premier temps, retardée car inscrite dans une structure textuelle qui déroge à la progression de l'action en projetant l'événement théâtral vers un horizon à venir. Dans un second temps, alors que débute le spectacle des aventures de Don Rodrigo, celui-ci est ordonné selon un principe de montage inspiré d'une dramaturgie des tableaux en consonance avec l'esthétique baroque. Il en résulte une écriture du montage qui contrevient, elle aussi, à la linéarité de la fable au profit d'un éclatement propre à l'esthétique du retable.

¹¹³ Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, op. cit., p. 20

4. Polyphonie et polysémie dans *Lope Aguirre, traidor*

Comme le titre de la pièce l'indique, *Lope de Aguirre, traidor*, troisième volet de la *Trilogía Americana*, tente d'approcher la personnalité énigmatique du célèbre conquistador. La pièce retrace les événements relatifs à l'expédition de Eldorado de 1560 sous le commandement de Pedro de Ursúa et qui ont été relatés dans la célèbre *Jornada de Omagua y Dorado. Crónica de Lope de Aguirre*¹¹⁴ de Francisco Vázquez y Pedrarias de Alместo, deux soldats qui furent eux-mêmes les témoins directs de l'expédition. Leur chronique décrit les déboires des troupes espagnoles engagées sur le fleuve Amazone. Après une année d'errance infructueuse dans la forêt vierge, l'expédition s'enlise et une mutinerie éclate. Emmenés par Lope de Aguirre, les mutins assassinent Pedro de Ursúa et le remplacent par Don Fernando de Guzmán qui n'est en vérité qu'un homme de paille aux ordres d'Aguirre. Par un geste politique d'une grande hardiesse, celui-ci décide alors de braver l'autorité du Roi d'Espagne pour fonder un royaume indépendant et placer sur le trône Fernando de Guzmán. Lorsque ce dernier tente de se rebeller, Aguirre lui fait subir le même sort qu'à Pedro de Ursúa. Prenant la tête de la mutinerie, il se lance alors dans une nouvelle expédition le long du fleuve Orénoque et rejoint l'océan Atlantique, soumettant les populations indigènes rencontrées en route. Le 23 mars 1561, Aguirre fait ratifier par 186 soldats une déclaration le proclamant Prince de la Terre Ferme et du Chili et entreprend de conquérir la vice-royauté du Pérou. Mis en déroute par l'armée royale, il poignarde sa propre fille et massacre les soldats qui tentent de le capturer. Aguirre finit par succomber à deux balles d'arquebuse le 27 octobre 1561. Son corps est découpé en quartiers et jeté aux chiens. Sa tête, quant à elle, est envoyée à El Tocuyo et placée dans une cage de fer sur un pilori au milieu de la place du village. Dans la chronique de Francisco Vázquez et Pedrarias de Alместo, c'est finalement sous les traits d'un traître sans foi ni loi qu'apparaît le conquistador : « Quedará memoria entre los hombres la que quedó del malvado Judas, para blasfemar y escupir del más perverso hombre que ha nacido en el mundo »¹¹⁵.

José Sanchis n'est pas le premier auteur à s'intéresser à la figure historique de Lope de Aguirre. Celle-ci suscite la curiosité de nombreux artistes. On pense

¹¹⁴ Francisco Vázquez et Pedrarias de Alместo, *Jornada de Omagua y Dorado. Crónica de Lope de Aguirre*, Madrid, Miraguano, 1986.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 178.

notamment à l'écrivain vénézuélien Arturo Uslar Pietri, qui publia en 1947 *El camino de El Dorado*¹¹⁶, ou encore à son compatriote Miguel Otero Silva, auteur de *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1975)¹¹⁷. Un roman de Ramón J. Sender, intitulé *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*¹¹⁸ (1962), s'inspire aussi de la vie tumultueuse du conquistador. Ce dernier a également fait l'objet de deux films. Le premier, et sans doute le plus célèbre, est celui de Werner Herzog, *Aguirre, la colère de Dieu* (1972) avec Klaus Kinski dans le rôle principal. Le second, *Eldorado* (1988), fut réalisé par Carlos Saura¹¹⁹, avec Omero Antonutti dans le rôle de Lope de Aguirre et Lambert Wilson dans celui de Pedro de Ursúa.

Ces œuvres offrent des portraits contradictoires du conquistador, insistant tantôt sur sa bravoure, tantôt sur sa cruauté. Mais, loin de lever le voile sur le mystère qui entoure sa vie, un tel intérêt montre combien le personnage est marqué au sceau de l'ambivalence. L'impossibilité de soumettre Lope de Aguirre à un jugement tranché constitue dès lors un défi théâtral car elle implique la recherche d'un dispositif dramaturgique permettant d'en rendre compte.

4.1. Une composition chorale

Lope de Aguirre, traidor s'ouvre par un premier mouvement d'écriture composite et complexe, sorte d'entrelacement de répliques disloquées qui, à la manière du prologue brechtien, remplit une double fonction. Il s'agit d'une part de situer l'action en mettant en exergue toute une série de déterminations spatio-temporelles et de l'autre, d'objectiver le point de vue dramaturgique, en exposant d'emblée les modalités d'écriture employées dans la pièce. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si José Sanchis a choisi d'intituler ce prologue « Obertura », terme éminemment musical qui permet d'assimiler *Lope de Aguirre, traidor* à une composition rythmique et chorale

¹¹⁶ Arturo Uslar Pietri, *El camino de El Dorado*, Buenos Aires, Losada, 1967. Pour une étude approfondie de la construction du personnage d'Aguirre dans ce roman, cf. Rita Gnutzmann, « La historia de Lope de Aguirre según Uslar Pietri : *El camino de El Dorado* », in *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n° 34, 1991, pp. 135-145.

¹¹⁷ Miguel Otero Silva, *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad*, Barcelone, Seix Barral, 1979.

¹¹⁸ Ramón J. Sender, *La aventura equinoccional de Lope de Aguirre*, Madrid, Editorial Magisterio Español, 1962. Pour une étude comparative entre la chronique originelle et le roman de Ramón J. Sender, cf. Jean-Pierre Ressayat, « Le Lope de Aguirre de Ramón J. Sender », in Jacqueline Covo (éd.), *La construction du personnage historique*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1991, pp. 103-107.

¹¹⁹ Le film de Carlos Saura est une adaptation cinématographique du roman de Ramón J. Sender précédemment cité.

« de acuerdo con una noción no obvia de la progresión dramática »¹²⁰. Cette polyphonie constitue le principe structurant du texte, où la prolifération des voix, tantôt identifiables, tantôt anonymes, se substitue à un déploiement fabulaire classique, dirigé par une instance omnisciente et homogène.

Le caractère choral de la pièce est déjà présent dans sa dimension intertextuelle car, à l'instar de *Ñaque* et *El retablo de Eldorado*, la pièce intègre en son sein une multitude de documents historiques selon des modalités hypertextuelles diverses. José Sanchis reconnaît lui-même avoir eu recours à de nombreuses sources, à commencer par le récit originel de l'expédition d'Aguirre, *La Jornada de Almagua y Eldorado*. Le dernier monologue de la pièce met d'ailleurs en scène Pedrarias de Alместo, auteur de la chronique, pour rappeler au spectateur que sans le témoignage de celui-ci, l'expédition de Lope de Aguirre aurait sans doute sombré dans l'oubli, « sin dejar huella, tragada por un mundo sin memoria : estúpido heroísmo sin testigos » (*LAT*, p. 249).

Tout au long du prologue, le dramaturge emploie le discours indirect libre, introduit par un « dicen » instaurant une instance énonciatrice orale, impersonnelle et plurielle. C'est par elle que s'exprime dans la pièce la mémoire collective des hommes, condensé d'histoire et de mythe irréductible à un quelconque discours à vocation vériste. José Sanchis ne perd pas de vue que le théâtre est un art essentiellement social et polyphonique. Pour que cette mémoire collective s'y fasse entendre, il faut donc que la scène devienne le lieu d'un questionnement sur l'histoire et d'une réflexion de nature politique quant aux rapports que les hommes entretiennent avec le passé, mais aussi de nature dramaturgique afin d'interroger la manière de représenter ce passé. La *Trilogía Americana* répond à cette double visée : José Sanchis y développe une écriture de l'incomplétude, de l'ambivalence et du doute¹²¹, privilégiant, comme il

¹²⁰ José Sanchis Sinisterra, *Trilogía Americana*, op. cit., p. 180.

¹²¹ José Sanchis définit lui-même cette esthétique comme une « escritura del fracaso » qui constitue une sorte d'alternative à la complétude du *Système théâtral bourgeois* en cela que « los componentes de la teatralidad, en lugar de articularse y trabarse en pos de una congruencia de cualquier naturaleza, parecen ignorarse, eludirse, negarse, contradecirse, invalidarse, confundirse... » (José Sanchis Sinisterra, « *Nafragios de Alvar Núñez : la escritura del fracaso* », in José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, op. cit., p. 239). Virtudes Serrano établit du reste un intéressant parallélisme entre cette « escritura del fracaso » et la poétique d'Harold Pinter : « Se deja notar en [*Lope de Aguirre, traidor*] la influencia de Harold Pinter en lo inexplicable de algunas conductas ; de la misma manera que la « escritura del fracaso » tiene sus raíces en la imposibilidad de ser y representar que procede del teatro de Samuel Beckett, quien convierte el fracaso en esencia y formas dramáticas » (Virtudes Serrano, « Introducción », art. cit., p. 44). Nous reviendrons plus loin (§ II.3.3.1) sur la double influence de Pinter et Beckett sur la poétique sanchisienne.

l'affirme à propos de *Lope de Aguirre, traidor*, « el desfase, la tensión, la dispersión de signos en bandadas »¹²². À la vérité de l'historien, il oppose la prolifération du gens : « La locura de Aguirre no se reduce a cifra. Cada cual la descifre »¹²³. D'où la nécessité d'un texte « intersticial, no determinante, abierto a soluciones diversas, susceptible de ser tratado escénicamente desde planteamientos épicos, dramáticos y/o ceremoniales ».¹²⁴ Partant de ce constat, il fait le choix d'aborder l'histoire de Lope de Aguirre dans une approche dramaturgique privilégiant « [un] ángulo humilde, parcial, no pretendidamente totalizador »¹²⁵. L'histoire des hommes est semblable au grand fleuve Marañón dont la description ouvre la pièce : « este mar infinito, este mar moviente, [donde] se juntan [...] gran acopio de hombres y caballos » (*LAT*, p 184.). Pour représenter cette immensité labile, l'intrigue linéaire et un parti pris d'homogénéité n'y suffisent pas. Le texte doit lui-même se mettre en mouvement, devenir à la fois flux de paroles et flux de signifiants, où se rejoignent sans se fondre « los decires y los runrunes que corren en torno a la jornada [de Aguirre] » (*LAT*, p. 184).

4.2. Traitement ambivalent du personnage de Lope de Aguirre

Il s'agit aussi de proposer un portrait volontairement indéterminé de Lope de Aguirre rendant compte de toute son ambivalence. « Rey de la Libertad » pour d'aucuns, « Rey de la Muerte » pour d'autres, le conquistador est avant tout une figure frontalière dont le parcours de vie dessine une ligne de fuite tournant en ligne de mort. José Sanchis est particulièrement sensible à la nature polysémique du personnage :

La figura de Aguirre que aparece en sus declaraciones, cartas, relaciones y crónicas es la de un loco sanguinario, un blasfemo, un tirano homicida, un absoluto transgresor del orden humano y divino. Surge, pues, inevitablemente, la tentación de redimirle, de leer « al revés » este discurso detractor y convertir a Lope en un héroe de la revuelta, en un santo maldito, en un prematuro libertador. Es lo que han hecho no pocos autores contemporáneos nuestros. [...] Mi tentación, mi tentativa al escribir *Lope de Aguirre, traidor* han sido otras. [...] He tratado de contrarrestar, al menos atenuar, el partidismo esquemático mediante el recurso a una severa disciplina formal. [...] Me he visto obligado a respetar la pluralidad de puntos de vista que coinciden sobre Aguirre, pero

¹²² José Sanchis Sinisterra, *Trilogía Americana*, op. cit., p. 181.

¹²³ *Ibid.*, p. 181.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 179.

¹²⁵ José Sanchis Sinisterra, « Por una teatralidad menor », art. cit., p. 246.

también sobre el Poder que se le opone¹²⁶.

Cette ambivalence donne lieu à une approche dramaturgique ouverte, où le sens ne suit pas un déploiement linéaire, mais participe d'une composition hétérogène, plurielle, intégrant en son sein des voix multiples. José Sanchis met en scène les grands protagonistes de l'expédition, tels que Pedro de Ursúa, Don Fernando de Guzmán, Pedrarias de Alместo, mais également des personnages anonymes, comme la servante d'Aguirre, la maîtresse d'Ursúa, un *marañón*¹²⁷ anonyme, ou encore Ana, la fille du conquistador que celui-ci finira par sacrifier. Se tisse ainsi une image composite, polyvoque, parfois contradictoire de Lope de Aguirre, qui réclame de la part du spectateur un travail interprétatif pour recomposer les fragments de ce portrait éclaté et multiforme.

Cette approche globale détermine la structure de la pièce, organisée sous la forme de neuf monologues pris en charge par des témoins directs de l'expédition. José Sanchis insère parfois des interludes entre les scènes, qui reprennent la forme chorale du prologue. À cela s'ajoute la lettre que Lope de Aguirre adresse à Philippe II (dans les scènes 7 et 8) pour expliquer les raisons de sa sédition. La théâtralisation de cet hypotexte donne lieu à une composition polyphonique, où la parole du personnage est portée à la scène par un ensemble de voix anonymes.

José Sanchis poursuit ainsi sa visée dramaturgique : la récusation d'une écriture « close », où le sens est toujours univoque et l'intrigue linéaire. Dans *Lope de Aguirre, traidor*, cette visée passe également par l'exploration du monologue, forme théâtrale emblématique de l'esthétique baroque que le dramaturge met au service d'une dramaturgie non *fabliste*.

¹²⁶ José Sanchis Sinisterra, « La máscara de Aguirre », non publié et cité in Virtudes Serrano, « Introducción », *art. cit.*, p. 46.

¹²⁷ Selon la Real Academia Española, « marañón : se decía del habitante de las proximidades del río Marañón o Amazonas ». Dans la chronique de Vázquez et Alместo ainsi que dans le texte de José Sanchis, le terme renvoie aux soldats qui accompagnèrent Lope de Aguirre lors de son expédition le long de l'Amazone.

4.3. Le monologue théâtral : un état des lieux

Si l'on considère, à l'instar de Peter Szondi, le drame comme un « conflit intersubjectif »¹²⁸ prenant une forme dialoguée, le monologue, parole étrangement solitaire, apparaît alors comme une suspension, un hiatus, dans l'enchaînement dialectique de l'action-dialogue. Comme le rappelle Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre*, le monologue a été « souvent ressenti comme anti-dramatique »¹²⁹, notamment par l'époque classique qui en critiquait le caractère artificiel et voyait dans cette forme théâtrale une entrave à l'unité d'action préconisée par Aristote. Par ses fonctions d'exégèse ou de complément d'informations nécessaires à la compréhension de l'intrigue, le monologue révèle également l'artifice théâtral et les conventions de jeu en cela qu'il trahit la présence d'un auteur-énonciateur.

4.3.1. Fonction anti-dramatique du monologue

Souvent utilisé pour théâtraliser des passions violentes, le monologue constitue un moment d'exception, à l'occasion duquel le comédien fait montre de tout son art. Nombre de monologues du théâtre baroque espagnol doivent être lus dans cette perspective, telles les fameuses tirades de Segismundo dans *La vida es sueño* ou encore celles de Don Juan dans *El burlador de Sevilla*. La déclamation du monologue permet ainsi une sorte de culmination pathétique pendant laquelle le spectateur est amené à partager les transports passionnels du personnage. Dans le théâtre du Siècle d'Or, la tirade est d'ailleurs doublement circonscrite dans le développement de la pièce : à la fois scéniquement, par l'avancée du comédien sur le *proscenio*, espace privilégié d'un rapport plus intime avec le spectateur, et rythmiquement, par un changement de versification. Dans *El Arte nuevo de hacer comedias*, Lope de Vega préconise, en effet, pour le monologue la *décima*, voire le sonnet en fonction de la thématique abordée.

La dramaturgie brechtienne actualise cette conception baroque du monologue qui, dans le théâtre épique, sert moins à montrer l'isolement des personnages qu'à mettre en évidence le caractère non-dramatique de la pièce. Le monologue devient le

¹²⁸ Cf. Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, Lausanne, L'âge d'homme, 1983. Le critique allemand souligne que « tous les thèmes de l'art dramatique s'expriment à l'intérieur d'une sphère intersubjective » (p. 13) de sorte que la forme « repose sur le rapport interhumain et la thématique du drame est constituée par les conflits qu'engendre ce rapport » (p. 102).

¹²⁹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 216.

lieu du questionnement, introduisant dans la fiction théâtrale une suspension de l'action, à l'instar des intermèdes musicaux, moments privilégiés où, comme le souligne Brecht, « les comédiens / se font chanteurs. C'est [alors] dans une autre attitude / qu'ils s'adressent au public, toujours / personnages de la pièce, mais maintenant, ouvertement, / ils partagent le savoir de l'auteur »¹³⁰. Cette valeur anti-dramatique du monologue explique également pourquoi les esthétiques théâtrales d'inspiration aristotélicienne ont toujours cherché à le supprimer en l'intégrant dans le dialogue, notamment grâce à l'introduction d'un personnage confident ou par la dramatisation de l'action elle-même.

4.3.2. Monologue et crise du drame

Cette double caractéristique du monologue (suspension de l'action et dimension métathéâtrale) intéressa nombre de dramaturges du XIX^e siècle, époque que Peter Szondi associe à « la crise du drame » et qui se caractérise par une volonté de démantèlement des éléments constitutifs du drame classique. Szondi montre notamment que la crise du dialogue implique une « mise en cause de la relation interindividuelle entre les personnages par des thématiques qui dépassent le conflit interpersonnel »¹³¹. En d'autres termes, le dialogue se délite à mesure que le contenu du discours ne permet plus de faire émerger le conflit. Cette évolution conduit à la dislocation des répliques qui prennent alors la forme d'une parole monologale. *Les trois sœurs* d'Anton Tchekhov sont, pour Szondi, l'illustration parfaite de ce changement de paradigme car le dialogue y apparaît comme une sorte d'état larvé de la communication. Reclus dans leur propre subjectivité, les personnages cessent d'interagir et prennent uniquement la parole pour exprimer leur solitude et leur détresse. Szondi en conclut alors que, dans *Les trois sœurs*, le dialogue devient « un fond blafard sur lequel ressortent les monologues travestis en répliques »¹³².

¹³⁰ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, tome 1, Paris, L'Arche, 1972, p. 134.

¹³¹ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, op. cit., p. 102.

¹³² On remarque du reste qu'il en va de même dans le théâtre de Maurice Maeterlinck, où les personnages monologuent les uns à côtés des autres, sans que la communication intersubjective puisse embrasser sur un véritable échange. Ainsi, dans *Les Aveugles* (1890), les répliques forment une suite de questions et de remarques en marge de tout dialogue. Il en résulte une composition polyphonique qui, comme le souligne Mireille Loscot et Martin Mégevand, se déploie telle « un chant à plusieurs voix » et qui « au niveau des personnages, correspond à une communauté qui n'est plus portée par l'enjeu de l'affrontement individuel » (Mireille Loscot et Martin Mégevand, in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 42).

4.3.3. Le monologue beckettien : du conflit intersubjectif au conflit

intérieur

Samuel Beckett renouvelle le monologue qui, dans son théâtre, se substitue à un dialogue devenu impossible, comme toute communication intersubjective. L'analyse de Jean-Pierre Sarrazac est à cet égard particulièrement éclairante :

À mesure que le dialogue entre en déshérence et reflue de la scène, s'étale à sa place ce qu'on croyait être sa substance inaliénable : le langage. L'œuvre dramatique entière de Beckett se présente comme un véritable *Précis de communication* à l'usage de notre temps. D'une communication circulaire et ressassante. D'un discours d'isolement dont le dialogue serait l'astre mort et dont ne seraient plus accessibles que les satellites, soliloque, monologue, aparté et autres compulsions solitaires du langage¹³³.

Ainsi, dans la dramaturgie beckettienne, le monologue est là pour signifier l'illusion de la communication. Mais cette prise de conscience, au lieu de rendre impossible toute parole, ouvre la voie à un nouveau langage théâtral. Comme le souligne Jean-Pierre Sarrazac, le conflit, qui cesse d'être interpersonnel, intègre désormais les confins de la subjectivité :

Le soliloque beckettien n'a pas pour but d'exprimer l'ego du personnage mais d'étoiler le sujet parlant en une pluralité de voix séparées : « puis parler vite, des mots, comme l'enfant solitaire qui se met en plusieurs, deux, trois, pour être ensemble, et parler ensemble, dans la nuit » [...] On voit que le texte beckettien, en disloquant le personnage individué et en substituant au dialogue traditionnel le soliloque généralisé, inaugure une sorte de « dialogisme » de la plus petite dimension : une attitude questionnante et contradictoire du personnage vis-à-vis de lui-même¹³⁴.

La fonction narrative ayant disparu, les personnages sont alors représentés tels des objets faisant face au spectateur. Mais ce dernier ne perçoit d'eux qu'une image incomplète car ils ne se révèlent qu'à travers une parole lacunaire, menacée par le silence.

4.3.4. Le monologue intérieur ou l'émancipation du patronage narratif

L'émergence du monologue beckettien est indissociable de l'apparition dans le roman moderne du courant de conscience, notamment sous sa forme la plus

¹³³ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame*, op. cit., p. 112.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 129.

représentative, le monologue intérieur. Selon le critique Edouard Dujardin, ce dernier « a pour objet d'évoquer le flux ininterrompu des pensées qui traversent l'âme du personnage au fur et à mesure qu'elles naissent sans en expliquer l'enchaînement logique »¹³⁵. James Joyce et, à sa suite bien, d'autres romanciers s'attachent ainsi à développer de nouvelles formes d'écriture en réaction au naturalisme. En se présentant tel un discours de l'inconscient, le monologue intérieur a en effet le pouvoir de déjouer tout déploiement narratif linéaire. Ce faisant, Edouard Dujardin remarque qu'il apparaît comme antérieur « à toute organisation logique [...] de façon à donner l'impression d'un tout-venant »¹³⁶. Il s'agit pour les romanciers de renouveler le récit dans son acception classique en faisant appel à des logiques narratives inédites. C'est d'ailleurs cette spécificité du monologue intérieur qui incite Gérard Genette à rebaptiser ce dernier « discours immédiat » car, selon lui, « l'essentiel, comme il n'a pas échappé à Joyce, n'est pas qu'il soit intérieur mais qu'il soit d'emblée (dès les premières lignes) émancipé de tout patronage narratif, qu'il occupe d'entrée de jeu le devant de la scène »¹³⁷. Ainsi, tandis que le monologue brechtien instaure une rupture dans le *continuum* de la fable, le monologue intérieur suppose un débordement du récit dans la mesure où le discours ne se laisse plus enfermer dans ce patronage narratif auquel Gérard Genette fait référence¹³⁸.

José Sanchis s'est lui-même intéressé de très près au monologue intérieur, notamment dans *La noche de Molly Bloom*, adaptation théâtrale du dernier chapitre de *Ulysse* de James Joyce. C'est en ces termes qu'il définit sa visée dramaturgique dans cette pièce :

La noche de Molly Bloom renuncia a la trama, al argumento, a la intriga, a la fábula, en suma, que es considerada, desde Aritóteles hasta Brecht, la columna vertebral de toda acción dramática. La propia acción es sustituida por una sucesión de acciones, de actos, de gestos, cuyo dinamismo no viene determinado por el clásico encadenamiento de deseos y obstáculos, por la dialéctica del conflicto¹³⁹.

Ainsi le monologue intérieur, en tant que forme littéraire libre, permet de faire émerger une dynamique théâtrale alternative où le conflit intérieur du personnage, qui naît de

¹³⁵ Edouard Dujardin, *Le monologue intérieur : son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce*, Paris, Albert Messein, 1931, p. 237.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 59.

¹³⁷ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 193.

¹³⁸ Il faudrait pourtant nuancer la portée de ce débordement car, s'il est vrai que le monologue permet un dépassement du roman réaliste, il constitue aussi un nouveau paradigme narratif, instaurant de nouvelles conventions textuelles.

¹³⁹ José Sanchis Sinisterra, « La noche de Molly Bloom », in José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, op. cit., p. 56.

la tension entre la conscience et l'inconscient, donne lieu à une dramaturgie de la parole permettant à l'action dramatique de s'émanciper de la fable.

Dans *Lope de Aguirre, traidor*, le choix du monologue répond également au désir de mettre en scène une vision subjective et donc parcellaire de la réalité historique, où, à la manière d'un négatif photographique, chaque monologue dessine un portrait en creux de la figure de Lope de Aguirre. Superposés les uns aux autres dans un montage dramatique faisant primer la discontinuité sur la linéarité, ils forment ce que Monique Martinez appelle une sorte de « kaléidoscope historique »¹⁴⁰ où l'image du personnage ne cesse de se distendre, parfois jusqu'au paradoxe, donnant ainsi à voir sa nature ambivalente et polyvoque.

4.4. Variations sur le thème de la trahison

Les monologues suivent l'ordre chronologique de l'expédition de Lope de Aguirre, mais cette progression temporelle est elle-même inscrite dans une suite polyphonique qui détermine le déploiement de la pièce. En d'autres termes, si la fonction narrative est encore décelable d'un monologue à l'autre, elle est soumise à un cadre dramaturgique qui joue, comme on va le voir, sur les effets de contrastes et de variations, rappelant à bien des égards une composition musicale.

4.4.1. Portraits croisés de Lope de Aguirre

Le premier monologue présente le point de vue de Juana Torralva, la servante d'Elvira de Aguirre, personnage privé « del derecho a la palabra » (*LAT*, p. 187). La perspective de José Sanchis coïncide d'emblée avec celle d'un être anonyme, en accord avec sa volonté d'aborder l'histoire par un biais mineur. En donnant en premier lieu la parole à Juana Torralva, l'œuvre s'érige donc en alternative à tout discours historique omniscient et supposément objectif au profit d'une approche qui plonge dans les méandres de l'intrahistoire pour faire advenir non pas une vérité mais un questionnement sur le passé commun des hommes.

Au niveau du langage dramatique, cette perspective suppose également l'élaboration d'un idiolecte rendant compte à la fois du statut social de la servante et

¹⁴⁰ Monique Martinez, *José Sanchis Sinisterra: una dramaturgia de las fronteras*, op. cit., p. 53.

de son époque. José Sanchis insère dans ce monologue des formes lexicales et syntaxiques propres à l'espagnol du Siècle d'Or qui, comme l'a montré Virtudes Serrano, est directement inspiré du principal hypotexte de la pièce, *La Jornada de Almagua y Eldorado*¹⁴¹. Du reste, la pluralité des idiolectes présents dans *Lope de Aguirre, traidor* renforce les contrastes stylistiques entre monologues et participe d'un effet de distanciation, tant il est vrai que le langage dramatique employé ici ne ressortit pas à un naturalisme de la parole, mais joue au contraire sur l'écart et l'étrangeté vis-à-vis du langage dramatique contemporain. Tel le prologue d'une tragédie, cette première scène permet de présenter l'action dramatique et le personnage de Lope de Aguirre afin que celui-ci inspire à la fois « crainte et pitié ». Elle instaure également un horizon tragique annonçant l'assassinat d'Elvira par son père et le dénouement funeste de l'expédition. L'enjeu de la trame est ainsi désamorcé dès l'ouverture de la pièce.

Suite à un bref interlude choral composé de voix s'entremêlant selon un collage chaotique, débute le second monologue qui se présente comme el « delirio del gobernador Pedro de Ursúa aquejado de fiebre » (*LAT*, p. 195). Le discours de ce personnage, emporté par la folie, se déploie suivant un désordre apparent qui rappelle les conditions du monologue intérieur. La scène permet de faire avancer le récit de l'expédition en exposant les raisons qui ont conduit à la mutinerie des *marañones*. Le personnage y décrit le combat acharné des hommes contre la force majestueuse de l'Amazone : « Nada podemos contra tamaño poderío. Ni Dios mismo tiene ya poder sobre esta monstruosa criatura ; es demasiada su espesura, su agua, su distancia, su vida acumulada, sus escondidas muertas » (*LAT*, p. 198-199). Le paradis terrestre que les conquistadors étaient venus chercher se transforme en un véritable enfer non sans rapport avec l'épisode biblique du déluge. À mesure que le mythe d'Eldorado laisse place à la réalité brutale de l'Amazonie, l'examen de conscience de Pedro de Ursúa prend des allures de confession. « Y ahora, al borde mismo de sus puertas, vienen a mí los muertos de estos años con los miembros trocados, me cierran en camino... » (*LAT*, p. 199), s'exclame-t-il avant que son délire ne se change en vision apocalyptique : « Veo las aguas rojas, largas estrías rojas descenden entre nosotros, y también, sí,

¹⁴¹ Virtudes Serrano fait à propos du personnage de ce premier monologue la remarque suivante : « El personaje pertenece a un tiempo, el siglo XVI, y su comportamiento lingüístico lo acerca temporalmente a los criados de ascendencia celestinesca [...], fruto del estilo áureo » (Virtudes Serrano, « Introducción », *art. cit.*, p. 54).

también río abajo, veo manchas rojizas que acechan nuestro paso... » (*LAT*, p. 199). Celle-ci s'apparente à une vision annonciatrice de sa propre mort, mais aussi du destin tragique de l'expédition.

Le troisième monologue est un chant élogique, celui de Doña Inés de Arienza, maîtresse de Pedro de Ursúa en présence de la dépouille de ce dernier. La situation dramatique rappelle *Cinco horas con Mario*¹⁴², le roman de Miguel Delibes, où une femme veillant le corps de son mari se livre à un long monologue sur leur vie conjugale. D'un point de vue proprement narratif, Doña Inés relate les conditions de l'assassinat de Pedro de Ursúa, renversé par les mutins et remplacé par Don Fernando de Guzmán. Le nom de Lope de Aguirre, « el Loco », émerge peu à peu de l'anonymat, à mesure que se précise la visée politique des mutins : « Algunos ya no hablan de buscar, conquistar y poblar nuevas tierras, sino de alzarse contra el Rey y sus ministros, volverse hacia Perú [...] para hacerse con todas sus provincias y riquezas, al grito de Libertad » (*LAT*, p. 201).

Il convient également de souligner que le personnage d'Inés jouit d'un statut particulier lié à ses origines ethniques. C'est en ces termes qu'elle se décrit elle-même :

Y ahora yo tendría que llorar por mí, Inés de Arienza, fruto mestizo de dos razas, injerta de español y sangre india, ni india ni española, sólo mujer sin amo, perra entre perros ávidos, sin más derecho a vivir que el que me da mi cuerpo deseado, disputado por hombres ruines que me acechan para el gozo o la muerte (*LAT*, p. 202).

Virtudes Serrano souligne à cet égard que « ser mujer y mestiza la convierte en lo otro y, por lo tanto, en víctima, aunque, ella misma lo reconoce, también está contaminada, como todos los participantes de esta historia y de las demás Historias »¹⁴³. Inés paraît directement inspirée de la Malinche, personnage frontalier dont le point de vue ouvre sur une approche historique différente. On remarque à ce titre que la polyphonie de *Lope de Aguirre, traidor* est déterminée par cette volonté de croiser les regards en introduisant dans la pièce des personnages porteurs d'une altérité –il en va également ainsi de la *sombra* dans *El retablo de Eldorado*–, qui permettent un renversement de perspective¹⁴⁴.

¹⁴² Le roman a d'ailleurs fait l'objet de nombreuses adaptations théâtrales. On retiendra notamment celle de Josefina Molina, créée en 1979, qui prend la forme d'un monologue interprété par Lola Herrera. La pièce fut représentée pendant plus de vingt ans. En 2010, le rôle est repris par Natalia Millán.

¹⁴³ José Sanchis Sinisterra, *Trilogía Americana*, op. cit., p. 201 (note en bas de page).

¹⁴⁴ Le sous-titre de la première pièce de la *Trilogía Americana*, *Nafragios de Álar Nuñez o la herida del otro* montre combien la réflexion théâtrale de José Sanchis sur la Conquête des Amériques suppose un renversement de perspective permettant de mettre théâtralement en scène la douleur de l'Autre.

À la douleur profonde de ce chant élégiaque, succède, après un bref interlude sur le mode choral, le monologue de Fernando de Guzmán, « Príncipe de Tierra Firme y de Chile ». Malgré son titre, celui-ci se présente comme un homme servile aux ordres d’Aguirre. Dans le passage d’un monologue à l’autre, José Sanchis joue sur l’effet de contraste : l’attitude digne et tragique d’Inés laisse place aux atermoiements égocentriques de ce personnage risible, à la limite de la caricature, s’adressant à son majordome Gonzalo. On retrouve ici un procédé dramaturgique récurrent dans l’écriture sanchisienne : la présence d’un destinataire situé dans le hors-scène qui permet de décliner le monologue sous des formes dramatiques autres que celle d’un discours auto-adressé à haute-voix¹⁴⁵. Don Guzmán souhaite informer sa mère vivant en Espagne de la nouvelle de son sacre. « Escribe tú esta carta, Gonzalo y cuéntaselo todo... Bueno, todo no, pobrecilla. Las muertes que se han hecho, mira de recatarlas » (*LAT*, p. 211), lance-t-il à son majordome. Cette volonté d’arranger l’histoire permet d’instaurer une attitude distanciée vis-à-vis du témoignage. José Sanchis semble ainsi prévenir le spectateur que toute mise en discours est le fruit d’une subjectivité ; d’où la nécessité de confronter les points de vue pour faire advenir cette pluralité des voix, tantôt complémentaires, tantôt opposées, qui constitue la vérité mouvante de l’histoire. D’ailleurs, si les premières scènes présentent Lope de Aguirre comme un homme fou et violent, Don Fernando de Guzmán met, quant à lui, l’accent sur la force de séduction et de persuasion du personnage :

¡Qué hombre, ese Lope! ¿Verdad, Gonzalo? ¡Qué temple de soldado, qué miras de Caudillo, qué cuidados, qué labia sentencia y persuasiva! A todos nos ha convencido con su fuego, ¿no es verdad? A todos nos ha emocionado y cautivado con sus palabras... (*LAT*, p. 210)

L’analyse de ces quatre premiers monologues nous a permis de mettre en lumière les modalités du montage dramatique employées par l’auteur. Outre les interludes sous la forme chorale, le déroulement des scènes est soumis, comme on vient de le voir, à des effets de rupture et de contraste qui se manifestent par une déclinaison de la forme monologale et une alternance entre personnages anonymes et figures historiques. Ces contrastes rejaillissent également aux niveaux thématique et stylistique de telle manière que la tragédie et la comédie se succèdent dans un

¹⁴⁵ Les exemples ne manquent pas. On pourrait citer le personnage du lieutenant italien qui n’apparaît jamais sur scène et auquel ne cesse de s’adresser Paulino dans *!Ay, Carmela!* ou encore le monologue, *La calle del remoliono*, où un personnage désorienté demande son chemin à un individu situé dans le hors-scène. Pour une étude approfondie de celui-ci, cf. § II.3.3.2.2.

enchaînement de voix qui, mises bout à bout, dessinent une suite discontinue et plurielle.

4.4.2. Le personnage d’Aguirre : une instance polyphonique

José Sanchis choisit de ne pas représenter Lope Aguirre sous la forme d’un personnage à part entière, refusant ainsi de le doter d’une unité. Ce choix n’est pas sans rapport avec le sort que l’on fit subir au conquistador après sa mort et que Pedrarias de Alместo rapporte dans la dernière scène : « Muerto el tirano, en lunes, a veintisiete de octubre del año mil quinientos setenta y uno, le fue cortada la cabeza por uno de sus marañones. Y mandaron que le hiciesen pedazos el cuerpo y lo pusieran por los caminos, y así se hizo » (*LAT*, p. 249). Cette dispersion du corps est théâtralement rendue par un éclatement de la parole en de multiples voix qui, comme le souligne José Sanchis, « se diversifican colectivamente en la queja, la defensa y la acusación de la víctima »¹⁴⁶. La lettre qu’Aguirre envoie à Philippe II pour justifier sa sédition fait elle aussi l’objet d’une composition chorale entre le septième et le huitième monologues, où les répliques s’entrelacent en un espace indéterminé, celui des limbes de l’histoire, pour apporter une image nouvelle du conquistador, se présentant alors en Prince de la Liberté :

- Porque yo y mis compañeros por no poder soportar más las crueldades...
- Las crueldades que usan tus oidores virreyes y gobernadores...
- Hemos salido de tu obediencia y nos desligamos de nuestras tierras...
- Y nos desligamos de nuestras tierras de España...
- Nos desligamos...
- Tierras de España...
- España y esto...
- Por el trato injusto que nos dan tus ministros quienes por remediar a sus hijos y criados nos han usurpado y robado
- Usurpado y robado nuestra fama vida y honra... (*LAT*, p. 235)

Reprenant la critique que Bartolomé de la Casas adresse à la tâche évangélisatrice des Espagnols en Amérique, Aguirre dénonce également le rôle de l’Église :

- Pues los frailes a ningún indio pobre quieren absolver ni predicar...
- Apositados en los mejores repartimientos...
- Si quieres saber la vida que por acá tienen es entender en mercancías y adquirir bienes temporales y vender los sacramentos de la Iglesia enemigos de pobres

¹⁴⁶ José Sanchis Sinisterra, *Trilogía Americana*, op. cit., p. 202.

incaritativos ambiciosos glotones y soberbios (*LAT*, p. 237).

Et Aguirre de signer sa lettre, « rebelde hasta la muerte por tu ingratitud [...], Lope de Aguirre, el Peregrino » (*LAT*, p. 239). Dans cette scène, la trahison du personnage s'apparente à un acte de révolte légitime, dénonçant avant l'heure l'iniquité de la Couronne et de l'Église. Tel un contrepoint à la polyphonie de la pièce, ce monologue éclaté donne donc la parole à l'accusé pour qu'il se défende.

Mais cette dispersion est également une solution dramaturgique au problème que pose la représentation d'Aguirre, personnage multiple, qui ne se laisse réduire à aucune interprétation univoque. Tout se passe alors comme si la théâtralisation du conquistador remettait en cause la notion même de personnage dramatique, et notamment les conditions de son unité, pour aboutir à cet éclatement des voix et des corps qui rappelle à bien des égards le théâtre beckettien.

Pedrarias de Alместo reconnaît lui aussi que « la locura de Aguirre me sedujo, fuí contagiado y arrastrado por su pasión desmesurada » (*LAT*, p. 246) jusqu'à ce que la vérité intime du personnage, annoncée par le titre de la pièce, jaillisse au grand jour : « ¡Viejo traidor! Nunca he de perdonarle el convertir su propio sueño terrible y justiciero en una absurda danza de la muerte » (*LAT*, p. 246). Héritier de Richard III, Lope de Aguirre devient l'incarnation du traître au regard de l'histoire, rappelant ainsi le commentaire de Gilles Deleuze à propos du film de Werner Herzog :

Dans les grandes découvertes, les grandes expéditions, il n'y a pas seulement l'incertitude de ce que l'on va découvrir, et conquête d'un inconnu, mais l'invention d'une ligne de fuite, et la puissance de la trahison : être le seul traître, le traître à tous – Aguirre ou la colère de Dieu¹⁴⁷.

C'est d'ailleurs à travers le sens ambivalent de cette trahison, à la fois ligne de fuite tournant le dos à ce que Deleuze nomme « le monde des significations dominantes »¹⁴⁸ et véritable ligne de mort que repose toute la complexité du personnage et l'impossibilité de le soumettre à un jugement tranché.

Lope de Aguirre, traidor offre donc un portrait choral du conquistador, dont le caractère ambivalent est indissociable d'une dramaturgie jouant sur la variation et les effets de rupture, véritable alternative à un déploiement linéaire de la pièce. Décliné sous de multiples formes, le monologue est ici mis au service d'une écriture

¹⁴⁷ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, op. cit., p. 52

¹⁴⁸ *Ibid.* p. 53

kaléidoscopique, permettant l'émergence de voix, tantôt complémentaires, tantôt discordantes, s'agencant au sein d'une composition ouverte et polysémique.

L'analyse des trois pièces de notre corpus permet d'observer comment en reprenant et en actualisant la tradition du théâtre baroque populaire, José Sanchis pose les bases d'une dramaturgie non *fabliste*, permettant d'élargir la notion d'action dramatique en l'émancipant d'un déploiement linéaire et de donner au spectateur un rôle central dans le travail de recomposition du sens que suppose la désarticulation de la représentation théâtrale. Nous avons également vu que, dans cette dramaturgie de l'incomplétude, la fable n'est pas pour autant absente, mais se trouve inscrite dans un cadre discursif structurant qui fonctionne selon des principes favorisant les agencements, l'éclatement polyphonique et la profusion du sens.

Il s'agit ainsi de trouver une voie praticable entre le drame aristotélicien et un théâtre désarticulé en faisant émerger une dramaturgie nouvelle s'organisant selon un principe structurel qui n'existe pas en tant que système formel indépendant, mais relève d'une stratégie conjoncturelle, commandée par le sujet de l'œuvre et le point de vue de l'auteur. L'émergence de cette dramaturgie alternative au *fablisme* ne suppose donc pas l'instauration d'un nouveau canon théâtral. Au contraire, elle se fonde sur le refus de tout système dramaturgique préétabli de sorte que l'acte de création s'apparente à une expérimentation d'agencements inédits à même de renouveler l'écriture théâtrale.

CHAPITRE III

LA REPRÉSENTATION MISE À NU : MÉTATHÉÂTRE ET ESTHÉTIQUE BAROQUE

Dans son *Dictionnaire sur le théâtre*, Patrice Pavis définit ainsi la notion de métathéâtre : « théâtre dont la problématique est centrée sur le théâtre, qui parle donc de lui-même, s'autoreprésente »¹⁴⁹. On dira donc qu'il y a métathéâtre chaque fois que, dans une pièce, un système de signes est chargé d'assurer le spectateur qu'il est bien en présence d'une représentation du monde, dissociable du monde lui-même. L'analyse liminaire des trois pièces qui composent notre corpus a montré combien cette dimension est omniprésente dans l'écriture de José Sanchis, où le métathéâtre ne constitue pas un artifice superfétatoire, sorte de référence obligée à un drame prétendument moderne, mais fait figure de principe organisateur. Les procédés autoréflexifs sont ici légion. On les retrouve au niveau du montage dramatique qui repose, comme on l'a vu dans *Ñaque* et *El retablo de Eldorado*, sur la pratique de la mise en abyme, dans le discours que les personnages élaborent sur la chose théâtrale, ainsi que dans toute une série de motifs et de marqueurs discursifs qui contribuent à mettre à nu le spectacle.

En abordant de manière indirecte certaines manifestations du métathéâtre sanchisien, nous avons donc pu constater que ce dernier est mis au service d'une dramaturgie dérogeant au *fablisme*. La multiplication des enchâssements ou encore la mise en scène de l'élaboration du spectacle permettent en effet une articulation de l'action dramatique alternative au déploiement linéaire de l'intrigue. Mais ce serait limiter la portée du métathéâtre sanchisien que de le réduire à cette unique visée tant il est vrai que ce procédé constitue l'un des traits les plus caractéristiques de cette œuvre, se déclinant sous des formes variées aux implications multiples tant sur le plan

¹⁴⁹ Patrice Pavis, *Le dictionnaire sur le théâtre*, op. cit., p. 203.

esthétique que philosophique. Nous voulons ici en proposer une analyse, à travers l'étude des trois œuvres qui composent notre corpus.

1. Le métathéâtre sanchisien : entre baroque et modernité

En lieu et place d'une étude panoramique du métathéâtre tel qu'il se manifeste dans l'ensemble de l'œuvre de José Sanchis, nous proposons d'aborder cette dimension inhérente à son théâtre en tenant compte de l'intérêt du dramaturge pour les formes théâtrales populaires du XVII^e siècle et une conception de l'œuvre d'art héritée de l'esthétique baroque.

1.1. Nature et fonction du métathéâtre baroque

Si le métathéâtre ne paraît pas attaché à une époque particulière, il a pourtant connu un développement considérable à l'âge baroque. Il suffit, pour s'en convaincre, de considérer les chefs-d'œuvre de Shakespeare (*Hamlet*, *La tempête*), Calderón (*La vida es sueño*, *El gran teatro del mundo*) ou encore Corneille (*L'illusion comique*). Ces quelques exemples emblématiques témoignent à eux seuls de l'intérêt que les dramaturges du XVII^e siècle ont accordé à la dimension autoréférentielle du drame, et plus particulièrement au procédé du théâtre dans le théâtre.

Comment expliquer l'ampleur de ce phénomène ? Selon Georges Forestier, « la fortune subite [du métathéâtre] n'est explicable que parce qu'il s'agit d'une technique qui correspondait aux tendances artistiques de l'époque, à la volonté d'innovation des dramaturges et aux demandes d'un public avide de nouveautés »¹⁵⁰. Au-delà du simple effet de mode, ce goût pour les procédés métathéâtraux doit aussi être interprété comme un phénomène en phase avec l'imaginaire baroque, et notamment avec une conception du monde, où le paraître prend le pas sur l'être. Le théâtre de cette époque fait la part belle aux jeux de miroirs, aux décors en trompe-l'œil ; les pièces se dédoublent, les plans fictionnels se multiplient de sorte que prédomine un sentiment de doute et de confusion. Il y a d'abord la stupeur du héros baroque qui ne cesse d'aller de surprises en imprévus, hésitant entre les différentes identités qu'il se découvre. On pense à la destinée capricieuse de Segismundo dans *La vida es sueño*, tour à tour prince

¹⁵⁰ Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre*, Paris, Droz, 1996, p. 78.

et esclave aux prises avec un monde aux fluctuations multiples. À cela s'ajoute l'incertitude produite par le dédoublement entre la réalité et l'illusion propre à la mise en abyme. Dans la pièce baroque, le spectateur est donc appelé à devenir acteur et à s'aventurer lui-même dans un dédale d'apparences fuyantes, au risque de s'y perdre.

Dans ce jeu de transformations, la seule réalité qui subsiste est donc celle de la duplicité, propriété théâtrale par excellence que l'art de la scène érige en loi du monde. On peut ainsi dire que l'âge baroque marque une prise de conscience dans l'histoire du spectacle occidental sous la forme d'un renversement à la fois esthétique et philosophique : le théâtre n'aspire plus à être un simple reflet du monde ; c'est désormais le monde qui découvre et proclame sa propre nature théâtrale, suivant le *topos* on ne peut plus baroque du *theatrum mundi*.

Or tout art qui devient le mode d'expression d'une époque finit par se prendre pour son propre objet. Le succès du théâtre à l'époque baroque l'amène ainsi à se mettre lui-même en scène. Jean Rousset remarque que « le théâtre après 1630 atteint une sorte d'âge adulte ; il est naturel qu'il se discute, se disculpe, se demande ce qu'il est ; c'est pourquoi le sujet de la comédie, c'est la comédie même »¹⁵¹. Comme si, à force de se dédoubler, le théâtre se voyait contraint de se regarder lui-même et donc de dévoiler son propre système de valeurs. Rousset analyse ainsi le sens d'un tel dédoublement :

Il est naturel que cette époque qui s'exprime par le théâtre et qui exprime tout, jusqu'à son angoisse et ses interrogations, en termes de théâtre, achemine à ses extrêmes conséquences le principe de tout théâtre : le masque et le décor, et en vienne à faire du théâtre lui-même l'objet de son théâtre, en multipliant le théâtre et la pièce dans la pièce¹⁵².

Si le théâtre classique, en favorisant l'illusion d'un mimétisme entre le monde et sa représentation, a tenté d'atténuer cette dimension métathéâtrale, au XX^e siècle, nombreux sont les dramaturges qui ont renoué avec la tradition baroque. Ainsi, chez Pirandello comme chez les auteurs dit de l'absurde, le théâtre est littéralement partout dans les pièces. Il se glisse dans le fonctionnement de l'espace et dans celui du temps, il apparaît à chaque instant dans la structure des œuvres, se parodiant avec humour. Ce regain d'intérêt pour le métathéâtre coïncide avec une réflexion générale sur les conventions du drame naturaliste. Le procédé apparaît alors comme la voie royale pour

¹⁵¹ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*. Paris, José Corti, 1954, p. 70.

¹⁵² *Ibid.*, p. 70.

dénoncer la *mimèsis* et interdire toute possibilité d'identification. Il n'est pas moins vrai que le théâtre moderne, en renouement avec ce goût prononcé pour le métathéâtre, a également repris à son compte le *topos* du *theatrum mundi*, en l'actualisant au contexte socio-historique de l'après-guerre, comme le souligne Michel Pruner :

Il s'agit non seulement de dénoncer les conventions théâtrales mais aussi de mettre en évidence la vaine théâtralité de l'existence. La vie n'est qu'une gesticulation de pantins qui n'existent pas autrement que sur une scène de théâtre¹⁵³.

On le voit, le métathéâtre, sans être l'apanage d'une époque, reste fortement ancré dans la mentalité baroque. C'est précisément ce rapport d'affinités entre un procédé dramaturgique et une certaine lecture du réel qui justifie son actualisation dans le théâtre moderne, tant il est vrai que ce dernier naît du refus d'un pseudo-réalisme des apparences.

1.2. Le dévoilement des conventions théâtrales

Inscrite dans ce double prolongement de la dramaturgie baroque et moderne, l'œuvre de José Sanchis ne cesse de mettre en scène le théâtre tout en révélant la nature éminemment théâtrale de l'existence. Cette dimension prégnante dans les pièces du corpus représente une véritable constante de toute son œuvre. On pense notamment à son théâtre bref qui, tout comme chez Beckett, participe d'une sorte de laboratoire théâtral, où le dramaturge expérimente de nouvelles formes dramaturgiques¹⁵⁴. Cette dimension métathéâtrale est également omniprésente dans *Los figurantes*, mettant en scène la rébellion des figurants d'une pièce contre les premiers rôles. En dédiant son texte à « los luchadores sandinistas »¹⁵⁵, le dramaturge reprend à son compte la dimension parabolique du *theatrum mundi*. La trilogie *La escena vacía* peut également être lue comme une variation sur un thème métathéâtral puisque ces trois pièces partent d'une situation identique : deux comédiens pauvres, dénués de moyens scéniques,

¹⁵³ Michel Pruner, *Les théâtres de l'absurde*, Paris, Nathan, 2003, p. 145.

¹⁵⁴ Nous aborderons plus loin (§ II.3.3.2.) les pièces brèves de José Sanchis à la lumière de l'influence de Beckett.

¹⁵⁵ José Sanchis Sinisterra, *Los figurantes*, Madrid, Visor, 1996, p. 5. À propos de la nature éminemment métathéâtrale de cette pièce, l'auteur fait la remarque suivante : « La desazón y la reflexión se desplazan, inevitablemente, hacia esos otros figurantes de la vida y de la Historia. Hacia esos seres anónimos, insignificantes, condenados a actuar de comparsas en los grandes dramas, comedias, tragedias y farsas que tejen y destejen el destino de los pueblos en el Teatro del Mundo » (José Sanchis Sinisterra, « Figuración », in José Sanchis Sinisterra, *Los figurantes, op. cit.*, p. 10).

doivent faire appel à leur imagination pour combler la solitude du plateau, mettant ainsi à nu l'acte théâtral en tant que représentation du monde.

José Sanchis reconnaît avoir recours aux procédés métathéâtraux dans une double perspective :

[N]o sólo para elaborar subrepticia o claramente un discurso sobre el arte dramático y/o para mostrar los entresijos del mundillo escénico, sino, sobre todo, para suscitar *in situ* una reflexión sobre los múltiples deslizamientos que el juego de las identidades provoca entre el ser y el parecer, entre lo fingido y lo verdadero¹⁵⁶.

On voit combien le métathéâtre sanchisien, par cette volonté de brouiller les frontières entre le monde et sa représentation, s'inscrit directement dans une conception baroque de l'œuvre d'art. En mettant à nu les conventions théâtrales et en dévoilant l'envers du décor, il permet également d'interroger le rapport du théâtre au réel. Ainsi, dans la lignée de la dramaturgie brechtienne, José Sanchis tient à souligner que « el teatro nunca ha reflejado la realidad, sino las imágenes y representaciones mentales que los diferentes grupos humanos se construyen para soportarla, (y por eso) se vuelve a veces hacia sí mismo para enseñar el arte de la desconfianza »¹⁵⁷. Méfiance vis-à-vis de la représentation naturaliste qui cherche à faire coïncider le monde et son image et que le dramaturge inocule au spectateur en le forçant à assumer sa condition de complice et de témoin d'un simulacre. Le métathéâtre, en complexifiant le rapport entre la salle et la scène, apparaît non seulement comme « un recurso a esa distanciaci3n mal entendida que esteriliz3 la rica herencia brechtiana, sino tambi3n como la posibilidad del ingreso en un marco l3gico y l3dico superior, pretexto y ocasi3n para ejercitarse en el dif3cil arte de la recepci3n adulta »¹⁵⁸. C'est à cette émancipation du récepteur que travaille sans relâche José Sanchis. Voilà pourquoi, dans son œuvre, la représentation du monde suppose le dévoilement des codes dramaturgiques sous-jacents. Ce que permet la métathéâtralité, c'est précisément l'affirmation du caractère illusoire du théâtre qui atteint, par ce biais, un nouveau degré de réalité, « el de objeto artificial pensado y creado para impedir la ingenua identidad entre el Mundo y su representaci3n »¹⁵⁹.

¹⁵⁶ José Sanchis Sinisterra, « Metateatro », in José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, op. cit., p. 262.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 262.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 263.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 263.

La forte tension métathéâtrale de l'œuvre sanchisienne donne ainsi lieu à une profusion de procédés à même de créer au sein de l'espace scénique cette zone privilégiée où le théâtre se donne pour ce qu'il est. Patrice Pavis regroupe les manifestations métathéâtrales sous quatre grandes catégories, également repérables dans l'œuvre de José Sanchis : le théâtre dans le théâtre, l'image de la réception de la pièce, la conscience de l'énonciation et la représentation du travail théâtral de la mise en scène. Dans le cadre de notre étude, nous analyserons ces deux premiers types de façon autonome car ils répondent à des fonctions clairement différenciées. Nous regrouperons les deux dernières dans la mesure où, comme nous allons le voir à travers l'étude de notre corpus, c'est essentiellement par la représentation scénique du travail théâtral de mise en scène que jaillit, chez José Sanchis, la conscience de l'énonciation.

2. Dédouplements et renversements

Le théâtre dans le théâtre occupe une place importante dans les pièces de notre corpus, et plus largement dans l'œuvre sanchisienne. Ce procédé instaure un premier dédoublement qui s'accompagne à différents niveaux textuels (cadre dramaturgique, construction des personnages et discours théâtral) de toute une série de dédoublements annexes qui tendent à complexifier la structuration des pièces.

2.1. Modalités du théâtre dans le théâtre

La nature autoréflexive de *Ñaque* est déjà annoncée par le titre, qui dans sa forme complète, *Ñaque, de actores y piojos*, laisse clairement entrevoir que le sujet de la pièce sera de nature théâtrale. Le mystérieux vocable *ñaque*, placé stratégiquement au frontispice de l'œuvre, instaure une sorte d'énigme inaugurale, jouant sur les compétences culturelles du récepteur. Qu'est-ce qu'un *ñaque* ? La réponse nous est donnée par Ríos lui-même :

Ñaque es dos hombres que llevan una barba de zamarro, tocan el tamborino y cobran a octava. Éstos hacen un poco de auto, un poco de entremés y dicen octavas y dos o tres loas. Viven contentos, duermen vestidos, caminan demasiado, comen hambrientos, espúlganse en verano entre los trigos y, en invierno, no sienten con el frío los piojos (Ñ, p. 148).

D'un point de vue social et théâtral, le *ñaque* est donc marqué par l'indigence et la marginalité, conditions qui l'opposent au théâtre de cour et en font une modalité particulière de ce baroque populaire revendiqué par José Sanchis. Il va donc de soi que le duo que forment Ríos et Solano ressortit lui aussi au *ñaque*, mais sous une forme quelque peu particulière dans la mesure où le sujet de leur spectacle est leur propre pratique théâtrale. Il s'agit donc d'un *ñaque* sur le thème du *ñaque*.

Ce premier effet métathéâtral est ensuite largement amplifié par le dialogue liminaire :

RÍOS.— ¿Dónde estamos?
SOLANO.— En un teatro...
RÍOS.— ¿Seguro?
SOLANO.— ... o algo parecido.
RÍOS.— ¿Otra vez?
SOLANO.— Otra vez.
RÍOS.— ¿Esto es un escenario?
SOLANO.— Sí.
RÍOS.— ¿Y eso es el público?
SOLANO.— Sí (*N*, p. 125).

Dès les premières répliques, l'espace de la fiction se confond avec celui de la représentation. La formule classique du théâtre dans le théâtre est ainsi portée à son paroxysme puisque la fiction enchâssée se juxtapose entièrement à la pièce-cadre. Cette coïncidence de l'espace référentiel avec la scène est renforcée par la superposition des temps de la fiction et de la représentation car, comme nous l'avons déjà vu, la pièce se présente comme une improvisation donnant le sentiment de se créer *ex nihilo* sous le regard du spectateur. Cette situation théâtrale fait également coïncider l'espace-temps de la fiction avec l'ici et maintenant de la représentation. La fiction n'apparaît donc plus comme le reflet de la réalité mais comme une construction fictionnelle à part entière. Ríos et Solano semblent indiquer ainsi au spectateur qu'il est au théâtre et qu'ils vont agir en conséquence.

La structure métathéâtrale de *El retablo de Eldorado* est différente de celle de *Ñaque* dans la mesure où elle fait intervenir deux modalités distinctes. Dans le premier acte de la pièce, on assiste aux préparatifs du spectacle de Don Rodrigo, situation qui renvoie à la quatrième manifestation métathéâtrale recensée par Patrice Pavis, à savoir la représentation du travail théâtral de mise en scène. Nous reviendrons ultérieurement sur les fonctions de cette modalité, car nous souhaitons en premier lieu analyser le

dispositif métathéâtral du deuxième acte qui rappelle à bien des égards celui de *Ñaque*. Don Rodrigo, Chanfalla, Chirinos et la *sombra* y représentent une pièce inscrite dans la pièce, selon le modèle du théâtre dans le théâtre. À ce titre, la didascalie liminaire du deuxième acte permet d'établir un dispositif scénique où une zone enchâssée, lieu de la métathéâtralité, se détache de l'espace scénique :

La carreta, ahora engalanada y situada en el centro de la escena, se ha convertido en un pequeño teatro ferial. El lado orientado hacia el público muestra unas cortinas cerradas, a modo de telón (RED, 303).

Délimitant une aire de jeu différenciée du plateau, la carriole rend visible au niveau de la mise en scène l'enchâssement que suppose le théâtre dans le théâtre. Du reste, le choix de ce dispositif scénique n'est pas sans rappeler celui de *Mère Courage et ses enfants*, à la différence près que dans la pièce de Brecht, l'espace métathéâtral est beaucoup moins explicite puisque la charrette de cantinière n'est pas à proprement parler un théâtre ambulante, même si parfois les personnages s'en servent comme s'il s'agissait d'une scène, notamment lors des intermèdes musicaux.

Le procédé du théâtre dans le théâtre employé dans *El retablo de Eldorado* présente également quelques différences par rapport à la modalité classique tel qu'on la retrouve par exemple dans la célèbre scène de la souricière de *Hamlet*. En effet, tout comme dans *Ñaque*, le public de *El retablo de Eldorado* composé par les pécaros que Chirinos et Chanfalla ont convoqué pour l'occasion ne sont pas représentés sur le plateau mais se situent dans un hors-scène qui se confond avec la salle. Le dispositif du théâtre dans le théâtre est également amplifié par les nombreuses pantomimes et l'allégorie du Pérou qui instaurent, à l'intérieur même de l'espace métathéâtral formé par la carriole, un autre niveau fictionnel, permettant ainsi à José Sanchis d'instaurer une mise en abyme qui, comme on va le voir, s'inscrit, à son tour, dans une structure privilégiant les dédoublements et les jeux de miroirs à d'autres niveaux textuels.

Dans *Lope de Aguirre, traidor*, la modalité du théâtre dans le théâtre n'est pas directement liée au cadre dramaturgique. Certaines scènes sont néanmoins affectées d'une forte tension autoréférentielle, tel le cinquième monologue intitulé « Extravíos de un marañón sin nombre en la selva amazónica ». C'est en ces termes que le personnage prend la parole :

Yo, de natural nunca hablo solo. Ni que estuviera loco... Pero ahora me figuro que debo ponerme a hablar en voz alta, si no, ¿qué demonios voy a hacer? [...] Si por lo menos hubiera alguien por ahí, no sé, en alguna parte, digamos gente que me escucha sin yo

saberlo, yo podría hacer como que no me entero, es decir, disimulando un poco, o sea, sin hablarles a las claras, pero, en fin, al menos no me sentiría tan perdido (*LAT*, p. 217).

La solitude du soldat, perdu dans la jungle, à la recherche de son camarade Arrieta, se double dans ce début de monologue de la solitude de l'acteur séparé du public par la frontière symbolique du quatrième mur. José Sanchis instaure, ce faisant, une sorte de jeu à l'intérieur du jeu, qui constitue une manifestation particulière du théâtre dans le théâtre. Ce dédoublement proprement métathéâtral lui permet d'extérioriser la conscience du personnage, qui se voit lui-même acteur de sa propre disgrâce. En jouant sur le *topos* du *theatrum mundi*, l'existence du soldat s'apparente alors à celle d'un comédien, ou plus exactement d'un figurant dans une pièce mise en scène par Lope de Aguirre lui-même de sorte que cette voix anonyme et impersonnelle devient soudainement la voix collective des mutins ayant suivi et soutenu le conquistador. Dans le jeu de contrastes et d'oppositions de la pièce, ce *marañón* sans nom, « don Poco Más que Nombre » (*LAT*, p. 218), constitue également une sorte de contrepoint au mythe de Lope de Aguirre. Son errance dans la jungle est la métaphore de ce vagabondage verbal qui caractérise son monologue ainsi que de son anonymat historique. Perdu dans la jungle du temps, ce « veterano de no sé cuantas guerras y conquistas, lleno el cuerpo de heridas y proezas la memoria, condenado a dar voces y más voces en este despoblado para significar... » (*LAT*, p. 219) émerge des profondeurs de l'intrahistoire pour figurer sur la scène la vérité de son « extravío » existentiel.

En accord avec une conception baroque du monde qui se veut à la fois spectaculaire et spéculaire, la modalité du théâtre dans le théâtre instaure donc au sein des pièces un premier niveau de dédoublement que d'autres éléments dramaturgiques viennent ensuite amplifier.

2.2. Jeux de miroirs et jeux de masques

On remarque que, dans les œuvres du corpus, les phénomènes de dédoublement, d'inversion, de renversement sont légion et renvoient à la nécessité d'explorer les limites entre l'être et le paraître, la réalité et l'illusion, la chose et son double. José Sanchis joue ainsi à brouiller les frontières, faisant de la scène un immense jeu de miroirs où le regard du spectateur ne cesse de se perdre.

Dans *Ñaque*, un premier renversement affecte les canons du théâtre et plus spécifiquement les dénominations génériques. La pièce n'est pas à la lettre une

tragicomédie puisque le dramaturge cherche à établir avec ce genre historique un rapport distancié. Il préfère alors la définir comme une « *mixtura jocoseria* », selon un renversement on ne peut plus baroque qui rend compte de toute la liberté artistique avec laquelle le dramaturge s'empare des règles du genre pour mieux les subvertir.

Les dédoublements affectent également le texte à des niveaux divers. Il y a d'abord la profusion des enchâssements, dont on a déjà parlé, qui démultiplient les effets de miroir en créant une sensation de vertige. À cela s'ajoute encore le dédoublement qui affecte la construction des personnages. Les couples composés par Ríos et Solano d'une part, Chanfalla et Chirinos de l'autre, interagissent tantôt selon des rapports d'opposition, tantôt de complémentarité. Pour ce qui est de ce premier duo, l'union des deux comédiens est la condition nécessaire à l'existence même d'un *ñaque* et donc de la pièce elle-même. C'est par leurs retrouvailles que celle-ci débute et c'est lorsqu'ils se perdent qu'elle s'achève. On ne peut donc réellement saisir ces deux personnages dans leur individualité. Ils forment une sorte de créature à deux voix, errant et dialoguant sur la scène pour échapper à leur propre solitude. Il en va de même pour le couple formé par Don Rodrigo et la *sombra*. Tel un spectre surgi du passé ou une mauvaise conscience à jamais indélébile, cette indienne accompagne le conquistador depuis son retour des Amériques. Dans *Lope de Aguirre, traidor*, la figure du conquistador se construit, quant à elle, en se démultipliant : anti-héros on ne peut plus baroque, son identité, toujours labile et fuyante, se perd sous un amoncellement de masques discordants.

À cela s'ajoute un dédoublement encore plus théâtral, qui affecte la mise en scène de personnages comédiens incarnés par des acteurs de telle manière que le procédé du théâtre dans le théâtre est débordé de toutes parts et ne cesse de se complexifier à l'extrême. Qui sont ces comédiens ? Que figurent-ils ? Quelle est la réalité de leur existence ? Où se cache l'être dans cette profusion de masques ? Telles sont les questions à la fois théâtrales et philosophiques auxquelles le spectateur est confronté. Il ne s'agit plus pour lui de s'identifier à un monde fictionnel harmonieux, cohérent, d'une évidence naturelle, mais de s'aventurer dans un dédale d'apparences trompeuses, semblable à un immense palais de glace.

3. Le spectateur inscrit dans le cerce de la représentation

La projection du processus de réception au sein de la pièce constitue une nouvelle modalité métathéâtrale, indissociable d'une cosmovision baroque qui, en favorisant les renversements de perspective, ne cesse d'interroger le regard et, partant, le lien qui nous unit au monde.

3.1. Abattre le « quatrième mur »

Dès les premières répliques de *Ñaque*, Ríos et Solano manifestent qu'ils voient les spectateurs, laissant ainsi entendre qu'ils ne sont pas dupes du rapport scène/salle :

SOLANO.— Mira aquel hombre.

RÍOS.— ¿Cúal?

SOLANO.— Aquél. El de la barba.

RÍOS.— Todos tienen barba.

SOLANO.— El de las gafas.

RÍOS.— Todos tienen gafas.

SOLANO.— El de la nariz.

RÍOS.— ¡Ah, sí ! (*Ñ*, p. 126)

C'est la convention tacite du quatrième mur que le dramaturge fait ici voler en éclats au profit d'un rapport contigu entre la scène et la salle.

Dans *El retablo de Eldorado*, José Sanchis développe également un cadre dramaturgique semblable, permettant d'intégrer le spectateur dans le cercle de la représentation. À la fin du premier acte, la *sombra* semble percevoir dans la pénombre de la salle « espíritus de otros tiempos que nos miran y rien de vuestra necesidad » (*RED*, p. 301). Suite à cette première référence, les spectateurs réels sont alors subtilement assimilés au public de la fiction assistant à la pièce de Don Rodrigo depuis le hors-scène. Le dramaturge renouvellera ce dispositif dans *¡Ay, Carmela!* où le public réel se confond avec des militaires franquistes qui, dans la fiction, sont les destinataires du spectacle imaginé par Paulino et Carmela. Ce jeu sur la double énonciation caractéristique du discours théâtral se complexifie davantage lorsque Chanfalla en vient lui-même à s'interroger sur l'identité de ce public plongé dans la pénombre :

Macarelo, hideputa, responde y ¡no te encubra ! ¿No se te habrán tragado esos espíritus que dice doña Sombra? (*Quiere reír pero la inquietud le gana*) ¿Quién hay ahí? Juro a mí que talmente siento como si unas miradas me amenguesen (*RED*, p. 354).

Tout se passe comme si, par ce bref moment de lucidité, Chanfalla prenait conscience de n'être qu'une apparition en un lieu où tout semble rêvé. Se voyant lui-même comme comédien, ne fût-ce qu'un seul instant, il oblige le spectateur à se reconnaître en tant que tel.

Il en va de même dans *Lope de Aguirre, traidor*, où le choix d'une dramaturgie essentiellement épique situe également le spectateur dans la position du destinataire premier des monologues, soit par son assimilation à un personnage situé dans le hors-scène, comme dans le monologue de Don Fernando Guzmán où ce dernier s'adresse à son secrétaire, soit en le plaçant en position de voyeur atemporel des divagations discursives des différents personnages.

Une communauté d'acteurs face à une communauté de spectateurs : le théâtre apparaît, par ce biais, sous sa forme la plus essentielle. En abolissant le quatrième mur, José Sanchis récuse donc une conception théâtrale qui chercherait à apporter sur la scène un fragment de réalité, comme le voudraient les tenants du drame réaliste. Sa visée consiste à exorciser le démon de l'analogie, en dévoilant la réalité première du théâtre, qui ne réside ni dans le langage ni dans les systèmes sémiotiques de la représentation, mais dans la rencontre entre acteurs et spectateurs, dans cet « être-là ensemble » qui constitue le degré zéro de l'évènement théâtral.

3.2. L'adresse au public : identification ou distanciation ?

Dans son essai sur *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Emilio Orozco Díaz défend l'idée que ce rapprochement entre la scène et la salle caractérise au plus haut point la théâtralité baroque :

[En el teatro barroco] destaca la zona de enlace del proscenio, en que espectacularmente actuaban los personajes, éstos que en los frecuentes monólogos y apartes avanzaban hacia el público, lo que incluso materialmente ese rechazaba ya que en el tipo de escenario del teatro isabelino, se adelantaba un pequeño cuerpo en la parte central de la plataforma para entrar en el espacio propio de los espectadores¹⁶⁰.

L'adresse au public serait ainsi, selon Emilio Orozco, au service de la fonction cathartique de l'œuvre théâtrale, marquant le degré maximal d'identification du spectateur au personnage. « Es un convencionalismo de la técnica teatral, poursuit Emilio Orozco, pues el personaje no se dirige ya a otro personaje, sino sólo al público.

¹⁶⁰ Emilio Orozco Díaz, *El teatro y la teatralidad barroca*, Barcelona, Planeta, 1969, p. 51.

Es un pensar en voz alta para vivir con él la situación dramática »¹⁶¹. Mais est-il seulement possible de s'identifier au héros baroque qui sans cesse se cache derrière des masques, jouant un rôle à son insu ?

Nous pensons au contraire que l'art baroque est par excellence un art qui exige du spectateur non pas qu'il s'identifie, mais qu'il se mette en mouvement afin de ne pas perdre pied dans ce dédale d'apparences fuyantes qu'est devenu le théâtre. C'est d'ailleurs dans cette perspective que José Sanchis conçoit le rapprochement entre la scène et la salle :

Al arrancar al público de su oscura impunidad, se disuelven los límites entre la escena y la sala, no para suscitar una ilusión sino –muy al contrario– para provocar la dispersión, el descentramiento y la multiplicidad de las perspectivas : laberinto de espejos en que el sujeto se dobla y se desdobra, metáfora de toda representación¹⁶².

Les effets de théâtralisation propres à l'esthétique baroque doivent davantage être interprétés dans le cadre d'un mouvement général de distanciation dans le sens brechtien du terme, c'est-à-dire comme volonté d'engager le spectateur au sein d'un processus interprétatif où rien ne va de soi car toute représentation se donne pour ce qu'elle est : une construction formelle et idéologique. À la suite de Brecht, José Sanchis cherche ainsi à créer dans le théâtre les conditions de cette mise à distance du réel que Vélasquez instaura trois siècles plus tôt dans l'art de la peinture. Joel Snyder et Ted Cohn font à propos de *Las Meninas* l'observation suivante :

Velázquez wanted the mirror to depend upon the useable painted canvas for its image. Why should he want that? The luminous image in the mirror appears to reflect the king and queen themselves, but it does more than just this: the mirror outdoes nature. The mirror image is only a reflection. A reflection of what? Of the real thing —of the art of Velázquez¹⁶³.

Certes, l'image réfléchie dans le miroir est elle-même un reflet, mais moins de l'art de Vélasquez que de la peinture tout entière, saisie dans son principe essentiel et ontologique : l'illusion figurative du réel. Jean Rousset montre que l'esthétique baroque décline à l'infini le jeu de miroirs, partant de l'idée « qu'il faut le détour de la feinte pour atteindre à la vérité »¹⁶⁴. En faisant du théâtre le sujet de son œuvre, José

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 57.

¹⁶² José Sanchis Sinisterra, « Ñaque o de piojos y actores », *art. cit.*, p. 64.

¹⁶³ Joel Snyder et Ted Cohen, « Reflexions on *Las Meninas*: paradox lost », in *Critical Inquiry*, n° 6, Printemps 1980, p. 485. Traduction en français : « Vélasquez voulait que l'image projetée dans le miroir dépende du reste de la toile peinte. Pourquoi voulait-il cela ? L'image lumineuse du miroir semble réfléchir le roi et la reine mais il fait plus que cela : il contrefait la nature. L'image réfléchie est seulement une réflexion. Une réflexion de quoi ? Du chef-d'œuvre véritable ; de l'art de Velázquez ».

¹⁶⁴ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, *op. cit.*, p. 54.

Sanchis cherche lui aussi à pratiquer un art du détour et de la démystification à une époque où le faux ne cesse de supplanter le vrai. Aussi conçoit-il le théâtre comme le lieu d'un renversement, mettant à nu, pour mieux la dénoncer, la vérité du spectacle et cette exaltation du simulacre¹⁶⁵ caractéristique de notre époque postmoderne.

4. La voix du questionnement

En mettant en scène des personnages comédiens, José Sanchis entend également développer un discours propre sur l'art théâtral. Dans *Ñaque* tout comme dans *El retablo de Eldorado*, on assiste à l'élaboration du spectacle, aux difficultés techniques, aux inquiétudes artistiques des comédiens, qui sont aussi une manière pour le dramaturge de faire entendre sa voix de créateur par le biais de ses personnages. C'est ainsi que le procédé du théâtre dans le théâtre permet l'émergence d'une structure dramaturgique à deux niveaux, celui de la représentation –où viennent ensuite s'insérer les multiples textes enchâssés– et celui de l'exégèse où s'élabore un discours critique et autoréférentiel sur le théâtre.

4.1. À la frontière entre discours théorique et création théâtrale

L'intérêt de José Sanchis pour l'autoréférentialité va dans le sens de l'instauration d'un espace de création frontalier, à mi-chemin entre théorie et pratique. S'il est vrai que les postulats idéologiques conditionnent son rapport à l'écriture, il n'est pas moins certain que l'écriture elle-même permet en retour un réajustement de la théorie. On remarque à ce titre que le manifeste du *Teatro Fronterizo* peut être lu à la fois comme programme théorique et texte littéraire, rappelant par son style poétique certaines pages d'Henri Michaux. Il arrive aussi que ce soit l'écriture elle-même, où plus exactement l'impasse où elle conduit, qui oblige le dramaturge à restructurer son discours théorique en l'orientant vers de nouvelles approches. On peut d'ailleurs se

¹⁶⁵ Cf. Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

demander si l'échec du *Teatro Fronterizo*¹⁶⁶ en tant que compagnie capable d'insuffler un renouveau dans le théâtre espagnol n'est pas l'un des éléments catalyseurs d'un tournant dans sa réflexion théâtrale, qui intègre alors les théories de l'école de Constance, plaçant le récepteur au centre même du processus de création. Conscient que le discours théorique fonctionne suivant une axiologie propre et autonome, parfois en contradiction avec la pratique théâtre, José Sanchis cherche à décloisonner les deux champs, en développant des œuvres où le métathéâtre permet cette rencontre entre théorie et pratique. Si, comme nous l'avons déjà dit, son théâtre bref constitue une sorte de laboratoire dramaturgique au croisement entre réflexion et création, on constate également que l'ensemble de son œuvre intègre une dimension autoréflexive.

Cette particularité de l'œuvre sanchisienne doit, une fois encore, être analysée à la lumière des rapports d'affinités qui la lient à une conception brechtienne du théâtre, car contrairement aux dramaturgies traditionnelles fondées sur l'idée de complétude et de continuité, José Sanchis cherche inlassablement à perturber la linéarité de la fable. Il s'agit de déroger à l'illusion mimétique afin de soumettre, comme le souhaitait Brecht, « la fable à l'exégèse et à des processus ajustés par lesquels s'expriment les idées de l'inventeur de la fable sur la vie en commun des hommes »¹⁶⁷. Selon Jean-Pierre Sarrazac, les pièces associées au théâtre épique se caractérisent précisément par le fait que « la voix du questionnement domine la voix du fictionnement »¹⁶⁸. Cette spécificité propre à la dramaturgie brechtienne est également présente dans le théâtre de José Sanchis, notamment dans les pièces de notre corpus.

4.2. Comment théâtraliser l'Histoire ?

Dans *Ñaque* et *El retablo de Eldorado*, la situation de ces comédiens vagabonds issus de l'âge baroque et parlant de leur conception du théâtre permet, en premier lieu, de donner au spectateur contemporain une image alternative du théâtre

¹⁶⁶ Dans « Crónica de un fracaso », article publié pour la première fois en 1988 dans la revue *Primer Acto*, José Sanchis fait un bilan extrêmement négatif des premières années d'existence du *Teatro Fronterizo* : « El balance no puede ser más desolador, [...] ETF no ha sabido conquistar su derecho a un modesto espacio, a una discreta presencia en el panorama teatral de nuestro país. Han sido los suyos, sin duda, trabajos de amor perdidos, esfuerzos errados, tentativas desafortunadas, en desfase evidente con los nuevos rumbos, con las nuevas tendencias que mueven nuestra escena » (José Sanchis Sinisterra, « Crónica de un fracaso », in José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, op. cit., p. 46).

¹⁶⁷ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre 1*, op. cit., pp. 522-523.

¹⁶⁸ Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, op. cit., p. 32.

espagnol de cette époque, de telle manière que la tension autoréférentielle de ces deux pièces s'inscrit dans la continuité des réflexions théoriques du dramaturge sur le baroque populaire. Mais au-delà de cet objectif premier, tout comme dans la dramaturgie brechtienne, cette tension autoréférentielle est indissociable d'une conception politique de la scène car la voix du questionnement instaure un niveau de réflexion idéologique sur le sens de la représentation et les moyens par lesquels le dramaturge théâtralise le monde.

Cette dimension idéologique est d'autant plus importante dans *El retablo de Eldorado* et *Lope de Aguirre, traidor* que le niveau de l'exégèse permet d'insérer dans la fiction elle-même une réflexion sur la théâtralisation de l'histoire. Comment rendre compte de la Conquête des Amériques depuis la scène ? À travers les hésitations, les interrogations, les réflexions des personnages comédiens, c'est aussi à cette question que tente de répondre José Sanchis dans ces deux œuvres.

4.2.1. Pour un réalisme heuristique

Dans *El retablo de Eldorado*, on constate que Don Rodrigo ne cesse d'interrompre la pièce intercalée du deuxième acte afin d'apporter des précisions sur les faits historiques et exprimer son désaccord quant à l'attitude des Espagnols à l'égard des Indiens. À travers ses commentaires émerge un point de vue sur l'histoire de la Conquête, non sans rapport avec le récit qu'en livre Bartolomé de las Casas et la dénonciation des atrocités commises par les Espagnols au nom de l'évangélisation. Ainsi, lorsque Chanfalla célèbre l'héroïcité et la victoire des conquistadors sur les Aztèques lors de la bataille de Tenochtitlan, Don Rodrigo le rappelle à l'ordre :

CHANFALLA.— (...) Entremos ya en la laguna con los bergantines y cerquemos la ciudad de Tenuztitlán, que me saltan las carnes por verla estragada y derrocada, después de tan soberbia.

RODRIGO.— (*Súbitamente irritado*) Hablas como bestial y encarnizado, Chanfalla. ¿Así te gozas tú, que a buen seguro te has visto sino en peleas de mojicones y pellizcos, así te gozas con aquella extrema mortandad, donde tantos montones de cuerpos difuntos había que no se podía poner los pies sino en ellos? Y los miles de ahogados y los sacrificados y comidos por nuestros aliados tlascaltecas, y los muertos de pestilencia, y aquello a quien sacamos el unto para embrear bergantines, a falta de aceite o sebo... (RED, p. 339)

Témoin de la Conquête, le personnage de Don Rodrigo répond également à ce que Peter Szondi nomme, dans sa théorie du drame brechtien, « le narrateur épique »¹⁶⁹ prenant en charge l'exégèse de la fable de sorte que le spectateur puisse se faire une idée du point de vue du dramaturge sur les événements qui lui sont présentés.

En faisant émerger une voix du commentaire sur la voix du fictionnement, il s'agit également pour José Sanchis d'intégrer dans la pièce une conscience politique, qui se confond avec la parole de Don Rodrigo, conquistador émerveillé par la grandeur des Amériques et rongé par la mauvaise conscience. C'est d'ailleurs à ce titre que dans le dernier tableau, avant de se donner la mort, le conquistador s'adresse au public et dénonce, dans un dernier accès de lucidité, la mystification de la Conquête :

RODRIGO.— (*Adelantándose hasta el proscenio, al público*) A pesar de la sombra que os encubre... y de las brumas que me anublan la visión, veo brillar en vuestros nobles pechos la lumbre de gallardía que ha de extirpar tantos males y remediar aquel Nuevo Mundo...

CHANFALLA.— (*Inquieto*) Considere, don Rodrigo, que a las veces la vista tiene sus ofuscaciones...

RODRIGO.— ¡Ven aquí, sombra mía! (*Sombra acude a su lado ; Rodrigo le levanta la blusa y muestra su espalda azotada.*) Ved esto. De tantas violencias y traiciones que en aquellas gentes y tierras se han hecho y se hacen, vuestras mercedes serán, yo mediante y esta mi gran jornada, los nuevos redentores...

[...]

RODRIGO.— (*Exaltándose*) No os desaliente que el Rey nuestro señor tenga más valioso ver contar el oro de las Indias que oír contar sus miserias...

[...]

RODRIGO.— No miréis que estén los religiosos más dados al fuego de la penitencia acá que al agua del bautismo acullá... (*RED, p. 345*)

Lui qui voulait déclarer son allégeance au roi en l'informant des atrocités commises en son nom comprend peu à peu que sa tâche est vouée à l'échec. Mais la dénonciation de Don Rodrigo est également à l'adresse du spectateur de la pièce, écrite en 1992 à l'occasion du cinq-centième anniversaire de la Découverte de l'Amérique. Il s'agit aussi pour José Sanchis de dénoncer une lecture partielle et fallacieuse des événements, dédouanant l'Espagne d'une responsabilité historique quant à l'esclavage et au génocide des Indiens. Incapable de vivre avec le poids de sa conscience, Don Rodrigo

¹⁶⁹ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne, op. cit.*, p. 100. Selon le critique allemand, « l'action maintenant est l'objet du récit sur la scène, elle entretient le même rapport avec lui que le narrateur épique avec son objet : seule la mise en opposition fait la totalité » (p. 100).

finira par se donner la mort pour réparer l'injustice commise par les siens, comme le laissent entendre les derniers vers de la pièce :

RODRIGO.— [...]

visto ya el poco fruto que he sacado
y lo mucho que a Dios he ofendido,
conociendo mi error, de aquí en adelante,
será razón que... calle y que no cante (RED, p. 357).

José Sanchis cherche donc à instaurer un double niveau de lecture : celui du fictionnement et celui du commentaire de sorte que la représentation des faits est dissociable de leur interprétation. Cette perturbation de l'illusion mimétique s'apparente à la distanciation brechtienne et à la nécessité de développer une écriture qui ne cherche pas à capter la réalité –en l'occurrence celle de la Conquête des Amériques– sur le mode de la mimésis mais qui vise ce que Jean-Pierre Sarrazac nomme un réalisme du détour :

[Celui-ci] ne saurait être qu'un réalisme heuristique, [...] un réalisme en quête non de réalité, mais de vérité. Encore cette vérité n'est-elle pas une vérité acquise ni une vérité révélée, mais une vérité toujours en chemin. Le réalisme du détour se présente comme un réalisme du questionnement. Le détour ouvre devant le spectateur un chemin de connaissance¹⁷⁰.

Dans l'écriture de José Sanchis, la nature heuristique de ce théâtre est intrinsèquement liée à la question que pose la représentation de l'histoire et qui ne saurait se contenter d'une lecture univoque et officielle de la Conquête des Amériques. On l'a vu, le dramaturge pense davantage la scène comme le lieu d'une contestation des discours institués et le langage théâtral comme un instrument pour défaire une image consensuelle du monde au profit d'un questionnement du réel qui constitue le fondement même de son rapport au théâtre.

4.2.2. La parole du témoin et le détour de la fiction

Cette dimension métathéâtrale est également présente dans le neuvième et dernier monologue de *Lope de Aguirre, traidor*, où José Sanchis donne la parole à Pedrarias de Alместo, témoin de l'expédition et auteur de la *Jornada de Omagua y Eldorado*, qui constitue le principal hypotexte de la pièce. Dernière vision d'horreur,

¹⁷⁰ Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, op. cit., p. 19-20.

cette scène s'ouvre sur le récit de la mise à mort d'Elvira Aguirre par son propre père, déjà évoquée dans le premier monologue de Juana Toalva. Si dans la scène du *marañón* inconnu, ce dernier ne parvenait pas à traverser le quatrième mur, Pedrarias de Alместo prend ici la parole en tant que témoin de l'expédition s'adressant directement au spectateur :

Puedo comunicar directamente con vosotros a pesar del tiempo y la distancia, aun a pesar de esta ficción... o quizás gracias a ella. Así me lo autoriza la escritura, privilegio del habla que queda en un papel. Si podéis, hoy, aquí, leer mis palabras escritas allí y entonces, en esta Relación de la Jornada de Omagua y Eldorado, muy poco más supone que podáis oírme y verme : apenas un leve agregado de complicidades (*LAT*, p. 246).

La scène devient alors le lieu où la parole de témoin résonne à nouveau afin de convoquer « el allí y entonces » en cet ici et maintenant théâtral. Le dispositif fait voler en éclats la convention du quatrième mur et, avec celle-ci, l'illusion mimétique. Par ailleurs, c'est le sens même de l'acte de témoigner que cherche à justifier Pedrarias de Alместo lorsqu'il affirme : « Tuve miedo, sí, no tanto a perecer por el hambre o las fieras, como a esfumarme así, sin dejar huella, tragado por un mundo sin memoria : estúpido heroísmo sin testigos » (*LAT*, p. 247). À travers cette réflexion, José Sanchis expose aussi la visée éthique de sa *Trilogía Americana*, projet qui participe d'un théâtre de la mémoire, convoquant le passé pour interroger le présent. À la suite des grandes figures du théâtre shakespearien, le personnage de Lope de Aguirre est, quant à lui, indissociable d'une réflexion universelle sur le pouvoir et la liberté, la fidélité et la trahison, l'orgueil et l'ambition. Dans le contexte du cinq-centième anniversaire de la Découverte de l'Amérique, ce théâtre privilégiant la polyphonie, la complexité du rapport à l'autre, l'impossibilité de donner une image figée et univoque du passé remet également en cause la tentation d'une lecture manichéenne de l'histoire.

Dans la lignée de l'esthétique baroque, le métathéâtre sanchisien est donc indissociable d'un dédoublement de la représentation théâtrale, par lequel celle-ci se donne pour ce qu'elle est : une construction sémiotique dissociable du monde lui-même. D'où la volonté d'en interroger les mécanismes en donnant à voir au spectateur son soubassement idéologique. Mis face à lui-même, le théâtre devient ainsi un art de la résistance dans une société dominée par le spectacle, qui finit par assimiler l'image et la chose, le virtuel et le réel. C'est précisément sur cette confusion, comme l'a montré Guy Debord dans *La société du spectacle*, que repose le pouvoir de

domestication du système capitaliste, principal pourvoyeur de représentations formatées du monde.

CHAPITRE IV

À LA RECHERCHE D'UN THÉÂTRE CARNAVALESQUE

L'intérêt de José Sanchis pour le théâtre baroque espagnol est motivé par la volonté de faire advenir au sein même de cette tradition une ligne de rupture entre un théâtre officiel, contrôlé par les instances de pouvoir, et un théâtre marginal et nomade. Le premier s'apparente à une entreprise de légitimation idéologique de l'ordre social établi tandis que le deuxième constitue une force subversive mettant à mal le bien-fondé d'une telle organisation. La dualité que souligne José Sanchis nous éloigne d'une vision monolithique du théâtre espagnol du Siècle d'Or au profit d'un rapport de tensions au sein même de la tradition baroque qui n'est pas sans rappeler l'opposition fondatrice que Mikhaïl Bakhtine perçoit au Moyen Âge et à la Renaissance entre deux cultures : l'une officielle, religieuse et féodale au ton sérieux, l'autre populaire et carnavalesque.

1. Baroque populaire et littérature carnavalesque

Comme on le sait, le carnaval, loin de n'être qu'une manifestation folklorique, constitue pour Mikhaïl Bakhtine l'une des expressions les plus paradigmatiques de la culture populaire au Moyen Âge et à la Renaissance, révélant sa dimension transgressive. Une telle célébration était l'occasion pour le peuple de renverser de façon symbolique et pendant une période limitée toutes les hiérarchies instituées par le pouvoir entre le noble et le trivial, le haut et le bas, entre le raffiné et le grossier, le sacré et le profane. Si la fête du Carnaval intéresse Mikhaïl Bakhtine d'un point de vue critique, c'est qu'il découvre une analogie entre les fondements de la culture populaire et une certaine pratique littéraire dont l'exemple le plus abouti serait l'œuvre de François Rabelais. Ainsi, Mikhaïl Bakhtine emploie-t-il l'adjectif carnavalesque dans une acception élargie :

[Celui-ci] désigne non seulement les formes du carnaval au sens étroit et précis du terme, mais encore toute la vie riche et variée de la fête populaire au cours des siècles et sous la Renaissance, au travers de ses caractères spécifiques représentés par le carnaval à l'intention des siècles suivants, alors que la plupart des autres formes avaient soit disparu, soit dégénéré¹⁷¹.

Sur le plan esthétique, le carnavalesque se définit comme une perception du monde, une sensibilité, liée à des genres littéraires labiles et peu définis, des hybridations textuelles où l'on mélange les styles (haut et bas) et les tons (sérieux et comique), et aussi une tendance parodique et satirique. Rappelons que le terme « satire » tire son étymologie du latin *satura* qui signifie macédoine, mélange, pot-pourri. Une satire serait donc, d'un point de vue formel, une pièce a-canonique, essentiellement hétérogène, juxtaposant vers et prose, dialectes et jargons, genres établis et formes populaires.

Au niveau théâtral, le carnavalesque s'apparente ni plus ni moins à des œuvres qui s'affranchissent des règles édictées par Aristote dans sa *Poétique* et dont le principe dramaturgique repose davantage sur la désarticulation du drame, privilégiant le rire et le grotesque qui, selon Mikhaïl Bakhtine « détruisent le sérieux unilatéral et toutes les prétentions à une signification et à une inconditionnalité située hors du temps »¹⁷². On retrouve cette esthétique de l'hétérogène dans de nombreuses pièces du répertoire populaire du Siècle d'Or, notamment dans les comédies burlesques où, comme le souligne Ignacio Arellano dans son *Historia del teatro español del siglo XVII*, l'humour fonctionne comme un élément perturbateur du drame aristotélicien :

[La] estructura se basa en la incoherencia cómica (muertos que reviven, inversiones del decoro, alegrías por deshonras, venganzas grotescas...), aunque se mantiene un hilo tenue de intriga capaz de enhebrar las situaciones jocosas, hilo que consiste fundamentalmente en la condición paródica necesaria al género¹⁷³.

Pour sa part, Javier Huerta Calvo insiste dans son *Antología del teatro breve español del siglo XVII* sur les origines carnavalesques de ce théâtre mineur, rappelant que la farce et l'*entremés*, lointains avatars du drame satirique grec, se caractérisent par une esthétique carnavalesque :

[O]bedecen a un código cultural común, presente, con mayor o menos vigencia en todas las edades y pueblos : el Carnaval. En efecto, el sistema carnavalesco trascendió de su celebración temporal y anecdótica para irradiar de sus tópicos e imágenes a todas las manifestaciones culturales, entre ellas, la literatura, y por supuesto, el teatro.

¹⁷¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982, p. 219.

¹⁷² *Ibid.*, p. 365.

¹⁷³ Ignacio Arellano, *Historia del teatro español en el siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 641.

Fundamentábanse esas ideas, ante todo, en la exaltación de la risa frente a la seriedad y la solemnidad de la cultura oficial, así como en la reivindicación del placer frente al rigor trascendente de aquella¹⁷⁴.

Aussi, suivant l'idée de Javier Huerta Calvo, on aurait tort de ne voir dans cette production carnavalesque qu'un simple divertissement inoffensif ou l'expression d'un défoulement contrôlé des pulsions révolutionnaires du peuple. Si contradiction il y a avec la thèse de Marc Vitse, c'est que celui-ci analyse les genres brefs à la lumière des genres nobles, c'est-à-dire à travers leur fonction d'interlude, n'apportant en tout et pour tout qu'un contrepoint comique à la gravité de la *comedia* ou de l'*auto*. L'anthologie de Javier Huerta Calvo permet précisément d'élargir la portée de ce théâtre bref en mettant l'accent à la fois sur son autonomie par rapport aux genres nobles et sur le fait que bon nombre de pièces fonctionnent sur des ressorts plus scéniques que littéraires. Ce dernier aspect explique en partie le peu d'informations dont nous disposons aujourd'hui sur la nature même de ce théâtre et les conditions de sa pratique. À l'instar de José Sanchis, il nous faut également interpréter l'acharnement des théâtrophobes à l'époque baroque comme l'expression d'une crainte vis-à-vis du théâtre populaire car, en tant que modalité carnavalesque, il est aussi porteur d'une transgression que Bakhtine définit en ces termes :

Le carnavalesque est marqué, notamment, par la logique des choses à « l'envers », « au contraire », des permutations constantes du haut et du bas (« la roue »), de la farce et du derrière, par les formes les plus diverses de la parodie et du travestissement, rabaissement, profanations, couronnements et détronements bouffons¹⁷⁵.

Du reste, si le carnavalesque a la propriété de faire advenir, sous des formes ludiques, les conflits sociaux, favorisant ainsi l'expression d'une contestation populaire vis-à-vis des représentations du pouvoir, son expression la plus aboutie réside peut-être dans la forme théâtrale. Dans son étude de l'œuvre de François Rabelais, Mikhaïl Bakhtine semble en effet ne pas tenir compte du fait que cette dernière ne s'adresse pas à un public populaire, majoritairement illettré, mais à des lecteurs cultivés, précisément liés à cette autorité intellectuelle que l'auteur cherche à dénoncer. À tel point que l'on en vient à se demander si, dans l'étude de Mikhaïl Bakhtine, l'œuvre de François Rabelais doit être lue comme l'expression ou le reflet de la culture populaire. Aussi,

¹⁷⁴ Javier Huerta Calvo, *Antología del teatro breve español del siglo XVII*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 14.

¹⁷⁵ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 19.

contrairement à la littérature, qui restera jusqu'à l'époque contemporaine l'apanage exclusif des classes socialement privilégiées, le théâtre a le mérite de s'adresser directement au peuple, faisant appel à l'oralité et au langage du corps qui, dans la culture populaire, prend d'ailleurs souvent le pas sur l'expression verbale.

Dans le cadre de notre analyse, nous souhaitons mettre l'accent sur quatre caractéristiques essentielles de l'expression carnavalesque : l'hybridation générique, l'ambivalence formelle, sa nature transgressive et comique, et enfin l'émergence de la figure de l'anti-héros. Nous nous attacherons ainsi à analyser le travail dramaturgique d'adaptation et d'actualisation par lequel José Sanchis parvient à intégrer ces différentes modalités distinctives à sa propre poétique pour faire émerger un carnavalesque contemporain, indissociable, comme nous allons le voir, d'une certaine modernité théâtrale.

2. Hybridations textuelles

En tendant à l'hybridation textuelle, l'expression carnavalesque appliquée au théâtre implique une déstabilisation du drame aristotélicien, entendu comme « bel animal » bien proportionné. C'est d'ailleurs à ce titre qu'elle intéresse José Sanchis, dont la visée dramaturgique s'apparente à un travail de sape des conventions propres au *Système théâtral bourgeois* afin de favoriser l'émergence d'une théâtralité a-canonique, qui se nourrit de cette collusion des formes.

2.1. Mise en tension des formes et pulsion rhapsodique

On pourrait d'ailleurs associer l'émergence du théâtre frontalier à la nécessité de donner vie à un carnavalesque contemporain, fondé sur une contestation du pouvoir et de ses représentations. Une telle homologie s'inscrit dans le cadre plus général d'une modernité théâtrale qui a trouvé dans le carnavalesque un moyen d'expression privilégié. Jean-Pierre Sarrazac s'attache ainsi à montrer combien les écritures théâtrales contemporaines sont traversées par ce qu'il nomme une pulsion rhapsodique, prônant l'hybridation, l'irrégularité contre l'unicité, de sorte que ces écritures conduisent, selon Céline Hernant et Catherine Naugrette, « à une mise en crise salutaire du drame [afin de] créer cet espace privilégié de confrontation et de mise

en tension, où luttent et se superposent les formes. Ce faisant, de telles écritures laissent rêver à un autre possible »¹⁷⁶. Si l'influence de l'expression carnavalesque dans l'œuvre de José Sanchis est indissociable de la volonté de montrer toute la richesse formelle du théâtre baroque populaire, elle s'inscrit également dans cette tendance générale du théâtre contemporain. Les pièces de notre corpus sont d'ailleurs le fruit de cette influence dans la mesure où elles résultent d'hybridations formelles de toutes sortes.

En premier lieu, nous avons vu qu'elles sont le fruit d'un assemblage complexe de matériaux hypotextuels hétéroclites inscrits dans un cadre dramaturgique où priment les effets de montage. Ces pièces naissent ainsi d'un croisement de formes théâtrales populaires et de dispositifs plus contemporains, devenant le lieu de cette mise en tension dont parlent Céline Hernant et Catherine Naugrette. Dans *Ñaque*, par exemple, les miscellanées et l'impromptu se superposent et s'agencent au sein d'une structure dramaturgique qui rappelle, comme nous l'avons évoqué, *En attendant Godot* de Samuel Beckett. Quant à *El retablo de Eldorado*, on constate que l'*entremés*, directement inspiré de Cervantes, est mis au service d'une dramaturgie des tableaux qui se décline sous la forme d'une mise en abyme complexe. La pièce se définit du reste comme *tragi-entremés*, genre hybride que le dramaturge invente pour l'occasion en faisant fusionner la tragédie, genre noble et sérieux par excellence, et l'*entremés*, forme mineure et comique, issue du théâtre bref.

En mettant en scène des comédiens, *Ñaque* et *El retablo de Eldorado* laissent également entrevoir l'influence de Luigi Pirandello, qui lui-même s'inspire de la *commedia dell'arte*, genre carnavalesque par excellence. Quant à *Lope de Aguirre, traidor*, nous avons vu qu'en intégrant les formes variées du monologue, la pièce s'inscrit dans le prolongement du théâtre épique, notamment par l'importance que le dramaturge accorde au travail de montage, privilégiant la superposition des voix et les effets de contraste.

¹⁷⁶ Jean-Pierre Sarrazac (éd.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 203.

2.2. Expérimentation et sédimentation

D'une manière plus générale, il convient de remarquer que cette hybridation formelle, telle qu'elle est pratiquée dans ces trois pièces, est récurrente dans le théâtre de José Sanchis et constitue un élément majeur de sa poétique. On pourrait encore citer l'insertion des formes théâtrales du cabaret dans *¡Ay, Carmela!*, telles qu'elles existaient en Espagne dans les années 30 ou encore la tentative dans *Bienvenidas*¹⁷⁷ d'élaborer une structure dramaturgique, le *danzadrama*, s'inspirant des mouvements propres au ballet. L'expérimentation théâtrale de José Sanchis repose sur la collusion entre différents systèmes, différentes formes de représentation, presque sur le mode d'une chimie conceptuelle et pragmatique, où l'important n'est pas la fidélité à un courant, une école, un genre, mais d'extraire des éléments d'un domaine pour les transférer dans une poétique propre afin de créer, à la manière d'un précipité, une nouvelle expérience théâtrale.

Les recherches du dramaturge doivent ainsi beaucoup à une conception carnavalesque de l'écriture, indissociable de cette pulsion rhapsodique que Jean-Pierre Sarrazac observe dans le théâtre actuel. À la différence près que la démarche de José Sanchis s'organise clairement en deux phases. Il y a d'abord le temps de l'expérimentation, qui donne lieu à des hybridations formelles en tout genre ; puis une phase de sédimentation, où le dramaturge intègre à sa poétique des procédés ayant fait leurs preuves. La réflexion de José Sanchis sur le théâtre baroque participe de cette phase expérimentale, les formes théâtrales de la tradition populaire servant de point de départ pour constituer une pratique hybride de l'écriture au service d'une régénération de la théâtralité établie. Certains procédés, élaborés à l'occasion de cette recherche, sont ensuite repris dans des pièces plus actuelles pour être intégrés dans leur structuration dramaturgique. C'est ainsi que l'esthétique des *miscellanées* et la multiplication des procédés métathéâtraux présents dans *Ñaque* réapparaissent dans *¡Ay Carmela!*, où ils sont mis au service d'une réflexion sur le théâtre de cabaret. L'horizon d'attente instauré dans le premier acte du *Retablo del Eldorado* donne également lieu à une théorisation plus poussée sur la place du récepteur dans le processus de réception de l'œuvre, qui débouchera sur une véritable reformulation de la poétique sanchisienne dans les années 90.

¹⁷⁷ José Sanchis Sinisterra, *Valeria y los Pájaros et Bienvenidas*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España, 1995.

Cette hybridation générique, repérable dans les pièces du corpus, est donc le fruit d'une conception carnavalesque de l'écriture qui, au niveau fictionnel, se traduit également par une ambivalence constitutive que l'on veut analyser ici.

3. L'ambivalence carnavalesque

Le terme d'ambivalence renvoie étymologiquement à tout ce qui possède une double valeur¹⁷⁸, et peut donc faire référence à la dualité d'une personne, d'une image ou encore du langage. Mikhaïl Bakhtine a montré que l'univers carnavalesque se définit précisément par sa nature ambivalente en cela qu'il associe des images du bas ventre (digestion, défécation, copulation, grossesse, accouchement, etc.) au discours officiel, transformant ce qui est abstrait en matière et en chair. Le carnavalesque joue donc sur tous les contrastes, mêlant les représentations de la vie à celles de la mort, l'affirmation et la négation, le tragique et le comique pour faire émerger un art de l'oxymore. Dans l'œuvre de Rabelais, les géants s'opposent aux humains, tandis que dans les peintures de Bruegel, le gros et gras Carnaval, assis sur un tonneau, se bat contre Carême, famélique et décharné.

3.1. Polyphonie et dramaturgie cohésive

On retrouve cette caractéristique majeure du carnavalesque dans le théâtre baroque populaire où les jurons, le langage de *germania*, le vocabulaire obscène jouxtent le langage érudit des personnages, représentations caricaturales du pouvoir, favorisant ainsi cette multiplicité de styles, de tons, de voix que Mikhaïl Bakhtine désigne sous le nom de polyphonie. Une telle ambivalence est également présente dans les pièces de notre corpus où, comme nous l'avons déjà vu, le principe du montage prévaut sur l'uniformisation du matériau hypotextuel, répondant ainsi à ce que José Sanchis appelle une dramaturgie cohésive : « Cuando se parte de una multiplicidad de textos, la teatralidad contextual ha de ser cohesiva ; se trata entonces de diseñar un marco dramático susceptible de producir el encuentro y la interacción de la

¹⁷⁸ Selon *Le Trésor de la langue française*, ambivalence caractérise « ce qui présente deux valeurs, deux composantes, opposées ou non. Synon. Dualité ».

diversidad originaria »¹⁷⁹. On le voit, dans la pratique du montage de José Sanchis, il s'agit d'établir une structure dramaturgique et signifiante permettant d'accueillir ces hypotextes sans pour autant annuler leur spécificité afin d'instaurer au sein de la pièce un jeu de contrastes tel qu'il se manifeste dans la polyphonie carnavalesque. Les plaisanteries scatologiques de Ríos et Solano laissent ainsi place dans *Ñaque* à la représentation de l'auto *El sacrificio de Abraham. Romances, loas*, proverbes et histoires folkloriques s'entremêlent sans aucune hiérarchisation culturelle.

Cette ambivalence apparaît également dans les changements de tons, notamment dans *El retablo de Eldorado*, où le caractère vénal et l'humour gras de Chanfalla contrastent avec l'effroyable description de la bataille de Tenochtitlan ou les larmes de la *sombra*, bouleversée par le récit de Don Rodrigo, qui rappelle à son souvenir la tragédie dont son peuple a été victime. L'ingénuité et la hardiesse du conquistador détonnent avec la ruse et la couardise des deux comédiens qui, à l'approche des représentants de l'Inquisition, abandonnent Don Rodrigo à son propre sort, avant que celui-ci ne se donne la mort, tel un héros tragique. Pour ce qui est de *Lope de Aguirre, traidor*, nous avons déjà largement insisté sur la nature essentiellement ambivalente du portait que José Sanchis brosse du conquistador, représenté tantôt en Roi de la Liberté, tantôt en Prince de la Mort, selon un jeu de contrastes extrêmes qui rappelle à bien des égards le goût du carnavalesque pour les représentations duelles et paradoxales.

Du reste, la dimension métathéâtrale des pièces du corpus, en consonance avec une conception baroque de l'œuvre d'art, participe aussi de cette dimension ambivalente en cela qu'elle ne cesse de dupliquer les représentations du temps, de l'espace et des personnages, selon un jeu de masques et d'apparences qui ressortit tout aussi bien au carnavalesque. À ce titre, il faut constater une certaine accointance entre ces deux modes d'expressions, qui partagent le même goût pour la duplicité, bien qu'avec des visées différentes. Ainsi, telle une déclinaison sur la vanité de l'existence, le baroque relève d'un art spirituel et désincarné tandis que le carnavalesque, en réinvestissant le corps, place l'être au centre des contradictions qui le traversent. La dualité carnavalesque, en confrontant l'officiel à l'officieux, est aussi porteuse d'une conception transgressive du théâtre qu'il convient d'analyser plus particulièrement.

¹⁷⁹ José Sanchis Sinisterra, « Primera aproximación a un posible diccionario ideológico del teatro », *art. cit.*, p. 162.

3.2. Ambivalence et transgression

Dans *Le texte du roman*, Julia Kristeva défend l'idée que la transgression du langage ambivalent repose sur sa capacité à aller du « zéro au double », c'est-à-dire de dépasser ce qu'elle nomme le « code 1 » propre aux récits de légitimation du pouvoir :

Dans cette puissance du continu du zéro au double spécifiquement poétique, on s'aperçoit que « l'interdit » (linguistique, psychique, social), c'est le 1 (Dieu, la loi, la définition), et que la seule pratique linguistique qui « échappe » à cet interdit, c'est le discours poétique. [...] Par conséquent, l'épique est religieux, théologique, et tout récit réaliste obéissant à la logique 0-1, est dogmatique. [...] Le seul discours dans lequel la logique poétique 0-2 se réalise intégralement serait celle du carnaval : il transgresse les règles du code linguistique, de même que celle de la morale sociale, en adoptant une logique de rêve¹⁸⁰.

Pour Julia Kristeva, l'ambivalence du langage carnavalesque instaure donc une logique différente de celle de Frege¹⁸¹ qui fonctionne sur la base zéro/un ou vrai/faux. Cette autre logique suppose le passage au 2, au sens non de signifiant/signifié du code linguistique saussurien, mais d'un à un autre, qui serait à la fois affirmation et négation. Ainsi, selon Julia Kristeva, le langage carnavalesque devient le lieu par excellence d'une transgression affectant les codes de la représentation. Il convient tout de même de rester prudent quant à la nature subversive de ce type d'expression. Dans son analyse des formes carnavalesques propres au théâtre baroque populaire, Ignacio Arellano fait la remarque suivante :

Si la presentación ridícula de los valores que cimentan la sociedad barroca, la burla de los reyes, del honor, los chistes con motivos religiosos, implican una actitud crítica contra ellos, no parece en todo caso excesivamente llamativa. Las circunstancias de su representación palaciega son muy significativas en este sentido ; el momento de carnaval les presta esa dimensión ambigua de crítica permitida dentro de unos límites muy definidos, y en gran parte bastante convencionales. En mi estimación, más que verdadera crítica social, política o ideológica, destaca el distanciamiento burlesco respecto de los mecanismos literarios y teatrales de los géneros serios ; en este sentido la comedia burlesca comparte la misma esfera de connotaciones que las parodias de los temas mitológicos o pastoriles en la poesía¹⁸².

Dans la lignée de la thèse de Marc Vitse quant à la nature inoffensive du théâtre bref espagnol, Ignacio Arellano insiste sur le fait que la transgression est avant tout d'ordre formel, minimisant ainsi la dimension supposément politique du théâtre

¹⁸⁰ Julia Kristeva, *Le texte du roman : approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Paris, Walter de Gruyter, 1979, pp. 91-92.

¹⁸¹ Sur les rapports entre affirmation et négation dans la logique de Frege, cf. Ali Benmakhlouf, « G. Frege sur la négation comme opposition sans force », in *Revue de métaphysique et de morale*, n° 30, février 2001, pp. 7-19.

¹⁸² Ignacio Arellano, *Historia del teatro español en el siglo XVII, op. cit.*, p. 646.

carnavalesque. Quoi qu'il en soit, on constate une fois encore que l'analyse se limite à la fonction d'interlude de ces textes, joués à la cour à l'occasion des représentations de *comedias* et autres genres nobles.

En accord avec une conception éminemment idéologique de la transgression carnavalesque telle que la conçoit Julia Kristeva, José Sanchis montre dans *Ñaque* comment le théâtre baroque populaire s'érige en discours de la contestation vis-à-vis des instances du pouvoir. Tenus de représenter l'*auto*, *El sacrificio de Abraham*, œuvre profondément sérieuse à vocation doctrinale, Ríos et Solano la soumettent à une lecture parodique. En vérité, cette pièce leur pose une série de problèmes techniques. D'une part, les deux comédiens, qui n'ont aucuns moyens à leur disposition, doivent s'accommoder d'un bien modeste costume. « Subí a mi aposento, nous indique Ríos, tomé las sábanas de la cama, un guadamecí viejo, dos o tres colgaduras, que era todo cuanto habíamos menester para el adorno y vestidura del auto » (*Ñ*, p. 150). Autre difficulté, le texte original de Cristóbal de Virués met en scène une dizaine de personnages, parmi lesquels Dieu en personne. Les deux comédiens se voient donc contraints d'adapter le texte aux conditions qui sont les leurs, en jouant plusieurs personnages à la fois. Ainsi, Solano se travestit pour représenter Sara, l'épouse d'Abraham, « mal cubiertas las barbas con un velo y la voz no mucho femenil » (*Ñ*, p. 169) et Solano, interprète Dieu « con una sábana abierta por medio y toda junta a las barbas llenas de orujo, y con una vela en la mano [...] y con la tapa del retrete alrededor del cuello » (*Ñ*, p. 169). La représentation atteint son summum au moment du sacrifice :

SOLANO.— [...] Reparé entonces que había olvidado el cuchillo para degollarle, y no sabiendo cómo salir del paso, quítome la barba y voy a sacrificarle con ella. La puta que nos parió. Vieráis levantarse aquesta chusma y empezar a darnos gritos... (*Ñ*, p. 169)

Ce texte tiré du répertoire religieux, mettant en scène un épisode crucial de l'Ancien Testament, donne finalement lieu à une représentation comique qui s'apparente à un véritable blasphème. Sans compter que l'*auto* lui-même est entrecoupé par la représentation de *l'Entremés del Bobo y del Capeador*, où il est question d'un charcutier arnaquant ses clients. Le thème biblique se trouve ainsi contrebalancé par une scène des plus triviales.

Du reste, on voit ici que c'est bien le passage à la scène qui rend possible cette transgression. En l'occurrence, celle-ci ne porte pas seulement sur les codes génériques

de l'*auto*, mais instaure également tout un discours critique vis-à-vis du message doctrinal de l'Église. Manière aussi pour José Sanchis de montrer, par l'écriture même, que le véritable pouvoir subversif du théâtre réside moins dans la lettre du texte que dans la liberté interprétative que l'œuvre dramatique autorise dans sa représentation. Selon la logique transgressive de l'ambivalence carnavalesque, toute pièce porte potentiellement en elle une possible lecture parodique, d'autant plus subversive qu'elle paraît improbable à l'abord. Au théâtre, ce renversement a le double avantage de l'imprévisibilité et de l'insaisissabilité : on peut en effet censurer un pamphlet, condamner son auteur, il est en revanche difficile d'empêcher un geste caricatural, une mimique bouffonne du comédien. À peine le censeur a-t-il le temps de s'en offusquer que le mal est fait.

On le voit, cette transgression vis-à-vis des discours de légitimation du pouvoir s'opère à travers le rire, qui constitue l'un des principaux générateurs de l'expression carnavalesque.

4. Le rire carnavalesque

Le rire carnavalesque, comme le souligne Mikhaïl Bakhtine, n'est pas un rire individuel mais collectif. Il s'agit du rire du peuple, où chacun est égal à l'autre, anonyme dans la multiplicité. Car sur le mode du processus de transgression décrit par Julia Kristeva, le caractère comique des œuvres carnavalesques sert avant tout à l'auteur de licence poétique pour surpasser la censure et présenter une réalité non-officielle.

4.1. Le ressort scatologique

L'un des principaux ressorts de cet humour est la scatologie et, plus généralement les références au corps grotesque, qui accentuent les protubérances et les orifices. Bakhtine fait à cet égard la remarque suivante :

Comme le drame satirique de l'Antiquité, la culture comique du Moyen Âge était dans une large mesure le drame de la vie corporelle (accouplement, naissance, croissance, manger, boire, besoins naturels), mais, bien sûr, non pas du corps de l'individu ni de la vie matérielle privée, mais du grand corps populaire de l'espèce pour qui la naissance et la mort n'étaient ni le commencement ni la fin absolus, mais seulement les phases

d'une croissance et d'une rénovation ininterrompues¹⁸³.

Dans l'expression carnavalesque, le corps humain, pris dans sa dimension la plus universelle, n'est donc pas considéré comme décadent, mais renvoie au principe de vie et de régénération. Pour sa part, Ignacio Arellano repère les manifestations de ce rire scatologique dans la tradition populaire du théâtre baroque espagnol :

Uno de los campos más llamativos es en este sentido [...] el de la dimensión corporal y las funciones fisiológicas. Son elementos eludidos en otros territorios de la literatura, pero muy intensos en estos géneros del « infrarrealismo ». Todo lo considerado repulsivo, bajo o grosero tiene cabida en la comedia burlesca, que en buena parte opera la reducción de los personajes poniendo de relieve las funciones orgánicas primarias que los acercan al reino animal y rebajan cualquier pretensión espiritual o elevación metafísica¹⁸⁴.

Aussi, dans cette tradition théâtrale, le corps interdit est-il décrit dans ses fonctions physiologiques les plus tabous (déféquer, uriner, venter), mais également dans son activité contraire, la nutrition, qui représente l'un des ressorts les plus populaires de l'humour. Nutrition et défécation sont donc les deux faces d'une même nécessité organique, la plus primaire de toutes et, de ce fait, la plus universellement comique.

Cette dimension corporelle de l'humour carnavalesque est omniprésente dans le théâtre sanchisien. On la retrouve notamment dans *Ñaque*, où les références au corps sont nombreuses. Dans les échanges entre Ríos et Solano, le thème de la faim ne cesse de revenir de manière presque lancinante. À tel point qu'à force d'en parler et peut-être dans le but de la conjurer en l'invoquant, cette idée obsédante donne lieu à une déferlante verbale sous la forme d'une succession de proverbes que nous avons déjà évoqués et qui ont pour principal sujet la faim. En vérité, dans *Ñaque*, l'art des deux comédiens, loin d'être l'expression d'un désir de culture, est intimement lié à la nécessité de se nourrir pour survivre, comme l'atteste cette anecdote que relate Solano : « Una noche, llegamos a una venta donde nos dieron, entre cuatro carreteros que estaban allí juntos, veinte maravedíes y una morcilla porque les hiciésemos una comedia » (*Ñ*, p.168). En ce qui concerne la dimension scatologique de l'humour carnavalesque, il faut aussi faire référence au personnage de Paulino dans *¡Ay, Carmela!*, pétomane hors pair, toujours prêt à user de son art pour divertir le public ainsi qu'à Carmela qui n'hésite pas à évoquer ses problèmes de menstruations.

¹⁸³ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 96.

¹⁸⁴ Ignacio Arellano, *Historia del teatro español en el siglo XVII*, op. cit., p. 645.

Conscient de la dimension scatologique de son théâtre, José Sanchis insiste sur sa nature carnavalesque :

[Hay] cierta inclinación por una corporeidad carnavalesca, en el sentido bajtiniano del término, que dota a los personajes de orificios por los que expeler sus humores : mocos, ventosidades, orina, menstruación, etc. No son los suyos cuerpos angélicos, templos del espíritu o del logos, sino « bultos » bien terrenales donde los piojos se instalan a veces y a los que el tiempo no perdona ninguna de sus vejaciones¹⁸⁵.

En consonance avec cette conception vitale du corps, le dramaturge souligne également que cette dimension n'est aucunement le signe d'une dépréciation :

[T]ales agujeros, fluidos y usuras no tienen [...] ninguna connotación degradante. Más bien al contrario : son síntoma, símbolo o signo de la admirable precariedad humana, en las antípodas de la aséptica perfección de héroes y dioses. Y el humor o la comicidad, inherentes a estas flaquezas corporales, aspira a menudo a transmutarse en áspera poeticidad¹⁸⁶.

4.2. Humour langagier et art de la *burla*

Outre l'humour scatologique, l'expression carnavalesque convoque un langage populaire, fortement imagé, où abondent les exclamations, les insultes, les quolibets, mais aussi les jeux de mots, les quiproquos, les calembours et contrepèteries. Les personnages ont également recours à l'hyperbole, traduction verbale de leur comportement excessif. Dans les pièces du répertoire populaire, on retrouve aussi de nombreuses références au langage de *germanía*.

À ce titre, les dialogues du *Retablo de Eldorado*, et plus particulièrement les échanges entre Chirinos et Chanfalla s'avèrent d'une incroyable richesse, usant de tous les ressorts de cet humour verbal. Des termes, tels que « farabusteador », « pencurria », « chamuscar », « garfiñar », empruntés au langage de *germanía* abondent dans le texte, ainsi que bon nombre de quolibets fonctionnant sur le mode de la métaphore animalière (« Cata que no te despiertes tú con tus mugidos » *RED*, p. 257) ou encore l'emploi systématique de l'ironie (« Chirinos : ¿Iba yo a despojar de su fortuna a este pobre viejo? / Chanfalla : Miren, a Marta La Píadosa ! », *RED*, p. 257). On retrouve

¹⁸⁵ José Sanchis Sinisterra, « Cuerpos en espacio-tiempo », in José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, op. cit., p. 271. À propos du carnavalesque dans *¡Ay, Carmela!*, cf. également Dominique Breton, « Le corps grotesque dans *¡Ay, Carmela!* de José Sanchis Sinisterra », in Roswita et Christilla Vasserot (éd.), *Le corps grotesque : théâtre espagnol et argentin*, Paris, Lanzman, pp. 37-52.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 271.

également dans le langage de Chirinos et Chanfalla des constructions verbales plus recherchées, comme l'emploi humoristique des suffixes (« Cierta que antes confío yo en mi retablillo que en tu retablazo », *RED*, p. 258) que Virtudes Serrano associe à des jeux de contrastes linguistiques inspirés du *Lazarillo de Tormes*. Elle rappelle à cet égard que cette influence est également perceptible « en el proceso de degradación física que va sufriendo Don Rodrigo y que recuerda el padecido de Lázaro a partir del momento en que, a consecuencia del golpe del jarro, quedó con los dientes rotos »¹⁸⁷.

Dernier ressort de l'humour carnavalesque, et non des moindres, *la burla*, entendue à la fois comme moquerie et duperie, fonctionne également comme génératrice d'une ambivalence quant aux rapports entre personnages. Ainsi, dans *El retablo de Eldorado*, la *burla* de Chirinos et Chanfalla à l'encontre de Don Rodrigo et la *sombra* instaure une sorte de spectacle dans le spectacle, où ceux-ci sont manipulés par ceux-là selon une logique de dupe, dont le spectateur, en sa qualité de voyeur, est le complice indirect. Dans *Lope de Aguirre, traidor*, la *burla* intervient également à un autre niveau, puisqu'elle n'est pas le fait des personnages mais de l'auteur lui-même. Ainsi, dans le monologue de Don Fernando Guzmán, ce dernier est-il présenté sous un jour caricatural, accentuant sa pusillanimité, sa niaiserie et son caractère peu viril. La parodie du prince, devenu roi de pacotille, manipulable à satiété, tranche fortement avec la figure omnipotente de Lope de Aguirre dont l'autorité apparaît, par contraste, presque justifiée.

En intégrant cet humour carnavalesque d'une extraordinaire richesse linguistique et formelle, José Sanchis cherche à régénérer le drame contemporain, en l'entraînant hors des conventions du dialogue réaliste qui, trop attaché à décrire un monde d'une vraisemblance improbable, délaisse la potentialité poétique du langage au profit de sa nature purement référentielle. Du reste, cette profusion verbale, présente dans les pièces du corpus, rappelle les explosions langagière d'un Valère Novarina s'inspirant lui aussi de formes carnavalesques et populaires pour faire advenir sur la scène une puissance créatrice à même de renouveler l'expression théâtrale.

¹⁸⁷ Virtudes Serrano, « Introducción », *art. cit.*, p. 258.

5. L'anti-héros sanchisien

Le personnage carnavalesque est associé, par son affiliation historique au fou du roi ou à l'histriion de cour, au bouffon théâtral dont le type le plus paradigmatique est peut-être le *zanni* de la *commedia dell'arte* ou encore le *gracioso* de la *comedia* espagnole. Il s'agit souvent d'un personnage parodique dont les traits relèvent de la caricature. Ce n'est pas un hasard si dans le carnavalesque italien, le bouffon est affublé d'un costume criard et d'un masque accentuant les expressions de son visage, vieille réminiscence de la tragédie antique. Il faut aussi rappeler que le terme grec *parodia* est formé de *ode*, chant, et du préfixe *para* qui peut avoir le double sens de « contre » ou de « à côté de ». La position du bouffon est donc toujours celle du « contre-chant » de la scène sociale qui se trouve mimée sur la scène théâtrale : il est à la fois un double (« à côté de ») et un envers (« contre »). On peut donc dire que sa fonction est de présenter non une vérité mais des vérités ambivalentes et paradoxales, qui fonctionnent bien souvent sur le mode de l'oxymore. Il est le sujet dialogique par excellence face au sujet monologique, porteur d'une vérité unique.

Le théâtre populaire du Siècle d'Or préfigure ainsi l'émergence dans la littérature espagnole de l'anti-héros, à travers le personnage du *pícaro* qui, par son franc-parler et ses valeurs aux antipodes de la morale chrétienne, représente la personnification de cette structure d'inversion des hiérarchies sociales et constitue, de ce fait, l'un des éléments les plus transgressifs de l'expression carnavalesque. Ainsi, le bouffon, à l'instar du *pícaro*, est-il lié à une situation de marginalité qui en fait une sorte de contre-exemple social.

5.1. Désacralisation du personnage classique

Les personnages de José Sanchis s'inscrivent, eux aussi, dans cette filiation carnavalesque. Les comédiens de *Ñaque* et du *Retablo de Eldorado* apparaissent comme de véritables charlatans, plus ou moins sympathiques, évoluant dans un milieu social des plus malfamés. Qu'il s'agisse du *Retablo de las maravillas* ou de celui de Eldorado, Chirinos et Chanfalla conçoivent le théâtre comme une véritable duperie et n'hésitent pas à faire appel à la bande de rufians aux ordres de Macarelo pour tromper Don Rodrigo. Quant à Ríos et Solano, les représentations qu'ils proposent au public

s'apparentent à de véritables arnaques puisque, n'ayant pas de moyens pour jouer les pièces, ils se contentent de quelques gesticulations ridicules et finissent toujours par s'attirer les foudres du public. Ainsi, après avoir fait miroiter à des charretiers dont ils étaient parvenus à soutirer quelques sous, une représentation de la *Gran Semíramis*¹⁸⁸, ces deux compères se lancent dans un spectacle des plus minables, « con barbas de dos meses, el trapejo de la cocina en la cabeza, haciendo la Semíramis » (*Ñ*, p. 170). Il s'en fallut de peu pour que les spectateurs dupés ne les étripent. L'assimilation de ces comédiens à des parasites sociaux est accentuée dans le texte par toute une série de comparaisons récurrentes entre les acteurs ambulants et les poux :

SOLANO.— Tú eres un piojo...Quiero decir : un actor.

RÍOS.— ¿Un piojo?

SOLANO.— Un actor...somos actores.

RÍOS.— Mitad mendigos. Mitad ramerás (*Ñ*, p. 142).

En développant une conception du personnage dramatique marqué par l'indigence, le manque, la marginalité, José Sanchis remet profondément en cause la figure du héros classique, entendue comme personnage singulier et exemplaire. Sa démarche n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle de Louis-Ferdinand Céline qui, lui aussi, a recours à l'archétype de l'anti-héros picaresque, notamment pour la construction du personnage de Ferdinand Bardamu dans *Le Voyage au bout de la nuit*, afin de développer une vision dégradée du monde, empreinte de pessimisme et de misanthropie. Pour ce qui est du théâtre de José Sanchis, la visée n'est pas la même car, comme le dramaturge le souligne, il s'agit davantage de repenser le personnage à l'aune des découvertes qui engagent une nouvelle conception du sujet :

[Se trata de] revisar críticamente la noción de personaje y replantearla a la luz del pensamiento contemporáneo —economía, política, psicoanálisis, antropología, lingüística... [porque] son tareas urgentes que de hecho ya han sido emprendidas, intuitiva o racionalmente, por los movimientos teatrales revolucionarios o, simplemente, renovadores¹⁸⁹.

La réflexion de José Sanchis fait donc écho à la crise du personnage dans le théâtre moderne, telle que l'envisage Robert Abirached :

¹⁸⁸ *La tragedia de la Gran Semíramis* est une pièce de l'auteur valencien Cristóbal de Virués parue en 1609 dans un volume qui regroupe également *La Cruel Casandra*, *Atila furioso*, *Elisa Dido* et *La Infelice Marcela*. Il existe une édition récente de la première pièce : Cristóbal de Virués, *La gran Semíramis*, Madrid, Red Ediciones, 2012.

¹⁸⁹ José Sanchis Sinisterra, « Personaje y acción dramática », in José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, op. cit., p. 202.

Comment restaurer le personnage dans ses pleins pouvoirs, alors que ses références traditionnelles à la réalité sont en train de se brouiller de plus en plus irrémédiablement ? Au milieu d'un univers éclaté, où le doute atteint pêle-mêle les idées, les croyances, les traditions et les arts, déroutant du même coup le public et le conduisant à se cloisonner en unités disparates, comment redonner pleinement vie à la pratique d'un jeu qui ne saurait se passer de spectateurs et qui, depuis son apparition, n'a jamais cessé de s'adresser à des hommes réunis en collectivité ?¹⁹⁰

Si le carnavalesque en tant que mode de représentation occupe une place de choix dans la réflexion de José Sanchis, c'est qu'il ouvre la voie à une conception du personnage dramatique désacralisé comme alternative à la figure du héros classique.

5.2. Marginalité et nomadisme

Parmi les aspects qui caractérisent le personnage carnavalesque, il faut souligner le rapport particulier qu'il entretient au territoire. Qu'il s'agisse des *zanni* ou des *pícaros*, ces personnages prototypiques occupent toujours une position excentrique qui leur confère irresponsabilité, non-conformité, indiscipline et, par le jeu, la liberté d'aller au-delà des normes et des interdits imposés par la loi et la morale.

Cette non-appartenance au territoire est peut-être l'un des aspects les plus suggestifs du personnage sanchisien qui est avant tout un être nomade, n'habitait jamais vraiment la scène, mais la traversant de façon transitoire. Ainsi, les comédiens de *Ñaque*, *El retablo de Eldorado* ou encore *¡Ay, Carmela!* sont-ils des vagabonds, parcourant l'Espagne à la recherche de nouvelles possibilités d'exercer leur art ou de nouvelles victimes pour leur ruse. Dans le cas de Ríos et Solano, cette pérégrination sans but précis se double d'un vagabondage dans le temps. Perdus dans les limbes de l'histoire, ils sont aussi les représentants de cette tradition populaire du théâtre ayant sombré dans l'oubli. On pense également à Don Rodrigo ou Lope de Aguirre, dont le destin se forge dans l'errance des conquistadors aux confins du monde ou encore à Paulino et Carmela qui, une nuit de brouillard, sans le vouloir, ont traversé la ligne de front pour se retrouver en territoire franquiste. La *sombra*, elle-même, personnage de l'altérité par excellence, s'exprimant en nahuatl, est représentative de ce nomadisme généralisé.

C'est précisément parce qu'il se situe à la frontière et qu'il fait le choix de la mobilité au mépris de l'identité statique que le personnage sanchisien fonctionne selon

¹⁹⁰ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 12.

un principe de déstabilisation. Tout comme l'anti-héros carnavalesque, il s'apparente à l'étranger, jouissant ainsi d'une position qui lui permet de remettre en cause l'ordre établi. C'est aux abords d'une ville où l'Inquisition organise un autodafé que Chanfalla et Chirinos représentent un spectacle sur la Conquête des Amériques, où le discours sur le rôle évangélisateur de l'Espagne laisse place à une critique acerbe des crimes commis au nom de l'Église. On le voit, l'anti-héros est l'être de l'envers et de l'endroit, de l'affirmation et de la négation, à tel point que le bouffon, libéré de toutes les entraves, atteint aussi le rang du sage. On pense à la scène de *¡Ay, Carmela!* où, face à un parterre de généraux franquistes, la caricature de la Seconde République se change brusquement en incarnation de la justice et de la liberté pour mieux dénoncer l'iniquité du fascisme. À la surface, sa parole se distingue par l'insignifiance, alors qu'elle est doublée d'un message transgressif, qui va au-delà de la limite imposée par l'ordre ou la loi. Ainsi, par la licence qu'on attribue à Carmela de représenter une caricature de la Seconde République, l'actrice sème désordre et confusion. Sa nature comique, qui lui permet de permuter l'ordre des choses, se révèle providentielle, et ses maladresses et provocations contribuent, en fin de compte, à dénoncer les exactions franquistes. La parole du bouffon accède alors au statut de parole résistante qu'aucune censure ne parvient à contenir.

En intégrant à son théâtre la figure de l'anti-héros, José Sanchis défait le personnage dramatique qui perd son statut d'exemplarité au profit d'une dimension plus ambivalente, voire paradoxale. Héritier du bouffon et du *pícaro*, le personnage sanchisien devient l'anti-héros par excellence. Ne se reconnaissant aucune identité fixe, il s'affirme dans sa capacité à résister au pouvoir, à en désacraliser les représentations par un rire éminemment carnavalesque qui convoque le corps, l'éphémère de la chair, la vie en somme, que la tradition platonicienne de la culture occidentale n'a cessé de réprimer.

Si José Sanchis s'intéresse à l'expression carnavalesque, c'est que celle-ci est avant tout le signe d'un renouvellement formel par la confrontation de l'officiel et de l'officieux et qu'elle apparaît comme la voie privilégiée pour mener à bien une remise en cause de la théâtralité conventionnelle et des postulats idéologiques qui la soutendent au profit d'une expérimentation favorisant l'hybridation des genres et l'ambivalence transgressive dont le carnavalesque est lui-même porteur. Il s'agit aussi

pour José Sanchis de faire appel à l'humour comme arme de résistance vis-à-vis du pouvoir et de favoriser l'émergence dans le théâtre moderne de l'anti-héros, caractérisé par une complexité interne aux antipodes de l'unité et de l'exemplarité du personnage classique. Il cherche ainsi à faire advenir sur la scène actuelle un carnavalesque contemporain, animé d'une pulsion rhapsodique, dont le *Teatro Fronterizo* participe pleinement.

CHAPITRE V

LE TEXTE DRAMATIQUE EN MARGE DU LOGOCENTRISME

Art du paradoxe fortement lié aux circonstances socio-historiques, le théâtre a de tout temps été amené à réfléchir sur sa nature, proposant à chaque étape de son évolution une réponse différente, voire contradictoire, à la question de son existence. Est-il un mode de représentation, comme le postulent Platon et Aristote, ou bien un genre littéraire ayant sa place dans les ouvrages d'histoire de la littérature, aux côtés des genres lyrique et épique ? À moins que le théâtre ne soit un art du spectacle à part entière, pouvant se passer du texte car, comme l'affirme Antoine Vitez, « on peut faire du théâtre de tout ». Autant dire que la seule vérité dont on soit sûr, c'est que cet art, qui se distingue par sa nature changeante, est paradoxalement tout cela et peut-être bien d'autres choses encore.

1. Texte versus représentation

Tourmentés par cette insaisissabilité ontologique, créateurs et critiques ont pourtant toujours cherché à la réduire en postulant l'existence d'un canon théâtral unique. Au cours du XX^e siècle, les débats se sont ainsi polarisés autour de deux grandes approches, l'une consistant à accorder une importance majeure au texte par rapport à la représentation et l'autre défendant la primauté et l'autonomie du spectacle face au texte. Force est d'ailleurs de remarquer que les termes spécifiques de *représentation* et *mise en scène* sont loin d'être neutres et situent d'emblée le texte comme premier par rapport à l'événement scénique, réduisant celui-ci à un simple phénomène de redondance. Anne Ubersfeld met en garde contre la sacralisation de la dimension littéraire du théâtre :

[L]e danger principal de cette attitude réside certes dans la tentation de figer le texte, de le sacraliser au point de bloquer tout le système de la représentation et l'imagination des

« interprètes » (metteurs en scène et comédiens) ; il réside encore plus dans la tentation inconsciente de boucher les fissures du texte, de le lire comme un bloc compact qui ne peut être que reproduit à l'aide d'autres outils, interdisant toute production d'un objet artistique. Le plus grand danger est de privilégier non le texte, mais une lecture particulière du texte, historique, codée, et que le fétichisme textuel permettrait d'éterniser¹⁹¹.

Cette conception du rapport entre le texte et la représentation instaure nécessairement un débat en termes de fidélité et de trahison, limitant le champ d'autonomie du spectacle, qui se trouve dès lors conditionné par une sémiotique exclusivement textuelle.

À l'inverse, la modernité théâtrale a favorisé l'autre attitude, qui consiste à privilégier la représentation au détriment du texte, quitte à se passer de celui-ci, pour développer un art du spectacle fondé sur la rencontre entre interprètes et spectateurs. Refusant d'assimiler le texte littéraire à l'art théâtral, Jerzy Grotowski remarque ainsi que « les pièces publiées en livres sont désignées sous le titre de Théâtre –une erreur à mon sens, parce que ce n'est pas du théâtre, mais de la littérature dramatique »¹⁹².

Dans le contexte espagnol des années 70, le théâtre atextuel connaît son heure de gloire, notamment en Catalogne, où il est lié à l'émergence de célèbres compagnies telles que *Els Joglars*, *Comediants* ou encore *La Fura dels baus*, privilégiant l'art scénique et reléguant le texte à une fonction subalterne au sein du système sémiotique de la représentation. Mais cette attitude radicale, si elle a donné lieu à des expériences théâtrales innovantes, a néanmoins dérivé vers un théâtre de la performance sans réelle velléité dramaturgique, fondé essentiellement sur l'instantanéité de la représentation. On pourrait citer à titre d'exemple les expérimentations actuelles de Roger Bernat qui repose essentiellement sur une approche participative du public et réduit le spectacle à une expérience sensorielle au détriment d'une véritable sémiotique théâtrale. En tant qu'auteur et metteur en scène, José Sanchis ne reste pas insensible à ce débat qui agite la scène espagnole dans les années 70 et dénonce les excès d'un théâtre purement littéraire :

[El] teatro basado en la palabra comunica la mayor parte de sus contenidos a través de la expresión oral, del lenguaje verbal que, como se sabe, no es más que uno de los posibles lenguajes de la escena y no precisamente el más específicamente dramático¹⁹³.

¹⁹¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 14.

¹⁹² Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Paris, L'âge d'homme, 1971, p. 54.

¹⁹³ José Sanchis Sinisterra, « Presente y futuro del teatro español », in José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, op. cit., p. 306.

Il pratiquera d'ailleurs lui-même la création collective, popularisée en 1968 par Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil¹⁹⁴. Dans cette pratique scénique, le texte ne préexiste pas à la mise en scène, mais il est créé selon les exigences de cette dernière, en mettant les comédiens dans des situations d'improvisation permettant de fixer au fur et à mesure de l'élaboration du spectacle une trame textuelle. Mais le positionnement de José Sanchis en faveur d'une conception scénique du théâtre ne doit pas trop rapidement être interprété comme un principe immuable. Il faut davantage le lire comme une critique liée aux circonstances du panorama théâtral de l'Espagne des années 60 qui, à quelques exceptions près, restait majoritairement imperméable aux grands courants novateurs du théâtre européen de cette époque. Ainsi, contrairement à Albert Boadella qui demeurera, quant à lui, fidèle à une approche essentiellement scénique du théâtre, dès les années 70, José Sanchis perçoit dans ce courant atextuel un appauvrissement de l'expression théâtrale qui, en délaissant le texte, se prive aussi de la force évocatrice du langage. Son attitude est en cela très proche de celle du dramaturge catalan Josep Maria Benet i Jornet qui considère la dimension textuelle comme inhérente à la pratique théâtrale :

La paraula és el llenguatge més complexe i sofisticat que l'home ha creat. Per tant, no hi ha per mi millor llenguatge que permeti d'expressar conceptes complexos. Allò que una imatge val més que mil paraules és una fal·làcia total. Treballar amb la paraula és treballar amb l'arma d'expressió més noble que l'home té, i per tant, és lògic que, en conseqüència, defensi el teatre de la paraula¹⁹⁵.

Le parti pris de José Sanchis en faveur d'un théâtre de la parole répond également à l'idée que le texte constitue un matériau de premier ordre pour élaborer une structure dramaturgique signifiante.

Inscrite dans une poétique éminemment frontalière, sa conception théâtrale ne se limite pourtant pas à revendiquer le langage en tant que mode d'expression privilégié et à récuser toute approche scénique. José Sanchis poursuit en réalité une

¹⁹⁴ Cf. à ce sujet José Sanchis Sinisterra, « Práctica teatral con adolescentes », in José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, op. cit., pp. 310-315. Publié pour la première fois en 1978 dans la revue *Pipirijaina*, cet article expose la conception sanchisienne de la création collective. « Desde la perspectiva concreta de mis experiencias con niños y jóvenes en un contexto educativo, explique José Sanchis, considero que el enfoque más adecuado para configurar esta zona es la creación colectiva. Entiendo, obviamente, por creación colectiva la voluntad comunicativa del grupo en torno a un tema por el que sus miembros se sienten concernidos » (p. 311).

¹⁹⁵ Propos de Josep Maria Benet i Jornet recueillis in Miquel M. Gibert, « Aproximació al primer teatre de Josep M. Benet i Jornet », in Enric Gallén et Miquel M. Gibert (éd.), *Josep M. Benet i Jornet i la fidelitat al teatre de text*, Barcelona, Eumo Editorial, 2001, p. 35. Rappelons que José Sanchis Sinisterra a traduit en castillan *Desig* (1989) de Josep M. Benet i Jornet.

double visée : il souhaite d'une part questionner le langage théâtral depuis le théâtre lui-même, dans la lignée des réflexions de Beckett et de Pinter sur les apories du sens et de la communication, et de l'autre, il cherche une voie praticable entre la littérature dramatique et l'art de la scène.

Son intérêt pour les formes théâtrales du baroque populaire n'est d'ailleurs pas sans lien avec cette double visée, tant il est vrai qu'elles reposent sur une conception du texte théâtral échappant au débat général que nous venons d'exposer pour développer un usage singulier de l'œuvre dramatique que José Sanchis intègre à sa propre poétique.

2. Le baroque populaire : entre textualité et théâtralité

Ríos et Solano n'ont pas vocation à célébrer la littérature dramatique et encore moins un quelconque panthéon culturel. À l'origine de ce théâtre indigent et précaire, il y a la faim et la nécessité de jouer vaille que vaille pour survivre. Leur art, si l'on peut ainsi le nommer, fait écho à cette réflexion d'Artaud sur l'état du monde et de la culture : « Avant d'en revenir à la culture, je considère que le monde a faim, et qu'il ne se soucie pas de la culture ; et que c'est artificiellement que l'on veut ramener vers la culture des pensées qui ne sont tournées que vers la faim »¹⁹⁶. Chanfalla et Chirinos agissent, quant à eux, tels des *pícaros* versés dans l'art de la feinte et la *burla*. On se demande d'ailleurs si la condition de comédien n'est pas inhérente à celle du *pícaro* car, comme le montre *El retablo de las maravillas*, il n'est pas de meilleure ruse que de donner à voir l'invisible. Ce théâtre populaire d'inspiration carnavalesque semble ainsi instaurer une distance avec le théâtre de cour et plus largement avec la culture telle que l'entend Artaud, c'est-à-dire comme « inconcevable Panthéon de systèmes, de formes, de représentations [ayant développé] jusqu'à l'absurde cette faculté que nous avons de tirer des pensées de nos actes, au lieu d'identifier nos actes à nos pensées »¹⁹⁷. Cette tradition du théâtre baroque populaire apparaît dès lors comme une manifestation avant l'heure de ce théâtre de l'action dont parle Artaud, qui « adhère à la vie »¹⁹⁸ et ne peut se confondre avec cette idée moribonde de la culture, ayant trouvé dans le langage son principal mode d'expression. Contrairement à l'idée que l'on se

¹⁹⁶ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, op. cit., p. 11.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 13.

fait habituellement de la thèse artaudienne, celle-ci ne prône pas une rupture radicale avec le théâtre de texte. Il s'agit plutôt de remettre en cause le logocentrisme qui prive l'art de la scène d'instruments vivants. « Le théâtre qui n'est dans rien, affirme-t-il, mais qui se sert de tous les langages : gestes, sons, paroles, feu, cris, se retrouve exactement au point où l'esprit a besoin d'un langage pour produire ses manifestations »¹⁹⁹. Dans cette perspective, le texte n'est plus conçu comme un système autonome, préexistant au spectacle, mais devient un élément constitutif du langage vivant de la représentation théâtrale.

2.1. Réajustements du texte en fonction de la représentation

Précisément, dans l'art de la scène que pratiquent les personnages comédiens de José Sanchis, le texte délaisse cette position centrale qu'il occupe dans le théâtre de cour, notamment dans la *comedia*, pour être mis au service d'un langage essentiellement scénique. En premier lieu, le caractère hétéroclite des matériaux hypotextuels dont usent Ríos et Solano, aussi bien que Chirinos et Chanfalla, pour créer un spectacle montre que, dans leur conception du théâtre, l'articulation de celui-ci relève du montage scénique et non de l'unité interne d'un texte prédéterminé qu'il s'agirait de mettre en scène. Dans *Ñaque*, l'illusion d'improvisation permet précisément d'attirer l'attention du spectateur sur les dynamiques propres à la cérémonie théâtrale qui ne peut se réduire à une simple translation du texte vers la scène car elle met en jeu une sémiotique singulière faisant intervenir le corps.

On constate, par ailleurs, que le travail de ces personnages comédiens et leur rapport aux textes est indissociable du manque de moyens techniques dont ils disposent et qui les oblige à une constante adaptation formelle, entraînant parfois aussi une transgression du message doctrinal des pièces en question. Nous avons déjà fait référence à la pitoyable mise en scène que Ríos et Solano proposent de l'*auto El sacrificio de Abraham* et qui donne lieu à une représentation dévoyée et blasphématoire de cette pièce religieuse. Chirinos et Chanfalla ne cessent eux aussi d'adapter le texte aux aléas du spectacle. Ainsi, lorsque les tirades de Don Rodrigo paraissent trop longues, ils n'hésitent pas à le rappeler à l'ordre pour qu'il les écourte. Il en va de même lorsque son discours laisse transparaître une critique trop virulente

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 18.

vis-à-vis du rôle de l'Église dans le génocide des Indiens. Dans *El retablo de Eldorado*, le texte des personnages comédiens s'apparente donc à une trame dramaturgique, permettant d'articuler le spectacle sans pour autant lui imposer une structure fixe.

2.2. Une théâtralité à moindres frais

Si le texte est lui-même constamment réajusté dans ces pièces, il constitue aussi le principal matériau dont disposent ces comédiens miséreux. Leur art repose précisément sur la force évocatrice du langage qui permet d'imaginer des univers somptueux à moindres frais. Dans *El retablo de Eldorado*, grâce au recours à l'épique, les comédiens parviennent à convoquer sur la scène le périple de Don Rodrigo à travers l'immensité du continent américain sans autres éléments de décor qu'une carriole et quelques costumes. Il existe du reste un contraste saisissant dans cette pièce entre l'extrême dénuement des personnages et la profusion du matériau textuel dont ils disposent. Il en va de même dans *Ñaque*, notamment dans la dernière scène où Solano se lance seul dans la représentation de la *Comedia de Serafina* d'Alonso de Vega, représentant tous les personnages à la fois. Le recours au texte et, plus globalement au langage, apparaît dès lors comme une nécessité afin de suppléer à la précarité de ces personnages comédiens. Voilà aussi pourquoi lorsque Ríos et Solano sont victimes d'un trou de mémoire, ils perdent leur principal atout : la capacité à convoquer un répertoire foisonnant.

Le rapport d'usage que ces personnages comédiens établissent avec le texte dramatique est aussi repérable, d'une manière plus générale, dans la poétique sanchisienne qui met en jeu une interdépendance singulière entre textualité et théâtralité.

3. Hypertextualité et montage dramatique

Le théâtre frontalier tel que le conçoit José Sanchis, c'est-à-dire comme recherche de voies praticables entre les dualismes qui traversent le champ théâtral, débouche nécessairement sur une redéfinition du rapport texte-représentation. Le dramaturge insiste sur la nécessité de « reducir el divorcio entre la escritura y puesta

en escena »²⁰⁰ afin d'éviter le double écueil d'un spectacle « que se limita a una mera ilustración del texto escrito, o bien lo repudia ostensiblemente para proclamar la autosuficiencia de los lenguajes no verbales »²⁰¹. Il s'agit de délaissier une conception antinomique du rapport texte-représentation pour parvenir ainsi à « escribir desde la escena y escenificar desde la escritura » tout en développant un « cuestionamiento recíproco de la textualidad y la teatralidad »²⁰².

3.1. Une conception secondarisée de l'acte de création

En envisageant le texte dramatique comme élément constitutif de la sémiologie du spectacle, le théâtre baroque populaire s'avère un intercesseur de premier ordre pour explorer les frontières entre textualité et théâtralité. D'ailleurs, le *modus operandi* des personnages comédiens de *Ñaque* et *El retablo de Eldorado* fait écho aux conceptions théoriques de José Sanchis :

En el quehacer de El Teatro Fronterizo, [textualidad y teatralidad] coinciden desde el inicio o, cuando menos, se desarrollan al unísono, configurándose mutuamente a lo largo del trayecto creador. La elección y manipulación del texto comporta una propuesta de espectáculo o un conjunto de problemas escénicos que, en su gradual resolución, incidirán sobre el texto de partida para ajustarlo y modificarlo²⁰³.

Cette manipulation du texte dramatique se décline sous des formes diverses. Elle est particulièrement évidente dans les pièces qui relèvent du montage dramatique car celui-ci implique nécessairement le recours à un matériau hypotextuel qui, une fois sélectionné, fait l'objet de différentes transformations afin d'intégrer le cadre dramaturgique de la pièce. José Sanchis décrit en ces termes le processus de réécriture à l'œuvre dans *Ñaque* :

[Los hypotextos] han sido en mayor o menos grado manipulados y « adulterados » con casi la misma desconsideración con que los artistas populares han tratado siempre sus tradiciones. Desprovisto de cualquier sentido de admiración a la herencia cultural, el actor ambulante –como antaño el juglar– no teme deteriorar, voluntaria o involuntariamente, un heterogéneo repertorio de reminiscencias literarias que para él son meros recursos profesionales, no reliquias²⁰⁴.

Tout comme Ríos et Solano agencent des bribes textuelles pour confectionner leur

²⁰⁰ José Sanchis Sinisterra, « El Teatro Fronterizo. Taller de dramaturgia », in José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, op. cit., p. 188.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 188.

²⁰² *Ibid.*, p. 188.

²⁰³ *Ibid.*, p. 188.

²⁰⁴ José Sanchis Sinisterra, « Ñaque o de piojos y actores », *art. cit.*, p. 63

spectacle, José Sanchis a recours à un matériau préexistant, à la différence près que le montage n'est pas conditionné par l'urgence de l'improvisation. Il n'en reste pas moins qu'à l'instar de ses personnages, le dramaturge développe une forme de réécriture, où l'hypotexte est envisagé comme une ressource au service d'une œuvre propre. Ce rapport d'usage rejaillit dans bien d'autres pièces de José Sanchis, notamment dans *Lope de Aguirre, traidor*, où la réélaboration formelle de la lettre que le conquistador envoie au Roi d'Espagne est paradigmatique de cette manipulation textuelle. Comme nous l'avons vu, José Sanchis fait le choix de procéder à une fragmentation de l'hypotexte instaurant une interprétation chorale. Celle-ci se justifie par la volonté de proposer une représentation éclatée de Lope de Aguirre mettant en lumière la polyvocité du personnage.

Par ailleurs, cette esthétique du montage ressortit à une écriture au second degré qui s'inscrit dans une conception artistique placée sous le signe de Brecht. José Sanchis est sensible à la remise en cause de l'originalité artistique sur laquelle se fonde le théâtre épique :

Brecht postula y practica desde sus comienzos una concepción del artista, propia de esta era científica, según la cual éste no solamente crea en equipo, sino que incluso utiliza conscientemente materiales literarios ajenos de origen diverso²⁰⁵.

Au-delà de l'exégèse perspicace du discours brechtien, ces lignes font aussi figure de texte programmatique. Ce que José Sanchis écrit à propos de Brecht est également applicable à ses propres pièces, où abondent les pratiques hypertextuelles, comme le montage, l'adaptation, ou encore l'emprunt littéraire. La proposition d'utiliser un modèle ne peut en aucun cas se confondre avec une quelconque forme de plagiat. Si ce dernier suppose une sujétion absolue à une œuvre première, chez Brecht tout comme chez José Sanchis, il ne s'agit aucunement de se soumettre à un poncif, d'accompagner un mouvement créatif, mais de faire son propre mouvement en mettant le déjà-écrit au service d'une création singulière. La tradition apparaît dès lors non plus comme ce panthéon inviolable que dénonce Artaud, mais une réserve où le créateur puise les éléments à même d'alimenter sa propre réflexion scénique.

²⁰⁵ José Sanchis Sinisterra, « Después de Brecht », *art. cit.*, p. 97.

3.2. Écrire à partir du plateau, mettre en scène à partir du texte

Si dans *Ñaque* et *El retablo de Eldorado*, l'interprétation des comédiens constitue le principal ressort théâtral, on remarque que José Sanchis place également cette dimension actorale au centre de son travail d'écriture. Il souligne à cet égard l'influence des comédiens sur le processus de création :

Su participación en el montaje es importante [...] y ellos son, en definitiva, los primeros destinatarios del texto, integrados incluso en su propia raíz del proyecto dramático –como es el caso de Magüi Mira en *La noche de Molly Bloom* y de Luis Miguel Climent y Manuel Dueso en *Ñaque*– y en ellos se apoya la parte fundamental de su materialización escénica. Los trabajos de *El Teatro Fronterizo*, en efecto, se caracterizan por prescindir de los recursos espectaculares al uso y reclamar un extremado esfuerzo interpretativo²⁰⁶.

Si, dans les pièces que Ríos et Solano mettent en scène, l'absence de moyens techniques est supplée par le jeu interprétatif qui devient, dès lors, le seul recours dont ils disposent réellement, il en va de même dans les pièces de José Sanchis qui reposent sur le talent des acteurs et leur capacité à créer un univers théâtral foisonnant sur une scène quasiment vide. D'où la nécessité pour le dramaturge de les intégrer au processus de création des œuvres d'une manière plus ou moins directe, faisant ainsi coïncider la construction du personnage avec la personnalité de son interprète. Outre les exemples cités, on peut encore évoquer la présence récurrente dans les dernières pièces de José Sanchis du jeune acteur Marc García Coté²⁰⁷ de telle manière que l'attribution des rôles, antérieure à l'existence de la pièce, oriente le processus d'écriture. Brecht, lui-même, s'inspirait de comédiens pour la composition de ses pièces, comme l'atteste la multitude d'austrianismes dans *Mère Courage*, dont le rôle principal avait été écrit, comme on le sait, pour l'actrice d'origine autrichienne, Helene Weigel, qui était également son épouse. Par cette orientation du texte, Brecht cherche moins à identifier le personnage à une actrice en chair et en os afin de le rendre plus vraisemblable, qu'à mettre les particularités du jeu d'Helene Weigel au service d'un idiolecte particulier qui fonctionne, dans la pièce, tel un effet de distanciation.

Enfin, il faut rappeler que José Sanchis est le metteur en scène, la plupart du temps, de ses propres textes. Aussi, le passage au plateau est-il vécu comme un prolongement naturel d'un texte qui fait alors l'objet de tous les réajustements

²⁰⁶ José Sanchis Sinisterra, « El Teatro Fronterizo, taller de dramaturgia », *art. cit.*, p. 189.

²⁰⁷ Le comédien Marc Garcia Coté a notamment joué dans *Flechas del ángel del olvido* (2004), *Vagas noticias de Klamm* (2009) et *Viatges* (2012), cette dernière pièce étant co-écrite avec Ferran Audí.

possibles en fonction des paramètres propres à la représentation. Le dramaturge analyse de la sorte le rapport dialectique qui s'établit entre le processus d'écriture et celui de mise en scène :

Dado que el proceso creativo es inacabable, dado que el producto del trabajo teatral no queda nunca definitivamente fijado, la confrontación del espectáculo con públicos diversos es susceptible de generar cambios más o menos significativos, tanto en las formas escénicas como en la propia estructura literaria. Paradójicamente, la versión definitiva del texto coincide con su última representación²⁰⁸.

Une telle approche laisse clairement apparaître la nature essentiellement contingente du texte théâtral qui est conçu et adapté en fonction des paramètres de la représentation, prenant en compte, en dernière instance, la réaction du public. Une telle approche rappelle également celle de Juan Mayorga dont les pièces sont souvent profondément réélaborées suite aux premières représentations, non pas pour tenter de répondre aux attentes du spectateur, mais pour calibrer au mieux les effets du texte et de la mise en scène selon le processus de réception²⁰⁹.

En somme, l'œuvre de José Sanchis s'inscrit dans la tradition du théâtre textuel, puisque le langage constitue le principal élément de ses pièces. Il n'en demeure pas moins que, dans la lignée du théâtre baroque populaire, cette œuvre répond à une conception théâtrale que l'on situera volontiers à la croisée de Brecht et d'Artaud, envisageant le texte comme un élément constitutif du spectacle, en tension avec d'autres systèmes sémiotiques. Il s'agit, pour le dramaturge, de trouver une voie praticable entre textualité et théâtralité pour faire émerger un « territorio fronterizo potencialmente fluctuante, ambiguo, tenso, fecundo de transgresiones y fricciones »²¹⁰. Du reste, cette redéfinition du rapport entre le texte et la représentation s'accompagne d'une réflexion sur le langage dramatique remettant radicalement en

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 189.

²⁰⁹ Dans un entretien accordé à la revue (*Pausa*) de la Sala Beckett, Juan Mayorga fait le constat suivant : « Procesos de ensayo y puestas en escena con frecuencia me hacen reflexionar sobre el texto, lo que me lleva a reescribirlo. En ocasiones son los actores los que te revelan cosas. Y en ocasiones es la reacción del espectador, o hasta los comentarios críticos, lo que desestabiliza mi visión del texto. Con los espectadores y con ese espectador privilegiado que es el crítico, intento tener una relación precisamente crítica, que consiste en: primero, respeto, porque si alguien se ha molestado en ver tu espectáculo y en comentarlo, has de tener una actitud de gratitud hacia él; y en segundo lugar, uno ha de reflexionar sobre lo que esa persona dice o el modo en que reacciona, por escrito o durante el espectáculo, porque puede ocurrir que el juicio de ese espectador o ese crítico venga de otra visión del teatro. Él puede considerar que el teatro no debe tener una dimensión política o moral, o que en cambio tiene una función que tú no le asignas. No hay que obedecer ni al espectador ni al crítico, pero creo que es necio no escucharlos. En definitiva, yo creo que el teatro es un arte esencialmente dialéctico » (Ruth Vilar et Salva Artesero, « Conversación con Juan Mayorga », in (*Pausa*), n° 32, p. 75).

²¹⁰ *Ibid.*, p. 188.

cause une conception logocentrée de la création théâtrale.

4. Au-delà du logocentrisme

Il est vrai que, dans l'histoire récente de la scène espagnole, l'œuvre de José Sanchis marque un nouvel âge d'or du théâtre de texte²¹¹, mais cette étape ne signifie pas pour autant une réaffirmation du drame conventionnel. Si le dramaturge reste fidèle à la dimension littéraire du théâtre, il ne peut néanmoins se satisfaire d'un langage dramatique d'une insidieuse évidence, qui crée l'illusion d'un accès direct au réel.

4.1. Langage et dramaturgie classique

Au-delà du nécessaire rééquilibrage entre le texte dramatique et la cérémonie théâtrale faisant suite aux expériences essentiellement atextuelles des années 60 et 70, ce regain d'intérêt pour l'écriture dramatique donne lieu à une réflexion sur la perte du sens et les pouvoirs du langage dans la droite lignée de la poétique beckettienne. José Sanchis propose ainsi de libérer la parole théâtrale de sa fonction purement mimétique et d'un logocentrisme des plus primaires :

[Éste] ha presidido en la dramaturgia tradicional desde que el realismo decimonónico, basándose en la noción « instrumental » del lenguaje que le proporcionaba el positivismo, elaboró una serie de estructuras dialógicas que algunos continúan reivindicando hoy. Estructuras que reproducen una lógica conversacional inexistente en las interacciones humanas ; logocentrismo que parte de una correspondencia indemostrable entre las palabras y las cosas, y hace del lenguaje un vehículo inocente de la comunicación y una correa de transmisión del Sentido²¹².

Le dramaturge, on le voit, définit le logocentrisme comme la subordination du discours théâtral à un langage qui, sous des apparences d'une naturalité inspirée du réel, se confond avec un système conventionnel des plus cohérents, fruit d'une conception conservatrice de la représentation des hommes et du monde, déterminée par un

²¹¹ Le dramaturge justifie en ces termes son intérêt pour le théâtre de texte : « [...] yo vengo predicando ya desde hace quince años ese retorno del texto dramático, que tampoco abolirá el teatro que prescinde del texto, ni mucho menos, pero sí que conduce la evolución del sistema teatral hacia un nuevo ciclo. Y no sólo por la cuestión, sino por la necesidad de decir algo. Porque muchas veces los espectáculos que prescinden del texto, de la dramaturgia, prescinden también de la mera enunciación de algo. Son una apología de la vacuidad, de la pura sensorialidad que se diluye en cuanto cae el telón » (Albert Boadella..., *Sesiones de trabajo con dramaturgos de hoy*, op. cit., pp. 99-100).

²¹² *Ibid.*, p. 275.

principe d'ordre. Remettre en cause le logocentrisme signifie donc agir aux niveaux esthétique et idéologique « para dar cauce a nuevas maneras de percibir la realidad, a nuevas dimensiones de la experiencia humana abiertas por la sensibilidad y el pensamiento contemporáneo »²¹³.

Il va sans dire que le rapport d'usage que les genres du théâtre baroque populaire instaurent avec le texte suppose déjà une mise à distance du logocentrisme, par la présence massive de formes fragmentaires où les effets de rupture priment sur cette naturalité propre au dialogue naturaliste. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si dans les pièces du corpus abondent les longues tirades, les monologues, les énumérations improbables qui permettent précisément de pousser le langage hors de sa fonction communicationnelle pour insister sur sa vocation poétique, productrice de sens. Cette tradition proprement carnavalesque du théâtre préfigure, à l'instar de la *commedia dell'arte*, l'œuvre de Beckett qui met en lumière les limites du langage et son impossibilité à dire le monde à l'époque moderne.

4.2. Vers un nouveau langage théâtral

L'œuvre sanchisienne s'inscrit également dans le prolongement de cette pensée où le langage importe moins pour ce qu'il exprime que pour ce qu'il recèle. Le dramaturge reprend ainsi à son compte l'idée beckettienne d'un théâtre donnant accès à l'envers de la parole :

[H]ay otra cosa detrás del lenguaje, como fundamento de una dramaturgia que, de alguna manera, ha de permitir que eso se escuche. No que se escuche nítidamente, sino instando al espectador a aguzar su atención para desvelar aquello que las palabras están ocultando, maquillando, falseando²¹⁴.

Il s'agit d'atténuer la nature explicite du langage pour tendre à une dramaturgie plus opaque, mettant en jeu l'inconscient des personnages, leur caractère éclaté, ainsi que l'ambivalence d'univers fictionnels où le sens n'est pas donné d'avance, mais se construit à travers le processus de réception de l'œuvre.

Lope de Aguirre, traidor constitue, à ce titre, un exemple paradigmatique de cette dramaturgie en marge du logocentrisme. Les dialogues naturalistes laissent place à l'enchaînement de monologues qui plongent le spectateur dans la subjectivité

²¹³ *Ibid.*, p. 275.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 277.

chaotique des personnages, se confondant parfois avec la conscience de ces derniers. Les répétitions, les jugements contradictoires, la prolifération de voix anonymes, l'éclatement choral du personnage de Lope de Aguirre sont autant d'éléments qui participent de cette récusation du logocentrisme, en cela qu'ils créent un sentiment d'incrédulité vis-à-vis du langage et de ses pouvoirs et font émerger une zone d'ombres donnant ainsi indirectement accès à ce qui échappe aux mots. Par ce biais, José Sanchis rejoint non seulement Beckett mais aussi Artaud qui en appelait déjà dans *Le théâtre et son double* à la nécessité d'un théâtre d'ombres : « Notre idée pétrifiée du théâtre rejoint notre idée pétrifiée d'une culture sans ombres, et où de quelque côté qu'il se retourne notre esprit ne rencontre plus que le vide, alors que l'espace est plein »²¹⁵. Comment ne pas percevoir dans cette affirmation l'une des caractéristiques majeures de l'œuvre sanchisienne, à savoir sa capacité à peupler *théâtralement* une scène qui demeure *matériellement* vide.

Dans le contexte de la dramaturgie contemporaine, il nous faut également rapprocher cette œuvre de celle d'Harold Pinter. Certes, les inquiétudes et les formes dramaturgiques sont sensiblement différentes, car ancrées dans des réalités socio-historiques singulières, mais s'il y a bien un point où ces deux œuvres coïncident, c'est sur la nécessité d'assumer l'héritage beckettien afin d'explorer, comme le souligne José Sanchis, les potentialités du langage en marge du logocentrisme :

Alterar la lengua, hacerle decir otra cosa que lo que dice, permitir la escucha –o la sospecha– de su naturaleza falaz, inadecuada, insuficiente... Es un nuevo estatuto de la palabra dramática [...], un camino de superación de lo que Harold Pinter llama « la forma explícita » y que Martin Esslin caracteriza como una sospechosa capacidad que los personajes muestran para dosificar impecablemente la formación que « deben » transmitir, así como la claridad, corrección, elegancia y brillantez con lo que hacen²¹⁶.

En somme, dans la réflexion de José Sanchis, la revendication d'un théâtre de texte est indissociable d'une réflexion sur la spécificité même du langage théâtral qui, selon lui, réside moins dans une supposée transparence communicative que dans sa capacité à générer des représentations du monde incomplètes et fragmentaires, remettant en cause le *Système théâtral bourgeois*. Du reste, ce dernier semble aujourd'hui avoir trouvé dans la télévision un moyen beaucoup plus efficace pour promouvoir en continu un nouveau naturalisme, notamment à travers la télé-réalité, reflet d'une société

²¹⁵ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, op. cit., p. 18.

²¹⁶ José Sanchis Sinisterra, « La palabra alterada », art. cit., p. 278.

domestiquée et dominée par le stéréotype social²¹⁷.

Le théâtre baroque populaire, en redéfinissant le rapport classique entre le texte et la représentation ouvre ainsi la voie, dans l'œuvre de José Sanchis, à une pratique théâtrale qui revendique cette zone de frictions et d'interactions entre le littéraire et le spectaculaire. Le texte théâtral apparaît alors comme un élément constitutif du système sémiotique de la représentation de telle manière que le processus d'écriture se développe en intégrant son devenir scénique. Toujours dans la lignée de la tradition du théâtre baroque populaire, José Sanchis développe une écriture au second degré faisant appel à de nombreuses sources hypertextuelles, inscrites dans un cadre dramaturgique structurant. Cette pratique permet ainsi de développer une conception du texte, non plus comme expression privilégiée du moi, en accord avec l'idéal romantique, mais au contraire comme agencement collectif où, comme le rappelle le dramaturge, interagissent « varios códigos, de distintos registros, de voces e interlocutores diversos, de campos semánticos opuestos, de espacios y tiempos múltiples, de rupturas, discontinuidades y ambigüidades que instituyen su polisemia esencial, su naturaleza dispersa y múltiple »²¹⁸. Le langage lui-même est soumis à une atténuation du dénotatif au profit du connotatif afin que le logocentrisme laisse place à une déconstruction du langage, indissociable, comme on l'a vu, d'une prolifération du sens qui n'est plus unique, mais exige du spectateur qu'il se mette en mouvement au sein du processus de réception.

La pièce devient ainsi « mixture », montage de formes hétéroclites fonctionnant dans un ensemble non homogène bien que cohérent. La multiplicité remplace l'univocité de la représentation réaliste. Dans cette perspective, le dramaturge devient celui qui, selon la formule de Gilles Deleuze, « invente des agencements à partir des agencements qui l'ont inventés »²¹⁹. Ce qui compte désormais, ce n'est ni la recherche de l'unique, ni la sujétion de l'œuvre à un modèle, mais l'instauration d'alliances stratégiques qui ne tiennent pas compte des hiérarchies traditionnelles ; l'important, c'est le rapport d'usage, construire du devenir avec ses propres intercesseurs, faire fuir le drame moderne en le branchant sur des formes

²¹⁷ Á propos du phénomène de domestication à l'œuvre dans la télé-réalité, cf. Olivier Razac, *L'Écran et le Zoo, spectacle et domestication, des expositions coloniales à Loft Story*, Paris, Denoël, 2002.

²¹⁸ José Sanchis Sinisterra, « El Teatro Fronterizo, taller de dramaturgia », *art. cit.*, p. 192.

²¹⁹ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues, op. cit.*, p. 65.

populaires du théâtre baroque.

Conclusion de la première partie

En reprenant à son compte cette tradition théâtrale du baroque populaire, José Sanchis cherche à déstabiliser le *Système théâtral bourgeois* en le confrontant à des modèles alternatifs qui, dans le contexte de la création contemporaine, permettent une régénération de la théâtralité. Il s'agit de faire en sorte que le théâtre ne se limite pas à reproduire une certaine image du monde mais devienne générateur de représentations nouvelles.

L'intérêt du dramaturge pour le baroque permet, en retour, une redéfinition de celui-ci à la lumière du contexte postmoderne. Benito Pelegrín a montré les implications à la fois esthétiques et idéologiques d'une telle actualisation :

Frente al terrible sentido único ideológico transmitido por un estilo que pretendía ser universal, el barroco se ha convertido en un valor refugio, plural, de la singularidad. Desde luego, en su tiempo, el barroco era la emanación de las monarquías centralizadoras y de la Contrarreforma. Era irracional y « reaccionario » cuando la Razón era subversiva. Pero la razón, institucionalizada, y disfrazada de Despotismo ilustrado, de Positivismo, de tecnocracia, o Ciencia de estado, deviene a su vez totalitaria y reaccionaria. Exige entonces la inversión de perspectiva ; barroco es entonces lo irracional, la disidencia, que devienen subversivos²²⁰.

Ainsi, la redécouverte du baroque dans la deuxième partie du XX^e, notamment dans la littérature latino-américaine²²¹, semble naturellement s'inscrire dans la crise de la modernité, permettant de faire advenir un art anticlassique que le romantisme, attaché à une conception individualiste de la création, n'est plus à même de représenter. Au moment où l'art entame un processus de déconstruction, le baroque constitue donc pour les créateurs l'une des formes d'expression les plus à même de manifester cette rupture avec le conventionnalisme.

Il convient d'analyser l'actualisation des formes du théâtre baroque populaire dans l'œuvre de José Sanchis à la lumière de ce contexte, comme un moyen pour continuer à représenter le monde, sans renoncer au sens, à une époque où les métarécits et les discours de légitimation du savoir sont fortement contestés. Voilà pourquoi

²²⁰ Benito Pelegrín, « Introduction à Baltasar Gracián », in Baltasar Gracián, *Art et figures de l'esprit*, Paris, Seuil, 2000, pp. 76-77.

²²¹ Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Luis Rafael Sánchez, Carlos Fuentes ou Fernando del Paso sont, parmi tant d'autres, les représentants de ce néobaroque latino-américain. Pour une analyse de ce courant à l'aune de la postmodernité, cf. Irleman Chiampi, *Barroco y modernidad*, México, Fondo de cultura económica, 2000.

l'œuvre de José Sanchis ne peut trouver entièrement sa place dans le théâtre postdramatique qui, comme le suggère Hans-Thies Lhemann, vise la réfutation des modèles de la tradition théâtrale, qui sont aussi porteurs de réflexions sur l'expérience humaine, déplaçant le processus théâtral du sens vers la sensualité. En faisant dialoguer passé et présent, tradition et expérimentation, c'est au contraire à la régénération d'un théâtre nécessairement porteur de sens que travaille inlassablement José Sanchis.

DEUXIÈME INTERCESSION
DU ROMAN AU THÉÂTRE :
FORMES ET ENJEUX DE
L'ADAPTATION THÉÂTRALE

L'adaptation théâtrale occupe José Sanchis tout au long de sa trajectoire artistique. Elle revient constamment comme pour signifier la nécessité d'une ouverture du théâtre sur des formes extrathéâtrales. Pour le dramaturge, il ne s'agit pas de quitter son champ de création, mais de l'étendre au-delà de ses supposées limites à la recherche d'intercesseurs à même d'alimenter son rapport au théâtre. C'est dans la perspective d'une recherche expérimentale que José Sanchis envisage donc cette pratique qui, comme on va le voir, l'occupe également d'un point de vue conceptuel.

Dans le cadre de notre étude, nous voulons proposer dans un premier temps un état des lieux des théories adaptatives de José Sanchis afin d'en analyser les formes et les enjeux, notamment au regard de cette recherche incessante d'une théâtralité alternative au *Système théâtral bourgeois*.

Nous essaierons ensuite de dégager les implications de cette *praxis* dans le cadre d'une analyse ciblée des adaptations que José Sanchis propose des textes de Franz Kafka. L'œuvre de celui-ci a en effet largement intéressé le dramaturge en cela qu'elle permet de confronter les conventions théâtrales à une poétique du discontinu qui sans cesse déroge à la complétude du drame aristotélicien.

Enfin, nous aborderons l'influence de Beckett sur l'œuvre de José Sanchis pour montrer qu'elle constitue une étape nouvelle dans sa *praxis* adaptative. Celle-ci s'inscrit dans une démarche globale, où l'exégèse de l'œuvre beckettienne à l'aune du contexte espagnol débouche sur une reformulation du théâtre sanchisien. On assiste ainsi à l'émergence d'une théâtralité dite mineure qui, dans le prolongement de l'écriture de Beckett, engage l'œuvre dans une dynamique involutive dont nous voulons analyser les implications dramaturgiques.

CHAPITRE PREMIER

DRAMATURGIE DES TEXTES NARRATIFS : L'ADAPTATION DANS TOUS SES ÉTATS

Depuis la création du *Teatro Fronterizo* en 1977, José Sanchis n'a cessé d'adapter pour la scène d'autres auteurs et d'affirmer, ce faisant, un discours propre et inédit. Les mêmes préoccupations dramaturgiques reviennent d'une adaptation à l'autre, bien qu'à chaque fois variées, présentées sous un jour différent. Convoquant les grandes voix de la littérature universelle, celles de Kafka, Beckett, Joyce, Melville, Sábato ou encore Cortázar, son œuvre prend la forme d'une immense caisse de résonance littéraire aux frontières de la théâtralité. Il reconnaît lui-même que « la dramaturgia de textos narrativos [...] constituye no sólo uno de mis temas preferidos, sino también un segmento considerable de mi propia práctica teatral »²²². À tel point qu'entre 1977 et 1982, il se consacre presque exclusivement à l'adaptation, cherchant ainsi à mettre en pratique les postulats théoriques du *Teatro Fronterizo*. Ce n'est pas un hasard si le premier texte écrit pour la compagnie est une version théâtrale de la *Leyenda de Gilgamesh* (1977), qui permet une exploration des limites entre narrativité et théâtralité selon des modalités d'écriture proches des conceptions d'Antoine Vitez sur le théâtre-récit²²³. Suivent ensuite *Historia de tiempos revueltos* (1978) adaptation-montage de textes de Bertolt Brecht, *La noche de Molly Bloom* (1979) d'après *Ulysse* de James Joyce, *El Gran Teatro Natural de Oklahoma* (1980-82), montage de textes de Franz Kafka et *Informe sobre ciegos* (1980-82) à partir du chapitre homonyme de *Sobre héroes y tumbas* d'Ernesto Sábato. L'œuvre sanchisienne est alors régie par la

²²² José Sanchis Sinisterra, « La narraturgia », www.nuevoteatrofronterizo.es/cosas/narraturgia.html, [page consultée le 23/12/2012].

²²³ Dès les années 70, José Sanchis se montre intéressé par l'approche théâtrale de Vitez et déclare dans un entretien : « Estoy de acuerdo con Antoine Vitez, el actual director de Chaillot, cuando afirma su pretensión de hacer teatro de todo, cuando sostiene que, en principio, todo texto es potencialmente teatral. Se trata únicamente de encontrar un mecanismo o situación de enunciación que potencie sus dialogismos internos, sus contradicciones, sus rupturas, su polisemia... y que las despliegue en el espacio y en el tiempo de la escena » (Jordi Mesalles, « El Teatro Fronterizo: el placer de atravesar los espacios », in *El Viejo Topo*, n° 62, novembre 1981, p. 72).

contestation des conventions théâtrales et l'élaboration d'un procès expérimental par lequel le dramaturge tente de développer une théâtralité alternative.

Entre 1983 et 1989, José Sanchis continue d'adapter pour la scène d'autres textes bien qu'à un rythme moins soutenu. On retiendra cinq adaptations majeures : *Moby Dick* (1983) d'après le roman d'Herman Melville, *Primer amor* (1985), version théâtrale du récit de Samuel Beckett, *La carta de la Maga a Bebé Rocamadour* (1987) à partir d'un chapitre de *Rayuela* de Julio Cortázar et *Bartleby, el escribiente* (1989), adaptation de la nouvelle d'Herman Melville. Au cours des années 80, le dramaturge semble s'orienter vers de nouvelles formes théâtrales. Si l'hypertextualité est toujours aussi présente dans son œuvre, elle fait désormais intervenir des modalités de réécriture plus libres, telles qu'on les retrouve notamment dans *Ñaque* ou *El retablo de Eldorado*. À cette même époque, sa réflexion théorique se nourrit également de champs de création extralittéraires, comme la physique quantique ou la théorie générale des systèmes. Il s'agit de favoriser de nouvelles approches du réel, orientant la constitution d'un paradigme théâtral en marge de l'aristotélisme.

Les années 90 donneront également lieu à une réflexion théorique sur l'adaptation, comme si après avoir longtemps pratiqué cette forme de réécriture, José Sanchis éprouvait le besoin d'un examen d'ensemble afin d'en montrer toutes les implications dramaturgiques. En 1998, il publie *Dramaturgia de textos narrativos*, essai où il expose sa conception de l'adaptation théâtrale²²⁴. Sans constituer une série de préceptes prêts à l'usage, le livre propose différentes approches conceptuelles permettant d'inscrire l'adaptation dans une démarche de création cohérente. Il prolonge cette réflexion au cours des années 2000 en développant un nouveau champ de recherche, la *narraturgia*²²⁵ :

[Se trata de] indagar la geografía de un territorio fronterizo e impuro en el que se entrelazan inextricablemente ambos « géneros », el narrativo y el dramático, y cuya historia se extiende desde los orígenes del discurso ficcional hasta sus más recientes avatares²²⁶.

²²⁴ Cet essai constitue une synthèse reprenant les idées développées par l'auteur dans le cadre de ses séminaires de dramaturgie. Cf. aussi José Sanchis Sinisterra, « El Teatro Fronterizo, taller de dramaturgia », *art. cit.*, pp. 186-201.

²²⁵ José Sanchis justifie ainsi l'origine de ce néologisme : « Hablando, pues, de rótulos, me apresuro a aclarar que el de “narraturgia”, cuya invención se me atribuye, nació probablemente de un lapsus en alguno de mis seminarios, en los que, efectivamente, me refiero muy a menudo a las fértiles fronteras entre narratividad y dramaticidad » (« La narraturgia », *art. cit.*, [page consultée le 23/12/2012]).

²²⁶ José Sanchis Sinisterra, « La narraturgia », *art. cit.*, [page consultée le 23/12/2012].

Plus récemment, il a également signé deux adaptations de romans de José Saramago, *Memorial de convento* (2002) et *Ensayo sobre la ceguera* (2003) ainsi que *Cronopios rotos* (2010) d'après deux nouvelles de Julio Cortázar, « Torito » et « Graffity ».

Autant dire que l'adaptation théâtrale occupe une place considérable dans l'œuvre sanchisienne, non seulement en termes quantitatifs mais aussi qualitatifs. À travers cette pratique d'écriture s'exprime, comme nous allons le voir, le désir d'une émancipation du théâtre par le récit. L'adaptation apparaît de ce fait comme l'expression la plus féconde de cette poétique des intercesseurs à l'œuvre dans le théâtre sanchisien. Son étude requiert une triple analyse : formelle, fonctionnelle et pratique. En partant des *a priori* critiques qui pèsent sur l'adaptation, nous tenterons, dans un premier temps, de dégager ses constantes paradigmatiques afin d'établir une possible typologie des différentes modalités existantes. Cette approche globale nous permettra également de mettre en lumière les spécificités de l'adaptation sanchisienne. L'analyse fonctionnelle consistera ensuite à étudier l'influence émancipatrice du roman sur le théâtre et de rendre ainsi compte de la démarche créative du dramaturge. Il nous restera ensuite à analyser l'adaptation dans son versant pratique pour faire apparaître les différentes modalités de théâtralisation développées au fil de son œuvre.

1. Perspective critique et concepts opératoires

Alors que les adaptations occupent un espace central dans les conceptions dramaturgiques de José Sanchis, on remarque qu'elles n'ont donné lieu qu'à quelques études éparses et partielles²²⁷. Tout se passe comme si ce versant de l'œuvre était sujet à une désaffection de la part du discours critique, qui lui préfère les pièces dites « originales ». Loin d'être le fruit du hasard, ce paradoxe témoigne des préjugés dont l'adaptation fait souvent les frais.

²²⁷ Cf. Marcela Beatriz Sosa, *Las fronteras de la ficción : el teatro de José Sanchis Sinisterra*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004. Marcela Beatriz Sosa aborde plus précisément dans sa thèse la question de la réécriture –dont l'adaptation est l'une des manifestations particulières– et ses rapports avec la dimension métathéâtrale de l'œuvre sanchisienne.

1.1. L'adaptation : une pratique accessoire ?

De l'accusation d'imitation à celle de trahison, la critique semble voir dans cette pratique toutes les facilités, toutes les perversions de la littérature, et jusqu'à un symptôme de crise. Diderot lui-même se joint aux pourfendeurs de la réécriture en chargeant *Jacques Le Fataliste* d'assumer un discours dont la sévérité annonce les jugements à venir : « Que périssent tous ceux qui se permettent de réécrire ce qui était écrit ! Qu'ils soient châtrés et qu'on leur coupe les oreilles ! »²²⁸. Mais si ces griefs ne convainquent guère, c'est qu'ils relèvent d'une conception romantique de l'écriture comme expression du moi, quand le fait que tout écrit repose le déjà-écrit devrait aujourd'hui constituer un poncif bien banal.

1.1.1. Jalons historiques et état des lieux

Cette dévaluation de la pratique adaptative dans le discours critique contraste avec la place prépondérante qu'elle occupe dans l'histoire du théâtre occidental, notamment à l'époque antique. Gérard Genette fait à cet égard le constat suivant :

La dramatisation d'un texte narratif, généralement accompagnée d'une amplification (comme l'illustrent exemplairement les *Bérénice* de Corneille et de Racine), est aux sources mêmes de notre théâtre, qui emprunte presque systématiquement ses sujets à la tradition mythico-épique. [...] Il s'agit donc d'une pratique culturelle très importante, et dont les implications socio-commerciales sautent aux yeux²²⁹.

José Sanchis remarque, quant à lui, une présence non moins importante de la pratique adaptative à l'époque contemporaine où les dramaturges ne cessent de s'inspirer des courants novateurs qui traversent le roman moderne pour développer une théâtralité inédite :

¿Es posible no reconocer en algunos procedimientos discursivos empleados por los personajes de Michel Vinaver, Fabrice Melquiot, Peter Handke, Botho Strauss, Heiner

²²⁸ Denis Diderot, *Jacques Le Fataliste*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, p. 25.

²²⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 396. José Sanchis développe lui aussi l'idée que le recours à l'adaptation est à l'origine même du théâtre : « Ya en el origen mismo del teatro occidental, que solemos situar en la Grecia clásica y pre-clásica, los textos dramáticos eran, fundamentalmente, adaptaciones de relatos de transmisión oral : los mitos, que fueron luego configurados según pautas propias del sistema representacional griego, distribuyendo la acción de los personajes, centrando todo el proceso de la fábula en un momento concreto de su desarrollo y, naturalmente, permitiendo desplegar, frente a la relativa uniformidad del discurso épico —que hasta ese momento habían transmitido los mitos—, la polifonía de los temas míticos, mediante la presencia corpórea de los distintos personajes » (José Sanchis Sinisterra, *Dramaturgia de textos narrativos*, op. cit., p 17).

Müller, Sarah Kane, Martin Crimp, Roland Schimmelpfennig, Daniel Keene y tantos otros, claros vestigios de las voces narrativas post-faulknerianas o heredadas del Nouveau Roman?²³⁰

Sans compter, bien entendu, les auteurs qui pratiquent à la fois le roman et le théâtre – notamment Samuel Beckett et Marguerite Duras– et dont l'écriture finit par s'installer en un entre-deux entre narrativité et théâtralité, impliquant un mouvement d'influences réciproques.

S'agissant de l'œuvre sanchisienne, cette négligence de la critique est d'autant plus dommageable que le dramaturge n'a cessé de proclamer son attachement au brechtisme qui suppose, comme nous l'avons vu, une conception secondarisée du texte théâtral intégrant des sources littéraires d'origines diverses. Dès 1969, José Sanchis récuise expressément l'idée de création *ex nihilo* :

[L]a compleja realidad contemporánea no puede ser captada ni expresada íntegramente por medio de la intuición creadora: ésta, cuando quiere satisfacer algo más que la propia necesidad de expresión o la ajena de expansión, debe apoyarse en el esfuerzo creativo de otros, asumirlo y prolongarlo de acuerdo con las exigencias del momento histórico²³¹.

Dans la droite lignée de Brecht, le dramaturge espagnol semble ainsi assumer la nature éminemment collective de la création théâtrale qui, au niveau de l'écriture, se traduit par le recours à un déjà-écrit, non dans la perspective d'un plagiat, mais selon des modalités qui constituent ce que nous avons appelé une poétique des intercesseurs.

1.1.2. Pièces originales versus pièces adaptées ?

L'insuffisance du discours critique sur la pratique adaptative de José Sanchis implique, du reste, qu'il est possible d'établir une séparation typologique dans son théâtre entre les adaptations, considérées comme appendice subsidiaire, et les pièces dites « originales » qui constitueraient le noyau essentiel de l'œuvre. Dans *José Sanchis Sinisterra: l'espai fronterer*, Santiago Fondevila propose ainsi un classement bibliographique dissociant « las dramaturgias » –nous reviendrons plus tard sur ce terme– des « textos escénicos originales »²³². Or la notion d'originalité appliquée au théâtre sanchisien est loin de relever de l'évidence. On constate en effet que de nombreux textes rangés par Santiago Fondevila dans cette dernière rubrique résultent

²³⁰ José Sanchis Sinisterra, « La narraturgia », *art. cit.*, [page consultée le 23/03/2012].

²³¹ José Sanchis Sinisterra, « Después de Brecht », *art. cit.*, p. 97.

²³² Santiago Fondevila, *José Sanchis Sinisterra, l'espai fronterer*, *op. cit.*, pp. 167-170.

en vérité de procédés hypertextuels manifestes. Tel est le cas de *Ñaque, El retablo de Eldorado* ou encore *Lope de Aguirre, traidor*. On pourrait également citer *Naufraios de Álvar Nuñez*, premier opus de la *Trilogía Americana* librement inspiré de la chronique du conquistador. À l'évidence, ces pièces ne sont pas des adaptations, mais en pratiquant une écriture au second degré et, qui plus est, en revendiquant explicitement ses sources, José Sanchis semble prendre ses distances avec l'originalité d'inspiration romantique.

Consciente du caractère inopérant de ce concept appliqué à l'œuvre sanchisienne, Marcela Beatriz Sosa propose dans sa thèse, *Las fronteras de la ficción: el teatro de José Sanchis Sinisterra*, d'établir une distinction au sein de l'œuvre entre les réécritures, « donde el énfasis se pone en la elaboración de un discurso propio »²³³ et les dramaturgies « que, tradicionalmente conocidas como adaptaciones, hacen explícita su relación de subsidiaridad con respecto a otro texto, es decir, con el objetivo más o menos inmediato de una puesta en escena, es decir, enfatizan el discurso ajeno »²³⁴. Mais cette dernière rubrique semble inscrire la pratique de José Sanchis dans une conception classique et restrictive de l'adaptation comme simple translation d'un récit dans une forme théâtrale. Or, le dramaturge insiste lui-même sur l'idée qu'en pratiquant cette modalité de réécriture, il ne recherche aucunement une domestication des hypotextes, c'est-à-dire « convertir la sustancia peculiar de un relato en algo similar a las obras de teatro conocidas, [sino] una teatralidad distinta, una teatralidad diferente, desafiada y cuestionada por el texto narrativo originario »²³⁵. José Sanchis met donc l'adaptation au service d'une approche théâtrale visant à s'affranchir des conventions en vigueur.

S'il fallait choisir une classification bibliographique, on adopterait volontiers celle de Manuel Aznar Soler²³⁶ qui échappe au clivage artificiel entre pratique adaptative et pièces originales au profit d'une seule et même rubrique. De cette manière, les adaptations se trouvent associées au mouvement général de l'œuvre dont elles participent pleinement. Mais une telle classification, cohérente au regard de la

²³³ Marcela Beatriz Sosa, *Las fronteras de la ficción: el teatro de José Sanchis Sinisterra*, op. cit., p. 137.

²³⁴ *Ibid.*, p. 137.

²³⁵ José Sanchis Sinisterra, *Dramaturgia de textos narrativos*, op. cit., pp. 11-12.

²³⁶ Manuel Aznar Soler, « Introducción », art. cit., pp. 105-108. Si Manuel Aznar Soler intitule cette rubrique « obras de teatro y dramaturgias », Virtudes Serrano va plus loin encore, rangeant toutes les pièces, y compris les adaptations, dans une catégorie commune intitulée « obras teatrales ». Cf. Virtudes Serrano, « Introducción », art. cit., pp. 79-84.

poétique sanchisienne, ne doit pas occulter ce qui fonde la singularité de la *praxis* adaptative du dramaturge. Aussi convient-il de s'interroger sur les spécificités de celle-ci par rapport à une conception classique de l'adaptation, telle qu'on la retrouve généralement dans le théâtre contemporain.

1.2. Recherche d'une typologie de l'adaptation théâtrale

Avant d'entreprendre l'étude de l'adaptation théâtrale dans l'œuvre de José Sanchis, il convient de préciser quelques termes paradigmatiques qui, employés dans des acceptions souvent imprécises, ont l'inconvénient d'apporter de la confusion là où règne déjà une réalité complexe et variée. Si José Sanchis choisit, pour des raisons sur lesquelles nous reviendrons plus loin, de retenir le terme « dramaturgie » pour décrire sa pratique adaptative, nous maintiendrons quant à nous celui d'adaptation car il permet d'appréhender les problématiques consubstantielles à sa pratique dans un champ théorique élargi. Il ne s'agit nullement d'opposer les deux termes, mais plutôt de concevoir les dramaturgies comme une variété particulière de l'adaptation.

Nous voulons ici montrer ce qui constitue la spécificité de l'approche sanchisienne au regard des lois qui président au fonctionnement de toute adaptation théâtrale. Pour ce faire nous aurons recours à l'*adaptatologie*, théorie systématique de l'adaptation entendue comme pratique autonome et non exclusivement textuelle, initiée par Gérard-Denis Farcy²³⁷ ; à la *narratologie*, notamment aux travaux de Gérard Genette sur l'écriture hypertextuelle, ainsi qu'aux recherches *sémiotiques* d'André Helbo qui ont l'avantage d'élargir le champ d'analyse en envisageant l'impact de la pratique adaptative non seulement sur le texte mais aussi sur le contexte d'accueil.

²³⁷ Gérard-Denis Farcy, « L'adaptation dans tous ses états », in *Poétique*, n° 96, novembre 1993, p. 388. Dans la perspective analytique qui est la sienne, Gérard-Denis Farcy revendique l'autonomie de l'approche adaptatologique qui permet de « dégager les lois qui président au fonctionnement de toute adaptation, de formuler des conditions d'existence [tenant compte de] la substance des signifiants extralinguistiques présents dans l'adaptation hémilittéraire. [Ainsi], l'adaptatologie s'engage à répondre à quelques questions constitutives : qu'est-ce que l'adaptation en soi et dans sa plus grande généralité ? Jusqu'où peut-on parler au singulier de son sens pluriel ? Comment analyser systématiquement ses multiples occurrences et vicissitudes ? » (p. 387).

1.2.1. L'adaptation comme translation textuelle

Gérard-Denis Farcy propose une définition générale de l'adaptation, intégrant toutes ses occurrences ainsi que l'hétérogénéité des mécanismes qu'elles supposent : « Il y a adaptation, affirme-t-il, lorsqu'un objet va d'un terme à un autre en passant par un plan (ou plusieurs) et en subissant certaines opérations. [...] »²³⁸. Gérard-Denis Farcy précise plus loin la nature de ces opérations : « D'un côté, l'adaptation consiste à multiplier les désinences à partir de l'adaptée-radical ; de l'autre, elle est la métaphore de l'adaptée : elle s'y substitue dans une situation différente de communication »²³⁹. Entre déclinaison et métaphore, l'adaptation-production est donc envisagée dans la perspective du rapport dialectique qui s'établit entre l'adaptée et l'adaptation-produit²⁴⁰. D'où les inévitables problématiques résultant d'une telle approche quant à la filiation (dans quelle mesure l'adaptation-produit est-elle autonome vis-à-vis de l'adaptée ?) et à la fidélité (l'adaptation-production efface-t-elle la présence de l'adaptée ?).

Patrice Pavis précise, quant à lui, la nature de la transformation adaptative telle qu'elle se manifeste dans l'écriture théâtrale. Conscient de la nature polymorphe de cette dernière, il ne cherche pas à dégager une caractérisation systématique, semblable à celle de Gérard-Denis Farcy, mais propose de délimiter le champ de l'adaptation théâtrale par une double définition, *stricto et lato sensu*. Il envisage ainsi, en premier lieu, cette pratique comme « la transformation d'une œuvre, d'un genre dans un autre genre (adaptation d'un roman pour la scène) »²⁴¹. Patrice Pavis remarque à cet égard que l'adaptation, dans son acception stricte, s'apparente généralement à « une simple translation de contenus épiques en contenus dramatiques. Le récit reste le même, ainsi que le code actantiel. Seules changent l'efficacité de l'œuvre et la spécificité des techniques artistiques »²⁴². Quant à l'adaptation *lato sensu*, il la définit en ces termes :

²³⁸ *Ibid.*, p. 388.

²³⁹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 12.

²⁴⁰ Gérard-Denis Farcy fait une remarque intéressante quant à l'ambivalence du terme adaptation : « Le substantif a toujours l'inconvénient de confondre un processus et son résultat, d'où la nécessité de préciser adaptation-production et adaptation-produit » (Gérard-Denis Farcy, « L'adaptation dans tous ses états », *art. cit.*, p. 388).

²⁴¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 12.

²⁴² *Ibid.*, p. 12.

[Il s'agit d'] un travail dramaturgique à partir du texte destiné à être mis en scène. Toutes les manœuvres textuelles sont imaginables : coupures, réorganisation du récit, réduction du nombre des personnages, concentration dramatique sur quelques moments fort du roman, ajouts de textes extérieurs, montage et collage d'éléments étrangers, etc. L'adaptation jouit d'une grande liberté ; elle ne craint pas de modifier le sens de l'œuvre originale, de lui faire dire le contraire²⁴³.

Si l'adaptation au sens strict se caractérise par son rapport de subsidiarité absolue à l'adaptée auquel elle s'efforce d'être fidèle sur le plan du contenu (récit et code actantiel), au sens large, elle instaure au contraire une liberté dans la transformation, à tel point que l'affiliation à l'adaptée n'est plus explicite.

L'approche de Patrice Pavis pose néanmoins certains problèmes taxinomiques. En premier lieu, il s'en faut de beaucoup pour parvenir à établir une distinction claire entre ce qui relève de la pratique adaptative *lato sensu* et du montage dramatique tel qu'il apparaît chez José Sanchis, notamment dans *Ñaque* et *Lope de Aguirre, traidor*, où le texte-source est explicitement présenté comme tel. En second lieu, penser la pratique adaptative comme transformation transgénérique revient à définir le théâtre comme simple genre littéraire, ce qui n'est pas sans poser problème. On peut en effet se demander si une caractérisation aussi normative est à même de rendre compte d'un art alliant l'éphémère à l'atemporel, l'individuel au collectif, ou encore le littéraire au spectaculaire²⁴⁴. À l'époque moderne, le théâtre a vécu et illustré ses ambivalences internes, il s'est fait interrogation et contestation de ses propres principes. Rien ne paraît donc plus antithéâtral qu'une définition aussi catégorique. Dans ces conditions, comment qualifier la transformation adaptative ?

1.2.2. Du transgénérique au transmodal

Reprenant à son compte les réflexions des Anciens sur l'« art poétique », Gérard Genette développe et actualise la notion de « mode » qu'il différencie de celle de « genre ». Dans la *République*, Platon établit en effet une première classification, qui oppose l'imitation proprement dite (*mimèsis*) et le récit simple (*diégésis*), où

²⁴³ *Ibid.*, p. 12.

²⁴⁴ L'analyse de la sémiotique théâtrale que propose Anne Ubersfeld part ainsi de l'idée que « le théâtre est un art paradoxal. On peut aller plus loin et y voir l'art même du paradoxe, à la fois production littéraire et représentation concrète ; à la fois éternel (indéfiniment reproductible et renouvelable) et instantané (jamais reproductible comme identique de soi) : art de la représentation qui est d'un jour et jamais la même le lendemain ; art à la limite fait pour une seule représentation, un seul aboutissement comme le voulait Antonin Artaud » (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I, op. cit.*, p 11).

l'auteur prend la parole en son nom sans faire croire que c'est un autre qui parle. Gérard Genette fait à propos de la taxinomie platonicienne le constat suivant :

Il découle de cette distinction entre deux modes purs et hétérogènes du récit et de l'imitation [...] une classification poétique des genres, qui comprend les deux modes purs (narratif, représenté par l'ancien dithyrambe, mimétique, représenté par le théâtre), plus un mode mixte [...] qui est celui de l'épopée²⁴⁵.

Contrairement à Platon, Aristote considère que toute poésie est imitation et distingue deux modes imitatifs : *le direct* (qui renvoie, dans la classification platonicienne, à l'imitation) où l'auteur imite en faisant parler et agir des acteurs face à des spectateurs et *le narratif* qu'il nomme, à l'instar de Platon, *diegesis*, où l'auteur imite en racontant. On constate que la frontière taxinomique s'est déplacée puisque l'imitation n'est plus, comme chez Platon, la caractéristique énonciative d'un genre particulier, mais devient le principe général des arts. Gérard Genette remarque, quant à lui, qu'il y a bien « deux partages apparemment contradictoires où le récit s'opposerait à l'imitation, ici comme son antithèse et là, comme l'un de ses modes »²⁴⁶.

Platon et Aristote s'accordent néanmoins sur le principe d'une dichotomie entre le mode dramatique et le mode narratif, le premier étant plus imitatif ou mimétique que le second. L'opposition modale permet ainsi à Gérard Genette de dissocier la classification énonciative proposée par les Anciens de la théorie des genres, notamment de la triade épique-lyrique-dramatique héritée du romantisme, qui met en jeu des critères de fond et de forme. Si « les genres sont des catégories purement littéraires, comme l'affirme Gérard Genette, les modes sont des catégories qui relèvent de la linguistique »²⁴⁷. Cette actualisation de la taxinomie modale a l'avantage d'offrir un dépassement des oppositions génériques souvent tenues pour irréductibles.

En tant que convention canonique attachée à son historicité, le genre s'avère au demeurant inefficace lorsqu'il s'agit d'aborder des œuvres au statut intermédiaire, échappant à une typologie pure. Le mode, en tant que convention discursive subsumant la classification générique, se révèle alors bien plus opérationnel pour rendre compte

²⁴⁵ Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1962, p. 50.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 50.

²⁴⁷ Cette incursion dans le domaine de la linguistique semble également dans la lignée des recherches de Jakobson. Sans proposer une véritable rupture avec la théorie des genres, ce dernier tente une redéfinition de la triade classique à la lumière des fonctions communicationnelles : « La poésie épique, centrée sur la troisième personne, met fortement à contribution la fonction référentielle ; la poésie lyrique, orientée vers la première personne, est intimement liée à la fonction émotive ; la poésie de la [deuxième] personne est marquée par la fonction conative, et se caractérise comme supplicatoire ou conative, selon que la première personne y est subordonnée à la deuxième, ou la deuxième à la première » (Roman Jakobson, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, p. 219).

d'une théâtralité qui, comme le souligne Jean-Marie Shaeffer, est inhérente à tout texte :

Tout récit peut se transformer en représentation. Je ne veux pas dire par là que tout récit peut être représenté, mais que le récit lui-même comme acte discursif peut être représenté, peut cesser d'être une narration, cela par simple incarnation scénique du narrateur : on aura alors un poème dramatique consistant uniquement en une imitation de paroles²⁴⁸.

Ainsi l'adaptation théâtrale ne serait pas à la lettre la transformation d'une œuvre d'un genre dans un autre, mais relèverait de ce que Gérard Genette nomme la « transmodalisation » :

[Par ce terme], j'entends donc une transformation portant sur ce que l'on appelle, depuis Platon et Aristote, le mode de représentation d'une œuvre de fiction : narratif ou dramatique. Les transformations modales pouvant être a priori de deux sortes : intermodales (passage d'un mode à l'autre) ou intramodales (changement affectant le fonctionnement interne d'un mode). Cette double distinction nous fournit évidemment quatre variétés, dont deux sont intermodales : passage du narratif au dramatique ou dramatisation, passage inverse du dramatique au narratif ou narrativisation, et deux intramodales : les variations du mode narratif et celles du mode dramatique²⁴⁹.

Dans le cadre de notre étude sur l'adaptation théâtrale, deux variétés attirent particulièrement notre attention : les variations du mode dramatique et la dramatisation à proprement parler, qui sont celles que José Sanchis a le plus fréquemment pratiquées.

1.2.2.1. La transmodalisation intramodale

Ce type de transmodalisation est largement présent dans le théâtre classique (Racine et Corneille) mais aussi moderne (Anouilh et Giraudoux), où la transposition des tragédies antiques a ouvert la voie à une modification des conventions propres au mode dramatique. Gérard Genette met en lumière l'une des principales évolutions de cette pratique :

[On assiste] à la disparition de ce rôle de récitant et de commentateur qui était, dans le théâtre grec, celui du chœur. Cette suppression est le trait modal le plus marqué des transpositions raciniennes de tragédies antiques, comme *Andromaque* ou *Phèdre*. Mais on sait que certains transpositeurs contemporains préfèrent ne point se priver de cette ressource et simplement en moderniser le rôle et le discours, comme Anouilh pour le Prologue d'*Antigone*²⁵⁰.

²⁴⁸ Jean-Marie Shaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989, p. 94.

²⁴⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 396.

²⁵⁰ *Ibid.*, pp. 404-405.

Si certaines adaptations de José Sanchis ressortissent à la transmodalisation intermodale, ce type de pratique reste peu fréquent dans son œuvre. On peut néanmoins ranger dans cette catégorie les dramaturgies de pièces classiques, telles que *La vida es sueño* ou encore *Los cabellos de Absalón*²⁵¹ de Calderón de la Barca et des réécritures plus poussées, notamment *Tendenciosa manipulación de la Celestina* (1974) à partir de l'œuvre de Fernando de Rojas, *Cuento de invierno* (1985) d'après la pièce homonyme de William Shakespeare ou encore *La estirpe de Layo* (1989) librement adaptée d'*Œdipe roi* de Sophocle²⁵². L'intérêt de José Sanchis pour ce type de réécriture est essentiellement lié à une volonté d'actualisation. Le dramaturge défend en effet l'idée que « la adaptación de un clásico debe poner de relieve lo que en sus páginas hay de ilustrativo y ejemplar sobre un determinado estadio de la evolución de la sociedad »²⁵³. En accord avec cette conception du travail adaptatif, dans les deux premières pièces citées, la réécriture résulte d'une collaboration avec le metteur en scène José Luis Gómez et dépend essentiellement de la lecture dramaturgique de ce dernier. Il s'agit d'adapter l'œuvre en fonction du projet de mise en scène sans en dénaturer le sens global. José Sanchis souligne ainsi que, pour *Los cabellos de Absalón*, le travail adaptatif a essentiellement porté sur différents niveaux textuels :

[T]anto los estructurales –fuerza en conflicto, personajes, secuencias de la acción, espacialidad, temporalidad...– como los discursivos : dialogismos, funciones del lenguaje, retórica, etc. Y todo ello, en función del sentido global, que es a la vez opción previa e incógnita a despejar²⁵⁴.

Les modifications qu'il fait subir à l'œuvre restent pourtant légères et l'hypertexte ne constitue pas en soit un objet autonome, contrairement à d'autres réécritures de textes dramatiques, où le degré de transformation est plus important. C'est notamment le cas de *Tendenciosa manipulación de la Celestina* qui, comme son titre l'indique, résulte d'une réécriture modifiant de fond en comble la forme originelle de l'hypotexte. José

²⁵¹ Au début des années 80, José Sanchis a travaillé aux côtés du metteur en scène et comédien José Luis Gómez, qui a fait appel à lui en tant que dramaturge (dans l'acception allemande du terme) lors des mises en scène de ces deux pièces de Calderón de la Barca. En 1996, José Sanchis travaillera également avec Ariel García Valdés. À cette occasion, il proposera une nouvelle dramaturgie de *La vida es sueño*.

²⁵² Pour une étude plus approfondie de *Tendenciosa manipulación de la Celestina* et *El cuento de invierno*, cf. Marcela Beatriz Sosa, *Las fronteras de la ficción: el teatro de José Sanchis Sinisterra*, op. cit., pp. 138-158 et 166-173. On remarque, du reste, dans la production récente de José Sanchis deux nouvelles dramaturgies de textes théâtraux non publiées à ce jour : *Golfos de postín* (2007) à partir de *El trueno dorado* de Valle-Inclán et *Tres hermanas* (2011) à partir de la pièce homonyme de Tchekhov.

²⁵³ José Sanchis Sinisterra, « Después de Brecht », op. cit., p. 97.

²⁵⁴ José Sanchis Sinisterra, « El sentido de una dramaturgia », in José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, op. cit., p. 174.

Sanchis propose ainsi une lecture politique de la pièce de Fernando de Rojas en insistant sur sa dimension sociale :

Manipulando con entera libertad el tejido textual de la obra original, pero permaneciendo rigurosamente fiel a la letra y al espíritu del autor, esta versión se centra en los personajes « de abajo », en sus intentos por unirse contra los señores y responder a la explotación con la deslealtad y el engaño, sacando el máximo partido de su alienación amorosa y rompiendo los vínculos de sumisión en que un determinado orden social se basa. Su desunión a que les lleva precisamente el oro de los señores –la cadena que Calisto da a Celestina–, es la verdadera tragedia de esta versión²⁵⁵.

Partant de cette interprétation globale, José Sanchis met principalement l'accent sur le conflit entre Celestina et les deux laquais de Calisto au sujet de la chaîne en or que ce dernier offre à l'entremetteuse pour la remercier d'avoir convaincu Melibea de l'épouser. Pour le dramaturge, c'est dans la discorde de « los de abajo », qui les mènera à la mort, que réside le motif tragique de la pièce. Une telle lecture donne lieu à une modification substantielle de la matière dramatique par l'introduction d'un chœur de personnages marginaux qui, selon le dramaturge, « evoca e invoca la acción desde una temporalidad indeterminada pero no ahistórica : narra, construye, comenta y cuestiona el desarrollo de la fábula »²⁵⁶. L'introduction de cette instance, propre d'une conception brechtienne du drame, instaure aussi un éclatement du développement fabulaire au profit d'une structure faisant alterner l'épique et le dramatique. Quant à la passion amoureuse de Calisto et Melibea, qui constitue le sujet principal de l'œuvre de Fernando de Rojas, elle est ici traitée de manière secondaire. José Sanchis choisit d'ailleurs de représenter les deux personnages sous la forme de simples marionnettes, rendant ainsi compte de cette mise à distance de l'hypotexte.

Il convient de souligner que ce type de réécriture ne va pas dans le sens d'une acclimatation des textes classiques aux conventions théâtrales en vigueur mais permet, au contraire, de mettre les spécificités formelles de l'œuvre-source au service d'une théâtralité alternative. Ainsi, la dimension narrative de *La Celestina* –hybride textuel à mi-chemin entre le récit et le drame– se trouve renforcée par le processus adaptatif qui participe pleinement d'une dramaturgie épique dans la droite lignée du brechtisme.

²⁵⁵ Propos de José Sanchis Sinisterra cités in Marcela Beatriz Sosa, *Las fronteras de la ficción: el teatro de José Sanchis Sinisterra*, op. cit., p. 139.

²⁵⁶ *Ibid.* p. 141.

1.2.2.2. *La transmodalisation intermodale*

Parallèlement aux variations intramodales, le dramaturge pratique également la transmodalisation intermodale en cela qu'elle permet d'instaurer une zone de frictions et d'échanges entre le mode narratif et le mode dramatique. Il s'agit, comme le souligne le dramaturge, de « cuestionar desde el exterior la práctica habitual de la estructura dramática tratando de ensanchar las fronteras de la teatralidad »²⁵⁷. Dans cette perspective, tant l'approche théorique de Gérard-Denis Farcy que celle de Gérard Genette semblent inopérantes pour rendre compte d'une pratique hypertextuelle qui ne vise pas seulement la projection d'une œuvre sur la scène, mais aussi, par le biais de ce transfert, un dérèglement des conventions théâtrales. En ce sens, la transmodalisation intermodale apparaît non comme une fin en soi, mais comme un moyen dramaturgique au service d'un processus expérimental portant sur les paramètres de la théâtralité établie. D'où la nécessité de postuler une conception élargie de l'adaptation, permettant de rendre compte de cette recherche qui, comme nous l'avons dit, constitue l'une des visées ultimes de l'œuvre sanchisienne.

1.2.3. *L'adaptation comme transduction*

Les travaux d'André Helbo sur l'adaptation cinématographique inaugurent une approche analytique globale, envisageant à la fois le processus de transformation de l'œuvre originale en œuvre adaptée, mais aussi ses incidences sur le cadre sémiotique d'accueil. Dans *Signes du spectacle. Des arts vivants aux médias*, André Helbo établit en effet un parallélisme suggestif entre l'adaptation et une opération biologique d'altération que les généticiens nomment transduction :

Le terme transduction inventé par Lederberg, prix Nobel de médecine en 1958, désigne la transmission de matériel génétique d'une bactérie à une autre par l'intermédiaire d'un troisième organisme colonisateur ; le mécanisme de contamination suppose la transmission partielle de l'héritage génétique de l'organisme bactériophage mais aussi celui de la bactérie phagocytée initialement par cet organisme²⁵⁸.

Ainsi, pour André Helbo, l'adaptation ne peut être envisagée comme un simple transfert linéaire et unidirectionnel car, tout comme la transduction, elle instaure un

²⁵⁷ José Sanchis Sinisterra, *Dramaturgia de textos narrativos*, op. cit., p.11.

²⁵⁸ André Helbo, *Signes du spectacle. Des arts vivants aux médias*, Bruxelles, Presses interuniversitaires européennes, 2006, p. 21. Cf. également André Helbo, *L'adaptation : du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Collin, 1997.

« processus de réévaluation réciproque lié aux instances médiantes servant à intérioriser des contraintes contextuelles et institutionnelles pesant sur l'énonciation »²⁵⁹. En d'autres termes, l'adaptation doit donner lieu à ce que le sémioticien nomme une approche polysystémique, « définissant le réseau complexe de relations entre les systèmes culturels, la trajectoire, les opérateurs et la nature du transfert »²⁶⁰. Il s'agit de dépasser le stade de l'analyse comparative entre texte-source et texte-cible pour envisager l'adaptation dans une dimension sémiotique globale afin d'appréhender les incidences du transfert adaptatif sur le cadre énonciatif d'arrivée.

Pour en revenir au théâtre, on pourrait affirmer que l'adaptation, en tant que transformation d'un hypotexte narratif en hypertexte théâtral, implique l'élaboration d'une dramaturgie inédite capable d'intégrer des contraintes extrathéâtrales. Ce qui est en jeu dans ce transfert, c'est non seulement la mutation formelle d'une œuvre mais aussi, plus largement, une véritable expérimentation sur les conventions théâtrales.

On pourrait d'ailleurs établir une distinction entre l'adaptation-domestication qui constitue une simple transmodalisation –où il s'agit d'adapter une œuvre aux conventions théâtrales en vigueur– et l'adaptation-subversion qui tend à s'affranchir des codes de la théâtralité, en confrontant ceux-ci à un dispositif discursif extrinsèque, celui de l'hypotexte. Dans ce dernier cas, c'est le cadre conventionnel d'accueil qui s'adapte aux spécificités de l'œuvre et non l'inverse. Dans le prologue de *La noche de Molly Bloom*, José Sanchis insiste sur la nature éminemment subversive de son travail adaptatif :

Esta tarea constituye a todas luces, una enorme traición, resultado de la suma –y algo más– de una serie de pequeñas infidelidades. [...] Traicionar la textualidad de Joyce, pues, para instaurar la teatralidad ; pero también asumir la textualidad de Joyce para traicionar la teatralidad, para crear las condiciones de una discreta subversión escénica²⁶¹.

On le voit, l'adaptation telle que la pratique José Sanchis s'apparente à une opération qui ne cherche pas à établir un lien de fidélité avec l'hypotexte, mais plutôt un rapport de subversion créative, qui affecte également la théâtralité puisqu'il s'agit de confronter celle-ci à l'écriture de Joyce pour faire advenir une pratique théâtrale inédite.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 22.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 22.

²⁶¹ José Sanchis Sinisterra, « La noche de Molly Bloom (prólogo) », *art. cit.*, p. 60.

Dans *La noche de Molly Bloom*, le texte que José Sanchis choisit de transposer sur la scène est le long monologue intérieur qui constitue le dernier chapitre d'*Ulysse*. Ne parvenant pas à trouver le sommeil, Molly –qui est l'épouse de Leopold Bloom, l'un des principaux personnages du livre– laisse libre cours à ses pensées les plus intimes jusqu'au petit matin. Elle passe en revue sa journée, marquée par la rencontre avec son amant, puis celle de son mari, qu'elle soupçonne d'être infidèle. Les souvenirs de son enfance et des relations extraconjugales qui ont jalonné son existence laissent place à des réflexions désordonnées sur le désir, la vie familiale et les multiples tracasseries du quotidien. L'originalité du monologue de Molly Bloom réside essentiellement dans sa syntaxe, le texte se divisant en huit paragraphes composés chacun d'une seule phrase et privés de ponctuation. Ce flux de paroles chaotique donne accès à une pensée libre qui se déploie par associations d'idées et semble répondre à des mouvements irrationnels. Affranchies des convenances stylistiques et morales, les pensées de Molly Bloom se présentent sans pudeur et sans ornement. Comme le souligne José Sanchis, dans ce monologue intérieur, « la frustración, el desvalimiento, la resignación insatisfecha ante una realidad humana desencantada y agobiante, se entrelazan con el vitalismo, la sensualidad y la libertad interior de esta mujer sin atributos, a la vez individuo concreto y representación de la ciega energía de la naturaleza »²⁶².

Paradoxalement, cette profusion verbale donne lieu, dans l'adaptation sanchisienne, à un dispositif des plus sommaires :

En el centro del escenario, primer término, se configuran un fragmento de dormitorio: jirones de realidad doméstica emergiendo del ámbito oscuro y vacío. A ambos lados, plenamente visibles, dos focos con sus pies enmarcan el área de ficción, delimitada en su base por una gran alfombra (NM, p 13.)

De ce décor minimaliste, menacé par le vide et l'obscurité, émerge la silhouette de Leopold Bloom endormi aux côtés de Molly. Puis, c'est le visage et le corps de celle-ci que la lumière éclaire avant que ne débute son long monologue. Le couple apparaît comme un avatar du duo formé par Willie et Winnie dans *Oh les beaux jours*. On retrouve d'ailleurs dans le texte sanchisien cette tension proprement beckettienne entre une parole théâtrale emballée et une action dramatique précaire et stagnante.

Si la stratégie discursive en jeu dans le texte de Joyce repose sur le recours au monologue intérieur, aux associations d'idées, à la musicalité du discours afin de

²⁶² *Ibid.*, p. 56.

rendre compte, à travers le langage, de la complexité de toute pensée, José Sanchis reprend à son compte ce déploiement non-linéaire pour constituer un nouveau paradigme théâtral hors des sillons de la trame. Comme nous l'avons vu, la transposition sur la scène du récit joycien contrevient à une dramaturgie *fabliste*. Libérée de tout patronage narratif, la parole théâtrale se propage suivant une dynamique discursive dont la logique interne s'apparente à une pensée chaotique mais non moins productrice de sens. En adaptant Joyce, José Sanchis tend ainsi à une mise à distance des conventions théâtrales au profit de « una deconstrucción de las pautas de la teatralidad que podríamos llamar inmanente, de la teatralidad implícita, de la teatralidad que inevitablemente nos habita »²⁶³. En d'autres termes, il reprend à son compte cette ligne de fuite que l'œuvre de Joyce opère dans le roman moderne en s'affranchissant des normes classiques du récit. Le lien de fidélité, propre à toute adaptation, réapparaît alors dans l'attention que le dramaturge porte à ce mouvement de création subversive.

1.2.4. Adaptation ou dramaturgie ?

La démarche adaptative de José Sanchis ne se limite donc pas, comme on vient de le voir, à une simple translation formelle, mais implique une remise en cause des codes de la théâtralité. C'est sans doute pour cette raison que le dramaturge n'emploie que très rarement le terme d'adaptation, préférant celui de dramaturgie :

¿Por qué hablar de dramaturgia y no –como siempre se ha hecho– de adaptación? [...] Porque lo que « siempre se ha hecho » [...] ha sido efectuar un conjunto de operaciones reductivas, mutiladoras del texto original, tendentes sobre todo a abreviar, aligerar o suprimir el material [...] considerado innecesario, excesivo, prolijo, ininteligible y, en definitiva, ajeno a los gustos del público. La obra, queda así podada, limpia, actualizada y lista para el consumo : un producto reconocible, familiar²⁶⁴.

En espagnol, le terme « dramaturgia » est habituellement utilisé dans son acception allemande et se réfère aux opérations de réécriture permettant d'adapter le texte

²⁶³ José Sanchis Sinisterra, *Dramaturgia de textos narrativos*, op. cit., p. 15.

²⁶⁴ José Sanchis Sinisterra, « El sentido de una dramaturgia », art. cit., p. 173.

théâtral aux intentions du metteur en scène²⁶⁵. José Sanchis élargit la définition du terme qui se rapporte désormais aux transformations que l'on fait subir tantôt à un texte dramatique, tantôt à un texte narratif. Loin d'être le signe d'une ambiguïté théorique, ce rapprochement terminologique permet de rendre compte de la globalité de la démarche hypertextuelle de José Sanchis qui, indépendamment de la nature du texte-source, trouve sa cohérence dans l'objectif visé :

Un trabajo dramaturgico, si bien a menudo procede a despojar el texto de algunos de sus componentes, no lo hace en función de propósitos normalizadores y digestivos [...] sino [con la intención de] optar por un « sentido » del fenómeno teatral en su globalidad y seguirlo: la ruta puede comportar más dificultades y menos gratificaciones²⁶⁶.

Tandis que le concept d'adaptation dans son acception classique semble instaurer une domestication du texte originel en vue d'un nécessaire ajustement à son contexte d'accueil, José Sanchis choisit de situer la dramaturgie dans une perspective opposée, qui tend non pas à une normalisation de l'œuvre adaptée, mais au contraire à une déstabilisation de la théâtralité établie.

Voilà pourquoi l'adaptation telle qu'il la pratique ne peut être analysée comme une modalité qui, pour reprendre les termes de Marcela Beatriz Sosa, se limite à « enfatiza[r] el discurso ajeno »²⁶⁷. En vérité, l'adaptation est écriture autant que réécriture en cela qu'elle engage le dramaturge comme créateur, visant l'élaboration des conditions nouvelles du discours théâtral. Cette pratique s'érige ainsi en véritable champ d'expérimentation, où la parole d'autrui devient l'intercesseur nécessaire pour soustraire le drame aux codes du *Système théâtral bourgeois* et faire émerger en marge de ce dernier une théâtralité inédite.

Il s'agit donc de rendre le théâtre perméable à la modernité littéraire en adaptant pour la scène des œuvres porteuses d'un projet d'émancipation à la fois esthétique et sociale. Le roman, en tant que manifestation de cette lutte contre les contingences de

²⁶⁵ À propos de l'origine du terme « dramaturgo » en espagnol, José Sanchis remarque que « el término que se empezó a usar en Europa en los años 60-70 venía ya contaminado con la palabra alemana que luego se ha traducido dramaturgista, en la medida que el término dramaturgo se ha generalizado para todos los que escriben teatro. El dramaturgista cumplía un poco esa función puente entre lo que podía ser el material textual originario y el trabajo del equipo realizador, especialmente del director. En mi práctica, el término dramaturgo está contaminado de ese sentido germano ; implica una posición claramente doble, que implica tanto la escritura como, si no la puesta en escena, sí la orientación para una puesta en escena (Albert Boadella..., *Sesiones de trabajo con los dramaturgos de hoy*, op. cit., p. 106).

²⁶⁶ José Sanchis Sinisterra, « El sentido de una dramaturgia », art. cit., p. 173.

²⁶⁷ Marcela Beatriz Sosa, *Las fronteras de la ficción: el teatro de José Sanchis Sinisterra*, op. cit., p. 137.

la tradition, permet de mener à bien une véritable déconstruction théâtrale, ouvrant la voie à une alternative au drame aristotélicien.

2. La théâtralité à l'épreuve du roman

La pratique adaptative de José Sanchis témoigne d'un intérêt certain pour le roman. Il s'inscrit ainsi dans la longue lignée des dramaturges qui, depuis Diderot et Beaumarchais, n'ont cessé de confronter l'écriture théâtrale à la forme romanesque. Parmi les théoriciens de cette perméabilité formelle, Émile Zola aura notamment eu recours à l'idée d'une contamination du drame par le roman dans le but de soustraire le théâtre à ses conventions figées et faire ainsi advenir sur la scène un naturalisme rénovateur. Comme le souligne Jean-Pierre Sarrazac, « pour le maître naturaliste, c'est son soubassement romanesque qui garantit d'une œuvre dramatique tant l'ouverture sociale que l'écart par rapport au canon dépassé de la pièce bien faite »²⁶⁸. Si José Sanchis reprend lui aussi à son compte cette volonté d'émancipation, c'est dans une visée paradoxalement inverse à celle de Zola, car il s'agit désormais d'affranchir la théâtralité des codes du réalisme. La démarche d'ouverture reste néanmoins la même. Elle repose sur l'idée, théorisée par Bakhtine, que la forme romanesque, en contaminant le drame, parvient à le libérer de ses propres conventions.

2.1. Dialogisme et romanisation

Le dialogisme désigne le fait, essentiel dans la réflexion de Mikhaïl Bakhtine, que l'être est avant tout sujet et qu'en tant que tel, il n'est saisissable qu'à travers les interrelations humaines. De ce fait, il ne peut être appréhendé que de manière dialogique. Bakhtine montre que ce dialogisme, qui résulte d'une conception philosophique de l'être, puise ses racines dans les genres comico-sérieux de l'Antiquité, notamment dans le dialogue socratique et la satire ménippée. Le premier de ces genres repose sur l'idée que la vérité n'est jamais le fait d'un seul homme, mais qu'elle « naît, comme le souligne Bakhtine, entre les hommes qui la cherchent ensemble, dans le processus de leur communication dialogique »²⁶⁹. Le second, qui

²⁶⁸ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame*, op. cit., p. 37.

²⁶⁹ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 155.

tire son nom du poète grec Ménippe de Gadare (III^e siècle av. J.-C.), accentue les traits caractéristiques du dialogue socratique, pratiquant la fusion entre la recherche philosophique de la vérité et un certain humour désacralisant. Il s'agit essentiellement d'une littérature carnavalesque qui se développe tout au long du Moyen Âge et cultive les contrastes, les paradoxes, la mise en cause des idées reçues, donnant ainsi sa véritable impulsion au courant dialogique dans la littérature européenne.

2.1.1. Le dialogisme, un principe constitutif du roman

Bakhtine montre qu'à partir du XIII^e siècle le dialogisme trouve sa forme de prédilection dans le roman qui, en remettant en cause les diverses traditions et représentations littéraires, devient le lieu par excellence d'une exploration des rapports entre le sujet et son discours. L'œuvre de Dostoïevski représente pour le formaliste russe la quintessence du roman dialogique en cela qu'elle constitue « un mot [discours] sur le mot [discours], s'adressant au mot [discours] »²⁷⁰. Bakhtine situe donc le roman dialogique sur cette brèche du moi que la littérature moderne, à la suite de Dostoïevski, n'a cessé d'explorer et qui se caractérise par la dislocation des voix, la confrontation des discours et des idéologies, des esthétiques de la fragmentation et un goût prononcé pour l'hétérogène.

S'il définit le roman comme forme dialogique, Bakhtine constate également que, mis présence d'autres modes d'expression, il se caractérise par sa capacité à les dialogiser. « Le roman, affirme-t-il, n'est pas un genre parmi les autres, il est unique à évoluer au milieu de genres depuis longtemps formés et partiellement morts »²⁷¹. Tout se passe donc comme si l'instabilité du roman, sa nature subversive vis-à-vis des conventions littéraires, en constituait le principe originel qui le différencie des autres formes littéraires. Bakhtine fait ainsi le constat d'une tendance à la *romanisation* de ces dernières à l'époque où le roman vit son âge d'or, notamment au XIX^e siècle :

Quand le roman est maître, tous les autres genres ou presque, se romanisent plus ou moins : ainsi en va-t-il du drame ; par exemple, celui d'Ibsen, de Hauptmann ; de tout le drame naturaliste, du poème, par exemple, le Childe Harold et le Don Juan de Byron, et même la poésie lyrique (celle de Henri Heine)²⁷².

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 343.

²⁷¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 442.

²⁷² *Ibid.*, p. 443.

Devenu dominant dans le paysage de la littérature occidentale, le roman serait donc à même de libérer les autres formes littéraires de leurs propres conventions. Pour ce qui est du théâtre, rappelons que cet essor du roman coïncide avec ce que Peter Szondi nomme la crise du drame, marquée par une véritable sclérose de l'écriture dramatique. Le renouveau du théâtre passe donc, au XIX^e siècle, par une remise en question de sa propre tradition, qui suppose le transfert sur la scène des qualités du roman, notamment son désir de rendre compte du monde réel. Ainsi, la romanisation, telle que l'entend Bakhtine est-elle indissociable d'une déconstruction des lois littéraires par dialogisation du drame :

La romanisation de la littérature ne signifie pas l'application aux autres genres de canons d'un genre qui n'est pas le leur. Car le roman ne possède pas le moindre canon ! Par sa nature même il est a-canonique. Il est tout en souplesse [...] Aussi, la romanisation des autres genres n'est pas leur soumission à des canons qui ne sont pas les leurs. Au contraire, il s'agit de la libération de tout ce qui est conventionnel, nécrosé, ampoulé, amorphe, dans les autres genres, de tout ce qui freine leur propre évolution et les transforme en stylisations de formes périmées²⁷³.

Cette approche, aussi suggestive soit-elle, doit néanmoins être nuancée, tant il est vrai qu'à partir du XIX^e siècle, émerge une norme romanesque d'inspiration réaliste contre laquelle les avant-gardes ne cesseront de s'insurger. On pense notamment au rejet de la tradition romanesque chez les surréalistes qui, contrairement à Bakhtine, associent le roman à l'avènement d'une littérature sclérosée, irrémédiablement ancrée dans un réalisme des plus étriqués. Du reste, dans son analyse, le formaliste russe semble oublier combien le roman, pour s'affranchir de ses propres lois, s'est lui aussi fortement inspiré de la forme théâtrale, notamment à l'époque moderne, où l'oralité, le poids du dialogue, l'émergence des voix, la mise en scène des corps sont l'expression d'une véritable *théâtralisation* du roman au service d'une déstabilisation de ses propres règles. Enfin, la conceptualisation bakhtinienne, si elle permet de rendre compte de la force libératrice du roman vis-à-vis des autres formes littéraires, semble s'articuler autour d'une aporie irrésoluble : cette théorie débouche en effet sur l'idée que le principe canonique du roman réside dans sa nature a-canonique. Il n'en reste pas moins que, dans le champ théâtral, le principe de romanisation a constitué historiquement une réponse à la sclérose du drame dont on veut rendre compte ici.

²⁷³ *Ibid.*, p. 472.

2.1.2. La romanisation du théâtre

Si le principe dialogique est propre à la forme romanesque, Bakhtine refuse l'assimilation dialogisme-dialogue, situant ainsi le mode dramatique du côté du monologisme :

Le dialogue dramatique au théâtre, comme le dialogue dramatisé des genres narratifs, se trouvent toujours emprisonnés dans un cadre monologique rigide et immuable. Au théâtre, celui-ci n'est pas directement exprimé par les paroles, bien sûr, mais c'est pourtant là qu'il est le plus monolithique. Les répliques du dialogue dramatique ne disloquent pas l'univers représenté, ne le rendent pas multidimensionnel ; au contraire, pour être vraiment dramatiques elles ont besoin d'un univers le plus monolithique possible. Dans les pièces de théâtre, cet univers doit être taillé dans un seul bloc. Tout affaiblissement de ce monolithisme amène l'affaiblissement de l'intensité dramatique. Les personnages se rejoignent en dialoguant, dans la vision unique de l'auteur, du metteur en scène, du spectateur, sur un fond net et homogène. La conception d'une action dramatique apportant une solution à toutes les oppositions dialogiques, est elle-même totalement monologique. Une véritable multiplicité de plans serait préjudiciable à la pièce : l'action dramatique qui s'appuie normalement sur l'unité de l'univers représenté serait alors incapable de servir de lien et d'apporter des solutions. Dans une pièce dramatique, la combinaison de conceptions du monde autonomes, à l'intérieur d'une unité supraconceptuelle, est impossible, la structure dramatique ne fournissant pas de base pour une telle unité. Par conséquent, dans le roman polyphonique de Dostoïevski, le dialogue dramatique (au sens théâtral) ne peut jouer qu'un rôle tout à fait secondaire²⁷⁴.

Bakhtine défend donc l'idée qu'au théâtre l'intentionnalité propre à toute œuvre est inconciliable avec le dialogisme, parce qu'il manque l'instance du narrateur face à laquelle les personnages ont la possibilité de s'émanciper pour entrer dans une relation égalitaire d'échange. Le croisement narrateur/personnage, qui constitue le principe même du dialogisme romanesque, est donc *a priori* impossible dans le dialogue théâtral²⁷⁵.

À cela s'ajoute une différence formelle : alors que pour Bakhtine le roman apparaît comme forme littéraire adossée à la réalité contemporaine, suivant les méandres de l'histoire, le théâtre relèverait d'une représentation hautement conventionnelle, issue d'une « stylisation de formes périmées »²⁷⁶. D'où la nécessité d'une romanisation introduisant du dialogisme là où règne le monologisme :

Comment s'exprime la romanisation des autres genres ? Ils deviennent plus libres, plus souples, leur langue se renouvelle aux frais du plurilinguisme extra-littéraire et des strates « romanesques » de la langue littéraire. Ils se dialogisent. De plus, ils

²⁷⁴ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., pp. 46-47.

²⁷⁵ Il faut souligner que, dans la perspective bakhtinienne, le dialogisme est également inconcevable dans la poésie, qui n'est pas représentation de langages à l'instar du roman, mais création d'un langage nouveau.

²⁷⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 472.

s'imprègnent de rire, d'ironie, d'humour, d'éléments d'auto-parodisation. Enfin, et c'est le plus important, le roman, y introduit une problématique, un inachèvement sémantique spécifique, un contact vivant avec leur époque en devenir²⁷⁷.

À partir du XIX^e siècle, nombreux sont les créateurs qui ont cherché à mettre en œuvre ce vaste programme de revitalisation du drame. La révolution brechtienne, par exemple, a accordé une place prépondérante à l'épique, instaurant ainsi une instance nouvelle, celle du commentateur, fort semblable au narrateur. À tel point que dans le théâtre de la seconde moitié du XX^e siècle, cette figure finit par se substituer chez certains auteurs au dialogue et à la parole des personnages. C'est notamment le cas des voix *off* dans l'œuvre de Beckett.

D'autre part, si le dialogue est nécessairement monologique, on peut déceler dans le monologue les marques d'un dialogisme théâtral car, comme le souligne Anne Ubersfeld, « il comporte nécessairement une division interne et la présence, à l'intérieur du discours attribué à tel locuteur, d'un énonciateur autre »²⁷⁸. Devenu une forme de prédilection du théâtre contemporain, le monologue se décline sous des modalités renouvelées pour échapper aux conventions du dialogue dramatique. On pense notamment à l'œuvre de Beckett où, comme nous l'avons déjà vu, le monologue permet de rendre compte de la pluralité des voix qui habitent le sujet parlant.

Pourtant, s'il est possible de faire émerger un dialogisme théâtral, celui-ci prend nécessairement une forme qui n'est pas celle du dialogisme romanesque, excepté peut-être lorsqu'elle introduit la présence d'un récitant. Hormis ce cas, souvent pratiqué dans la dramaturgie brechtienne, il est évident que le dialogisme théâtral fait appel à ses propres intermédiaires, qui sont le metteur en scène et les acteurs, jouant ainsi sur la spécificité de la communication théâtrale, c'est-à-dire sur le système de double énonciation tel que le définit Anne Ubersfeld²⁷⁹.

Il s'agit de théâtraliser le récit pour parvenir à dialogiser la forme théâtrale et inscrire ainsi cette dernière dans un double processus de déconstruction et de renouvellement. Dans une telle conception du travail adaptatif, la phase préliminaire

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 444.

²⁷⁸ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, 1996, p. 21.

²⁷⁹ C'est en ces termes qu'Anne Ubersfeld décrit le processus de la double énonciation : « L'auteur dramatique affirme au départ : a) ma parole suffit à donner aux praticiens l'ordre de créer les conditions de l'énonciation de mon discours ; elle constitue à elle seule cet ordre, et c'est en cela que réside sa force illocutoire ; b) mon discours n'a de sens que dans le cadre de la représentation ; chacune des phrases de mon texte présuppose l'affirmation qu'elle est dite ou montrée sur scène (que nous sommes au théâtre). Il s'agit bien d'un présupposé au sens que Ducrot donne à ce mot car quelle que soit la phrase (quel que soit son posé), on peut lui faire subir les transformations négatives ou interrogatives, sans rien changer au présupposé » (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I, op. cit.*, p. 193).

de sélection des œuvres est d'autant plus importante que la portée du processus dépend nécessairement de leur potentiel dialogisant.

2.2. Sélection des œuvres à adapter

Sans doute le choix d'adapter une œuvre est-il avant tout déterminé par un désir qui est le fruit du rapport personnel que l'adaptateur entretient avec certains textes. Chez José Sanchis, ce choix est également commandé par une démarche dramaturgique cohérente :

En mi experiencia particular una propuesta de dramatización de un texto narrativo surge, primero, de esa impresión de teatralidad inmanente en el texto, y luego, de la percepción de una determinada anomalía narrativa, de una peculiaridad que parece conculcar alguna de las leyes o de las reglas del relato y que hace que ese texto produzca determinados sentimientos de extrañeza²⁸⁰.

Certes, tout récit est potentiellement susceptible d'être adapté au théâtre car il existe toujours la possibilité de mettre en scène l'acte discursif lui-même, ne serait-ce que par une lecture orale, qui constitue une sorte de degré zéro de l'adaptation. On sait combien Antoine Vitez a cherché à illustrer cette idée en faisant de la scène le lieu privilégié pour des écritures autres que théâtrales. Plus pragmatique, la démarche adaptative de José Sanchis implique une sélection des hypotextes en fonction de leur *théâtralité immanente* et des *anomalies narratives* qui les éloignent des conventions du récit traditionnel. Il s'agit moins d'établir des critères restrictifs que de préciser les propriétés générales permettant de définir le degré d'adéquation des textes à la transformation adaptative.

2.2.1. Condition de théâtralité immanente

Il n'est pas ici question de la théâtralité du spectacle, de l'épaisseur des signes de la représentation « moins le texte »²⁸¹, comme la définit Roland Barthes, mais d'une théâtralité textuelle telle que l'entend la comparatiste Anne Larue : « Par définition, la théâtralité est tout ce qui est réputé être théâtral, mais n'est justement pas théâtre »²⁸².

²⁸⁰ José Sanchis Sinisterra, *Dramaturgia de textos narrativos*, op. cit., p. 24.

²⁸¹ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 179.

²⁸² Anne Larue, « Introduction », in Anne Larue (éd.), *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, Publication de la Licorne, 1995, p. 2.

José Sanchis définit, quant à lui, la théâtralité textuelle par une certaine disposition du récit à un devenir scénique concret :

Hablamos de la teatralidad de un texto narrativo –en el sentido inmediato y convencional del término– cuando las situaciones evocadas por su trama, susceptibles de proyectarse en un marco espacio-temporal tendente a la estabilidad, se concretan en relaciones interpersonales caracterizadas por la conflictividad, la progresividad, y manifestadas mediante la dialogicidad y la gestualidad²⁸³.

Cette théâtralité immanente relèverait ainsi d'une dimension virtuelle, comme un appel à la représentation qui s'exprime dans le texte. À titre d'exemple, on pourrait citer l'œuvre de Kafka, représentative, selon José Sanchis, d'une théâtralité textuelle :

Si el mundo kafkiano se inscribe en nosotros con tan indeleble precisión, si es capaz de desplegarse entorno nuestro con un Universo paralelo, tan real como eso que llamamos realidad, es porque está configurado con la misma sustancia que el teatro, ese corpóreo simulacro de la vida y de los sueños²⁸⁴.

C'est précisément cette étrange réalité de l'univers kafkaïen, à la fois figuratif et onirique, qui détermine son haut degré d'adéquation à la pratique adaptative. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si, comme nous le verrons plus loin²⁸⁵, les textes de Kafka ont donné lieu à de nombreuses adaptations théâtrales tout au long du XX^e siècle.

Dans le prologue de *La carta de la Maga a Bebé Rocamadour*, adaptation-montage d'après *Rayuela* de Julio Cortázar, José Sanchis met également en lumière la théâtralité inscrite dans l'écriture cortazarienne. « *Rayuela*, souligne-t-il, es un largo discurso pulsional, un enorme monólogo polifónico en el que la palabra vive, la frase modula, el período arrastra y la lectura se convierte en una tensa escucha fascinada »²⁸⁶. Cette mise en scène du discours trouve son expression la plus aboutie dans la profusion des dialogues et des monologues dont le dramaturge tirera d'ailleurs partie dans son adaptation pour créer les conditions d'un texte éminemment théâtral. Il en va de même avec la théâtralité immanente que José Sanchis décèle dans l'écriture de Joyce : « [Su] ideal [...] literario consiste, en último término, en reducir al mínimo la función mediadora del autor-narrador, que debe limitarse a describir lo que se hace, y en restituir al lenguaje escrito su oralidad originaria, su corporeidad, su

²⁸³ José Sanchis Sinisterra, « Kafka y el teatro », in José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites*, op. cit., p. 103.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 103-104.

²⁸⁵ Pour une étude plus approfondie des rapports entre Kafka et José Sanchis, cf. § II.2.

²⁸⁶ José Sanchis Sinisterra, « Prólogo », in José Sanchis Sinisterra, *Tres dramaturgias. La noche de Molly Bloom, Bartleby el escribiente, Carta de la Maga a Bebé Rocamadour*, Madrid, Fundamentos, 1996, p. 89.

materialidad »²⁸⁷. Le monologue intérieur de Molly Bloom apparaît, lui aussi, comme l'expression d'une oralité affranchie de l'instance narratrice, où le langage ne cesse de convoquer le corps. C'est du reste sur cet appel au jeu, inhérent au récit joycien, que repose le travail adaptatif de José Sanchis.

Mais la recherche de cette théâtralité immanente, si elle constitue un préalable à l'adaptation d'un texte, n'est pas pour autant le signe d'une facilité. Bien qu'elles répondent toutes à cette première exigence, les œuvres adaptées par José Sanchis constituent souvent un véritable défi en termes de réécriture. Le dramaturge s'est notamment confronté à des textes majeurs de la littérature du XX^e siècle qui se caractérisent précisément par une grande complexité formelle. On pense notamment à des œuvres aussi denses que *Ulysse* de James Joyce, *Moby Dick* de Melville ou encore *Sobre héroes y tumbas* de Sábato. Dans le prologue de *La noche de Molly Bloom*, le dramaturge expose ainsi les difficultés auxquelles il a été confronté :

Transformar las –aproximativamente– veinticinco mil palabras impuntuadas del original en un texto dramático, y más aún, en la materia verbal de un espectáculo, puede parecer una tarea irrealizable e incluso injustificada. ¿Cómo y por qué trasladar al espacio multisensorial de la escena un objeto artístico tan sustancialmente literario? ¿Cómo y por qué exiliar de las páginas del libro un monótono flujo verbal que, de una manera deliberada, se instituye en el territorio autónomo y específico de la escritura, de la tipografía incluso?²⁸⁸

On peut donc affirmer que la théâtralité immanente d'un récit constitue une condition nécessaire mais non suffisante au travail adaptatif. Ce dernier n'a d'intérêt que par le défi dramaturgique qu'il suppose, sans quoi l'adaptation serait un acte purement itératif. L'œuvre choisie doit, ce faisant, répondre à la double exigence contradictoire de représentabilité –dans le sens d'une possible projection scénique– et d'irreprésentabilité au regard des codes de la théâtralité en vigueur. D'où la nécessité pour José Sanchis d'établir un second critère, permettant de sélectionner les œuvres selon leur capacité à s'affranchir des conventions romanesques.

2.2.2. *Le choix de la littérature mineure*

Qu'il s'agisse de Kafka, Melville, Joyce, Sábato ou encore Cortázar, on remarque que José Sanchis s'intéresse essentiellement à des auteurs ayant exploré les

²⁸⁷ José Sanchis Sinisterra, « La noche de Molly Bloom », *art. cit.*, p. 59.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 59.

limites du roman traditionnel. Il se plaît à souligner que ses adaptations portent sur des textes mettant en jeu des formes a-canoniques :

Por una parte, no prefigurán una representación convencional y, por otra parte, se sitúan en zonas particularmente refractarias a la domesticación cultural burguesa: textos excéntricos, o excesivos, o extemporáneos, o exteriores en relación con el discurso dominante²⁸⁹.

Sans doute est-il excessif d'affirmer que la pratique adaptative de José Sanchis porte sur des œuvres aux antipodes de la tradition littéraire et de la culture bourgeoise. Moins intéressé par la littérature d'avant-garde que par le roman moderne, le dramaturge a essentiellement favorisé des textes inaugurant une conception fragmentaire et incomplète du monde, en rupture avec la dimension totalisatrice du roman réaliste. On retrouve également dans ses adaptations un goût prononcé pour ce qu'il nomme « los géneros híbridos, las estructuras fluidas, las formas menores, los textos liminares, los autores apátridas, la literatura nómada, errática, transterrada »²⁹⁰.

Les textes adaptés se distinguent donc par cette déconstruction des conventions littéraires. Gilles Deleuze et Félix Guattari qualifient de « mineures » les œuvres capables d'un tel mouvement : « Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure mais plutôt celle qu'une minorité fait dans la langue majeure. Mais le caractère premier est de toute façon que la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation »²⁹¹. Pour Deleuze et Guattari, cet usage est notamment celui que Kafka (Tchèque écrivant en allemand) fait de la langue « majeure » allemande, mais c'est aussi celui que la communauté soumise à un processus de colonisation (politique ou culturelle) peut faire de la langue dominante. En somme, comme le souligne Manola Antonioli, « le problème posé par une littérature mineure n'est pas celui de l'écriture d'une minorité face au caractère majeur d'une autre littérature, ni simplement celui soulevé par le bilinguisme ou le multilinguisme »²⁹². Il s'agit d'une condition beaucoup plus générale, propre à toute langue, fût-elle unique. Deleuze et Guattari rappellent à ce titre que « mineur ne qualifie pas certaines littératures, mais les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie) »²⁹³. Les œuvres « mineures » sont donc celles qui, suivant un processus

²⁸⁹ José Sanchis Sinisterra, « El Teatro Fronterizo, taller de dramaturgia », *art. cit.* p. 191.

²⁹⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 29.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 29.

²⁹² Manola Antonioli, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 75.

²⁹³ *Ibid.*, p. 33.

déterritorialisant, s'éloignent des canons de l'institution littéraire, brisent les formes établies, enfreignent les conventions de l'écriture et finissent par entraîner la langue vers un devenir inédit que son présent ne préfigure pas. *Ulysse* de James Joyce en constitue peut-être l'un des exemples les plus remarquables. L'auteur irlandais y développe un langage aux antipodes des conventions romanesques, usant notamment des techniques du courant de conscience pour explorer des formes inédites dénuées de tout patronage narratif prédéterminé. Dans le domaine hispanique, on retiendra aussi le dérèglement littéraire à l'œuvre dans *Rayuela* de Julio Cortázar, parfait exemple de « contranovela », où l'écriture s'invente un devenir jazzique.

Ce sont notamment ces œuvres mineures qui intéressent José Sanchis en cela qu'elles permettent l'émergence d'une théâtralité en rupture avec le *Système théâtral bourgeois*. En pratiquant l'adaptation, il cherche ainsi à exporter dans le champ théâtral le potentiel révolutionnaire de cette littérature mineure pour rendre possible la constitution de nouveaux paradigmes théâtraux. Cette visée pourrait sembler bien abstraite si elle n'avait donné lieu dans le même temps à une *praxis* de l'écriture adaptative que le dramaturge n'aura cessé de développer pour répondre aux enjeux de la déconstruction théâtrale qui traverse l'ensemble de son œuvre.

3. Pratique de l'adaptation théâtrale

Praticien et pédagogue, José Sanchis a toujours cherché à transmettre son expérience théâtrale, notamment par le biais de séminaires de dramaturgie, où il expose ses conceptions de l'écriture dramatique et plus particulièrement de l'adaptation théâtrale. Ses réflexions ont donné lieu à un essai, *Dramaturgia de textos narrativos* où il revient, comme nous l'avons vu, sur sa propre pratique dans le but d'offrir non pas une démarche systématique mais plutôt une gamme de possibilités, partant de l'idée que « en el teatro todo es posible siempre y cuando sus resultados sean buenos »²⁹⁴.

Quelle que soit la modalité adaptative choisie, le dramaturge postule la nécessité d'une phase préliminaire d'analyse de l'hypotexte dans une perspective narratologique :

²⁹⁴ José Sanchis Sinisterra, *Dramaturgia de textos narrativos*, op. cit., p. 20.

Cuando hablo de la fase analítica no me refiero a una tarea que anule los componentes intuitivos, libidinales, irracionales, incluso diría mágicos que la lectura de un texto nos produce. Al contrario, creo que debemos preservar esa sensación, esa impresión, ese placer del texto de que hablaba Roland Barthes e indagar cómo el texto nos produce placer, por qué nos produce placer. Es decir: cómo funciona la textualidad²⁹⁵.

La démarche de José Sanchis suppose en effet que l'adaptation n'est pas un processus irréfléchi et improvisé, mais qu'elle répond à une série d'actions objectivables. Il convient donc dans un premier temps de suspendre la lecture subjective pour mettre en lumière les spécificités textuelles de l'œuvre à adapter. Cette analyse préliminaire est d'autant plus déterminante qu'elle oriente, comme nous allons le voir, les choix dramaturgiques de l'adaptateur.

Suite à cette première phase, le dramaturge propose deux champs d'exploration de la pratique adaptative. Le premier consiste à théâtraliser l'hypotexte selon des modalités proches du théâtre-récit d'Antoine Vitez, qui fait essentiellement intervenir le mode épique. Le second met en jeu des stratégies de réécriture plus complexes, qui reposent sur les possibles articulations entre le plan de l'histoire et celui du discours.

3.1. Première proposition : le théâtre-récit

Dans la droite lignée de Brecht, José Sanchis défend l'idée que si le théâtre est représentation, il est aussi narration. « Se suele olvidar, note-t-il, que la tercera raíz de la teatralidad, junto al rito y la fiesta, es el relato oral »²⁹⁶. Il convient de souligner que déjà dans l'épopée et la tragédie antique, le récit occupait une place importante, notamment grâce aux figures du chœur et du messager. Partant de l'idée qu'il existe dans le théâtre occidental une tradition du récit oral, Brecht a ainsi cherché à renouer avec les formes narratives populaires, rejetant l'assimilation pure et simple du théâtre au mode dramatique (imiter en agissant) telle que la préconise Aristote au profit d'un théâtre épique (imiter en racontant).

L'adaptation, dans la mesure où elle prend appui sur un récit, ouvre donc la voie à une possible épïcisation (« Episierung ») du théâtre qui consiste à mettre en scène le texte par l'intermédiaire d'un ou de plusieurs conteurs. Selon la modalité adaptative choisie, cette tendance à l'épïcisation peut s'avérer plus ou moins prononcée. José

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 24.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 27.

Sanchis définit, quant à lui, trois degrés : l'épicité pure, le recours à plusieurs conteurs et l'enchâssement du récit dans une situation dramatique.

3.1.1. L'épicité pure

Dans le cadre de cette première modalité, il s'agit essentiellement d'extraire le texte de l'espace de l'écrit pour le projeter dans la sphère de l'oralité, où il subit des transformations :

El actor recita un texto narrativo, con un mínimo de códigos de gestualidad, de señalamiento espacial, utilizando, quizás, algún objeto que le sirva de algún modo como metáfora, como metonimia, o como sinécdoque, de los elementos configurativos de la historia, para hacerlos presentes en el momento de la comunicación²⁹⁷.

Ce type d'adaptation a souvent été pratiqué par Antoine Vitez et, à sa suite, par de nombreux créateurs tels que Peter Brook²⁹⁸. Aussi modeste soit-elle d'un point de vue technique, cette modalité adaptative n'est pas exempte d'un travail dramaturgique. Encore faut-il trouver, comme le souligne José Sanchis, « los códigos que sean suficientemente consistentes para que incluso un texto narrativo complejo pueda convertirse en una acción escénica »²⁹⁹. En accordant au récit une place prépondérante dans la pièce, il s'agit aussi de tendre vers un théâtre de la non-représentation, mettant en avant cette part de l'écriture qui sollicite l'imaginaire du spectateur et fait entendre ce qui n'est pas représenté.

La réussite d'un tel théâtre repose naturellement sur la performance du comédien qui, dans la droite lignée des conteurs populaires, doit user de tout son art pour donner vie au récit. Dans le montage scénique de *Informe sobre ciegos*, adaptation du chapitre homonyme de *Sobre héroes y tumbas* d'Ernesto Sábato, José Sanchis reconnaît lui-même que l'une des visées de cette théâtralité a minima consiste à « explorar al máximo los poderes del actor: su presencia escénica, su voz, su cuerpo, su sensorialidad, su relación con los objetos, con el espacio, con el público y con ese otro personaje mudo e inmóvil que ocupa discretamente su lugar en la oscuridad »³⁰⁰. On

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 28.

²⁹⁸ On pense notamment au spectacle, *Warum, Warum*, qui est un montage dramatique à partir de textes d'Artaud, Craig et Meyerhold, entre autres, mettant uniquement en scène la comédienne Miriam Goldschmidt ainsi qu'un musicien.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 28.

³⁰⁰ José Sanchis Sinisterra, « Informe sobre ciegos », in José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, op. cit., p. 71.

remarque à cet égard que le dispositif scénique de la pièce instaure un rapport frontal impliquant une adresse aux spectateurs :

Una mesa preparada para una conferencia: una jarra con agua, un vaso, un cenicero. En un lateral Fernando Vidal, con una cartera de mano, observa al público mientras se acomoda, dirige algunos comentarios a un interlocutor oculto y consulta su reloj impaciente. Cuando todo está dispuesto, avanza hacia la mesa, deja en ella su cartera, llena el vaso e inspecciona el espacio que le rodea (ISC, p. 47).

Le public se trouve dès lors inscrit dans le cercle de la représentation, qui prend la forme d'une conférence pendant laquelle Fernando Vidal expose, documents à l'appui, sa théorie sur un mystérieux complot ourdi par la Secte sacrée des aveugles pour dominer le monde. En développant une théâtralité éminemment épique, José Sanchis cherche à réduire la dimension spectaculaire de l'événement scénique pour le ramener à sa plus simple expression. Tout se passe comme si cette économie de moyens permettait en dernière instance de renouer avec le fondement même de l'art théâtral qui réside dans la rencontre entre comédiens et spectateurs.

3.1.2. Alternance entre le mode épique et le mode dramatique

Une manière de complexifier cette première modalité adaptative consiste à mettre en scène deux ou plusieurs conteurs, permettant ainsi un basculement intermittent dans le mode dramatique. Comme le souligne José Sanchis, « un determinado actor puede asumir la corporeidad y la voz de tal o cual personaje que se expresa en el texto, sólo durante el tiempo en que el relato le da la palabra, y luego el actor vuelve a ser narrador »³⁰¹.

C'est précisément cette modalité qu'il emploie dans son adaptation de *La leyenda de Gilgamesh*. Ce récit légendaire de l'ancienne Mésopotamie met en scène Gilgamesh, souverain impitoyable de la cité d'Uruk. À la demande de ses sujets, la déesse Aruru crée avec de l'argile Enkidu, un double du roi, afin de le remettre dans le droit chemin. Représenté sous la forme d'Anu, le dieu du ciel, et de Ninurta, le dieu de la guerre, Enkidu apparaît comme un homme rustre et primitif qui, à la différence de Gilgamesh, fait preuve de bonté. Les deux personnages se rencontrent en duel mais, au terme de leur combat, ils prennent conscience de leur complémentarité et décident s'allier. Après la mort d'Enkidu, Gilgamesh part à la recherche du secret de

³⁰¹ José Sanchis Sinisterra, *Dramaturgia de textos narrativos, op. cit.*, p 29.

l'immortalité auprès d'Outa-Napishtî qui lui fait le récit d'un déluge et lui révèle l'existence d'une plante de jouvence. Alors que Gilgamesh vient tout juste de mettre la main sur celle-ci, il se la fait dérober par un serpent. Le roi comprend alors que la quête d'immortalité est vaine et que, pour être heureux, l'homme doit profiter des joies de la vie présente.

Dans le texte sanchisien, les acteurs, au nombre de trois, assument tantôt le récit, tantôt la représentation des événements de telle manière que le texte fait alterner les modes épique et dramatique. Prenons l'extrait suivant :

ACTRIZ.— Y la prudente Ninsun, madre de Gilgamesh, la mujer que todo lo sabe, contestó a su hijo: « las estrellas del cielo, hijo, son tus compañeros [...] »

ACTOR 1.— Mientras Gilgamesh hablaba de sus sueños con Ninsun, Enkidu escuchaba las palabras de Hieródula, y la acariciaba y la desvestía hasta su origen.

ACTRIZ.— Al mirarte, Enkidu, veo que eres como un dios. ¿Por qué andar por la estepa con las bestias salvajes? Levántate del suelo, que es el lecho de los pastores (LG, p. 4).

L'actrice joue tour à tour le rôle de Ninsun, la mère de Gilgamesh, puis celui de Hieródula. Quant à l'acteur 1, il assume la fonction de conteur de sorte que cette oscillation modale et le changement de statut des personnages permettent le recours à la *mimèsis* de manière intermittente. En dernière instance, cette structure à double niveau implique un effet de distanciation dans la mesure où la dramatisation apparaît aux yeux du public comme un acte explicitement théâtral.

D'une manière plus générale, on peut affirmer que l'alternance entre les modes épique et dramatique s'avère être une constante du théâtre sanchisien. Dans la droite lignée du brechtisme, celui-ci renoue avec la tradition narrative des conteurs populaires afin de s'affranchir des principes d'illusion et d'identification propres au théâtre aristotélicien. Des pièces telles que *Ñaque*, *El retablo de Eldorado* ou encore *Lope de Aguirre, traidor* sont également représentatives de cette oscillation modale. En faisant la part belle à l'épique, ces pièces participent d'un théâtre de la parole, où l'évocation supplante la simple représentation scénique.

3.1.3. *Instauration du quatrième mur*

L'épiscisation revêt une forme encore plus complexe lorsque le conteur ne s'adresse plus au public mais à d'autres personnages inscrits dans la fiction théâtrale. José Sanchis remarque que « simplemente por esta pequeña operación dramática consistente en instaurar la cuarta pared y hacer que un personaje narre a otro/s, nos colocamos ya en la vertiente de la dramaticidad »³⁰². Pour développer cette modalité adaptative, plus proche du mode dramatique que de l'épique, bien que le récit continue d'occuper une place importante dans la pièce, il convient de créer une situation-cadre permettant de justifier le récit et, dans le cas échéant, la dramatisation de certaines scènes. L'un des procédés les plus efficaces consiste à mettre directement en scène des personnages comédiens, selon la modalité inaugurée dans le théâtre moderne par Luigi Pirandello. José Sanchis a lui-même largement décliné cette formule sous des formes extrêmement variées, qui dépassent le cadre de l'adaptation à proprement parler, notamment dans *Ñaque*, *El retablo de Eldorado* ou encore *!Ay, Carmela!*. On remarque également qu'un tel dispositif, essentiellement métathéâtral, participe de l'effet de distanciation car, en mettant en scène le conteur, il déroge inévitablement à l'illusion théâtrale.

L'adaptation-épiscisation, telle que l'envisage José Sanchis, constitue donc une alternative au drame aristotélicien en cela qu'elle permet de rappeler au spectateur qu'il n'est pas en présence des événements eux-mêmes mais d'un récit qui les rapporte et qui suppose à la fois un sujet et un point de vue. Dans ce type d'adaptation, il s'agit moins de transmodaliser l'hypotexte que de maintenir sa nature narrative pour faire advenir sur la scène contemporaine un théâtre essentiellement épique en rupture avec la représentation mimétique.

³⁰² *Ibid.*, p. 31.

3.2. Seconde proposition : l'articulation de l'histoire et du discours

Le deuxième champ d'exploration repose sur la dissociation au sein du texte-source de l'histoire et du discours. José Sanchis rappelle dans un premier temps que ces deux notions sont « dos niveles inextricablemente unidos, que sólo de un modo conceptual –por lo tanto, artificial– se pueden disociar »³⁰³. D'où l'importance d'une phase analytique préliminaire, permettant de dissocier « la cadena de acontecimientos que afectan a unos personajes dados, en unas circunstancias espacio-temporales concretas y según un determinado principio de causalidad »³⁰⁴ (l'histoire) du « modo en que [...] ese texto concreto presenta la historia al lector »³⁰⁵ (discours). Cette caractérisation générale s'inspire de l'opposition narratologique entre l'histoire, définie par Gérard Genette comme « succession d'événements et/ou d'actions »³⁰⁶ et le récit associé au signifiant, à l'énoncé, à l'ordre textuel d'apparition des événements³⁰⁷. Dans sa définition du discours, José Sanchis rapproche, quant à lui, la constitution de l'énoncé de la figure du lecteur, situant l'acte de réception au niveau de la production du signifié. Le discours s'apparente ainsi à une construction sémiotique élaborée en fonction des effets que cette dernière est amenée à susciter chez le lecteur, selon une définition proche des théories de la réception.

José Sanchis relève une opposition semblable au sein du texte théâtral :

Lo que en los relatos llamamos historia [...] sería la fábula en una obra dramática ; y el equivalente del discurso [...] constituiría la acción dramática de un texto teatral determinado. [...] La acción dramática sería, pues, el modo específico en que una obra teatral dispone la recepción de la fábula, las pautas y estrategias dramatúrgicas que utiliza un determinado autor para « contar » –o no contar– los sucesos de la fábula³⁰⁸.

L'action dramatique, équivalent théâtral du récit, suppose que le théâtre ne se limite pas au discours, mais intègre une dimension sémiotique plus large faisant appel à la matérialité même de l'événement scénique qui, dans l'approche de José Sanchis, constitue la principale finalité de l'œuvre. Dans cette perspective, l'adaptation apparaît à la fois comme transformation textuelle et sémiotique, puisqu'il s'agit de projeter le texte dans le domaine du visible.

³⁰³ *Ibid.* p. 35.

³⁰⁴ *Ibid.* p. 35.

³⁰⁵ *Ibid.* p. 35.

³⁰⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes, op. cit.*, p 342.

³⁰⁷ Cf. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972. Selon Genette, « récit désigne la succession d'événements réels ou fictifs [...] et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition, etc. » (p. 71).

³⁰⁸ José Sanchis Sinisterra, *Dramaturgia de textos narrativos, op. cit.*, p. 35.

Cette conception de l'action dramatique associée à la stratégie d'actualisation de la fable rappelle aussi la place que Brecht accorde à celle-ci. Jean-Pierre Sarrazac a montré qu'elle est intimement liée à un impératif de montage, au sens esthétique et politique du terme :

La fable, affirme Brecht dans les *Additifs au Petit Organon pour le théâtre*, n'est pas simplement constituée par une histoire tirée de la vie en commun des hommes, telle qu'elle aurait pu se dérouler dans la réalité ; elle est faite de processus agencés de manière à exprimer le point de vue que le fabulateur a de la société³⁰⁹.

Ainsi, dans l'approche hypertextuelle de Brecht, le montage fonctionne comme principe organisationnel du matériau-source, mais également de la fable elle-même. Il s'agit d'apporter un point de vue sur les faits représentés selon une approche éminemment politique de l'action théâtrale. En dissociant cette dernière de la fable, José Sanchis entend donc actualiser dans le théâtre contemporain cette dialectique représentation-réflexion, qui constitue l'un des fondements du brechtisme.

Si l'on applique la double opposition (histoire/récit et fable/action dramatique) au champ de la pratique adaptative, on remarque qu'historiquement l'adaptation se limite à une simple transposition de l'histoire au mode dramatique, comme le constate José Sanchis :

Lo que hicieron los griegos, y ahora hacen nuestros adaptadores contemporáneos, es tomar el nivel de la fábula –la secuencia de los acontecimientos, los personajes, sus acciones, los lugares de acción y las secuencias temporales– y traducirlos a los códigos propios de la teatralidad vigente³¹⁰.

Partant de l'idée que la fable n'est que l'un des éléments constitutifs du texte, José Sanchis s'interroge sur la possibilité d'une dramatisation du discours, permettant la constitution d'une action dramatique à même de rendre compte des spécificités textuelles de l'œuvre à adapter : « ¿No se podría hablar de una dramaturgia discursiva, se demande-t-il, que procediera operar sobre el discurso, del mismo modo que la dramaturgia fabular ha operado, tradicionalmente, sobre la fábula? »³¹¹

Si une telle voie s'avère praticable, il est alors possible d'établir une typologie de l'adaptation tenant compte de la dissociation entre histoire et discours. José Sanchis propose ainsi trois approches dramaturgiques. La première, essentiellement fabulaire, permet d'élaborer des « textos propiamente *historiales* –basados en la prioridad de la

³⁰⁹ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame*, op. cit., p. 61.

³¹⁰ José Sanchis Sinisterra, *Dramaturgia de textos narrativos*, op. cit., p. 32.

³¹¹ *Ibid.*, p. 32.

historia o fábula »³¹². La seconde approche, discursive, donne lieu à des « textos organizados a partir del discurso »³¹³. Quant à la troisième, elle permet de développer un type de textualité mixte « que integra especificidades de las dos anteriores »³¹⁴. Cette typologie, si elle relève d'une approche conceptuelle, est également le fruit du travail adaptatif que José Sanchis a développé au fil des années et qui l'a amené à explorer tout un éventail de stratégies dramaturgiques dont son essai, *Dramaturgia de textos narrativos*, rend également compte.

3.2.1. Dramaturgie fabulaire

Selon José Sanchis, la dramaturgie fabulaire s'apparente à une « intervención dramática que se ciñe, en la medida de lo posible, a la preservación y translación de la fábula »³¹⁵. Afin d'explorer cette modalité adaptative, le dramaturge s'appuie sur une nouvelle brève de Thomas Bernhard, « Soupçon », tirée du recueil *L'imitateur*. En voici la retranscription :

Un francés fue detenido en el tristemente célebre Kitzbühel, sólo porque una camarera del hotel del Águila de Dos Cabezas lo acusó de que, hacia medianoche, cuando, atendiendo su deseo, le fue a llevar a su habitación un coñac triple, intentó abusar de ella, lo que el francés, como dicen los periódicos, negó absolutamente en la gendarmería, calificándolo de infamia alpestre, vil y abyecta. El francés era profesor de filología germánica en la famosa Sorbona de París y había querido descansar en el hotel del Águila de Dos Cabezas de Kitzbühel de las fatigas de una traducción de *Así Habló Zaratustra* de Nietzsche, que le había costado más de dos años. Sin embargo, el brusco cambio de clima de París al de Kitzbühel, como es natural, no le había sentado bien, y la consecuencia del precipitado viaje de Francia al Tirol había sido una gripe maligna, que lo atacó en cuanto llegó al Kitzbühel y lo tuvo en la cama varios días. Como se dio por probado que el profesor francés no estaba en modo alguno en condiciones de seducir a la camarera, por no hablar de violentarla realmente, al cabo de sólo unas horas fue puesto ya en libertad y volvió al Águila de Dos Cabezas. La camarera fue expulsada del Águila de Dos Cabezas y, cuando descubrió su foto en el periódico con el subtítulo *Una hija infame de Kitzbühel*, se tiró inmediatamente al Inn. Hasta hoy no se ha encontrado el cadáver³¹⁶.

La démarche adaptative commence, donc, par une phase préliminaire d'analyse textuelle axée sur la dissociation des plans de l'histoire et du discours. José Sanchis remarque à ce titre que dans le texte de Bernhard « la transcripción de los hechos

³¹² *Ibid.*, p. 26.

³¹³ *Ibid.*, p. 26.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 26.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 32.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 39.

permanece en un estado muy próximo a lo que podríamos llamar la pura fábula »³¹⁷. Au premier abord, tout se passe comme si l'ordre du discours était au plus proche de l'histoire de telle manière que le texte prend la forme d'une « crónica de tribunal y nos deja ante los hechos con una aparente objetividad receptiva »³¹⁸. Mais derrière cette neutralité apparente, le dramaturge découvre une stratégie discursive qui parvient à « enturbiar la inmediata percepción de los hechos supuestamente pretendida por el narrador »³¹⁹, notamment par la mise en place au sein de la fable d'une omission significative. Que s'est-il réellement passé entre le Professeur et la femme de chambre ? Ce principe d'indétermination, qui constitue l'un des éléments capitaux de la stratégie discursive du texte, ouvre donc sur la possibilité de développer différentes articulations entre la fable et l'action dramatique. Plusieurs choix s'offrent alors à l'adaptateur :

Puede intervenir y escribir una escena en la que se evidencia que el abuso tuvo lugar. Puede al contrario, asumir que la muchacha miente o que intentó seducir al profesor, sin éxito. O puede aún optar por una tercera vía: dejar ese agujero negro y no explicar en la dramatización si ocurrió o no el abuso³²⁰.

Mais quelle que soit la visée de l'adaptateur, la structure narrative de l'hypotexte n'est jamais directement transposable au théâtre et il est donc nécessaire d'orienter la transmodalisation. Pour ce faire, José Sanchis propose d'opérer « mediante preguntas que nos permitan articular la acción dramática con la fábula »³²¹. Il s'agit de soumettre le récit à une analyse de ses éléments constitutifs : temporalité, espace, construction des personnages, du discours théâtral (équilibre entre épique et dramatique) et la nature figurative de la pièce afin de préciser les conditions de cette articulation.

On constate également que si l'adaptation vise à rendre compte de l'histoire telle qu'elle se manifeste dans l'hypotexte, elle ne donne pas nécessairement lieu à un développement causal. Ici encore, José Sanchis refuse le recours à un *fablisme* étriqué, rappelant que « la historia tiene leyes internas, estructuras internas que no responden solamente a la pura linealidad de los acontecimientos »³²². Dans l'adaptation de la nouvelle de Thomas Bernhard, l'adaptateur peut ainsi faire le choix de maintenir l'ellipse. Il ne s'agit donc pas de transposer une histoire libérée de tout récit, mais,

³¹⁷ *Ibid.*, p. 38

³¹⁸ *Ibid.*, p. 39.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 42.

³²⁰ *Ibid.*, p. 42.

³²¹ *Ibid.*, p. 42.

³²² *Ibid.*, p. 42.

comme le souligne le dramaturge, « de procurar encontrar una forma dramática específica que dé cuenta de la peculiaridad estructural de la forma de la historia, es decir de su función estructural en el relato »³²³.

Du reste, si José Sanchis accepte l'idée que toute œuvre peut donner lieu à une théâtralisation, il définit un certain nombre de conditions textuelles préalables à la dramaturgie fabulaire : narration à la troisième personne, unité spatio-temporelle, concentration de personnages significatifs, abondance de dialogues et/ou de monologues. Autant dire que pour ce type d'adaptation, la théâtralité immanente du texte-source constitue une condition hautement nécessaire.

Dans sa pratique d'adaptateur, José Sanchis a largement délaissé la dramaturgie fabulaire qu'il associe au schéma classique de l'adaptation-domestication. Par sa nature même, cette modalité adaptative suppose en effet une transformation de l'hypotexte dans le but d'acclimater la fable aux conventions théâtrales établies et non de déroger à celles-ci. D'où la nécessité pour lui de développer une pratique alternative qui, s'appuyant sur la nature discursive de l'hypotexte, permette de développer une dramaturgie plus expérimentale.

3.2.2. Dramaturgie discursive

C'est en ces termes que José Sanchis définit cette modalité qui fait l'originalité de sa pratique adaptative : « Sin pretender dramatizar la historia, extrae de la especificidad del discurso narrativo –punto de vista, sistema temporal y espacial, voz o voces enunciativas, etc– los parámetros de una teatralidad a menudo anómala »³²⁴. La dramaturgie discursive permet donc d'envisager l'adaptation théâtrale de textes en rupture avec les conventions admises du genre romanesque. Il convient d'ailleurs de souligner que les œuvres qu'il choisit d'adapter relèvent majoritairement de cette catégorie. Ce qui est en jeu dans *Amerika* de Franz Kafka, *Rayuela* de Julio Cortázar, *Sobre héroes y tumbas* d'Ernesto Sábato, *Ulysse* de James Joyce ou encore *Bartleby le scribe* d'Herman Melville, c'est une recherche formelle qui repousse les frontières du récit classique. Partant de l'idée que l'adaptation théâtrale suppose la projection scénique de ce qui fonde l'essence d'un texte, José Sanchis propose de prendre en compte les particularités narratives des œuvres-sources afin de les confronter aux

³²³ *Ibid.*, p. 45.

³²⁴ *Ibid.*, p. 117.

paramètres de la théâtralité établie. Mis au défi de transférer dans un cadre dramaturgique le dérèglement formel dont ces œuvres sont porteuses, l'adaptateur est ainsi amené à en rendre compte en s'affranchissant, lui aussi, des conventions théâtrales. En d'autres termes, José Sanchis propose de situer l'affiliation entre l'œuvre-source et l'œuvre-cible sur le plan du discours afin d'envisager le processus adaptatif comme une exploration aux frontières de la théâtralité.

La noche de Molly Bloom constitue sans nul doute l'un des exemples les plus illustratifs de cette dramaturgie discursive. Comme nous l'avons déjà vu, en important dans le champ théâtral la forme du monologue intérieur tel que le conçoit Joyce, c'est-à-dire comme discours libéré de tout patronage narratif, José Sanchis développe une dramaturgie qui s'éloigne du *fablisme* au profit d'un développement éminemment discursif.

On retrouve une démarche analogue dans *La carta de la Maga a Bebé Rocamadour*, adaptation-montage à partir de *Rayuela* de Julio Cortázar. Il faut en premier lieu noter que le dramaturge ne choisit pas de théâtraliser l'ensemble de l'œuvre, somme colossale, mais opère une saisie fragmentaire de telle manière que l'hypertexte rend moins compte de la trame de *Rayuela* –si tant est que celle-ci puisse être clairement déterminée– que des singularités du discours narratif. Comme nous l'avons déjà vu, ce dernier est empreint d'une théâtralité immanente, liée à la dimension orale de l'écriture cortazarienne, de sorte que le récit de *Rayuela* se déploie suivant une forme qui n'est pas celle de l'ordre chronologique. Comme le souligne le dramaturge, « una compleja estructura enunciativa viene a quebrar la tersa superficie novelesca, desplegando todos los recursos subjetivos del sistema lingüístico y da lugar a una verdadera puesta en escena del discurso »³²⁵. Cette dimension discursive est particulièrement prégnante lorsque, dans le texte, la figure du narrateur tend à s'effacer au profit du discours direct. Les nombreux dialogues, monologues et autres soliloques constituent les marques les plus visibles de cet envahissement de l'oralité qui libère le discours narratif des conventions du genre romanesque. Dans *Rayuela*, le personnage de Morelli, double littéraire de Cortázar ne cesse d'ailleurs de récuser le roman traditionnel, « la novela rollo chino, el libro que se lee del principio al final como un niño bueno »³²⁶. En vérité, Julio Cortázar, à l'instar de James Joyce, ne cherche pas à

³²⁵ José Sanchis Sinisterra, « Prólogo », in José Sanchis Sinisterra, *Tres dramaturgias. La noche de Molly Bloom, Bartleby el escribiente, Carta de la Maga a Bebé Rocamadour*, op. cit., p. 90.

³²⁶ Julio Cortázar, *Rayuela*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 616.

annuler toute structure narrative, mais à créer ce que Morelli nomme « una interacción menos mecánica, menos causal de los elementos que [el autor] maneja »³²⁷. Andrés Amorós a montré, à cet égard, que *Rayuela* met en jeu une recherche excentrique, où il s'agit de « excentrar el centro, salir de la casilla habitual para buscar otra : más allá, más lejos, detrás, del otro lado »³²⁸. Selon lui, « la novela que expresa esa búsqueda debe, también, descentrar los cauces usuales del género narrativo »³²⁹. Cette excentricité proprement cortazarienne n'est d'ailleurs pas sans rappeler la poétique frontalière de José Sanchis, qui implique, elle aussi, une mise à distance des conventions théâtrales. Si *Rayuela* dessine une ligne de fuite qui échappe aux canons du genre romanesque, l'écriture sanchisienne constitue, quant à elle, une déterritorialisation de signe opposé : il s'agit de quitter le champ de la théâtralité conventionnelle pour créer un cadre dramaturgique susceptible de rendre compte du dérèglement narratif dont sont porteuses les œuvres adaptées. En dernière instance, ce que vise José Sanchis, c'est une dramaturgie discursive faisant échec à la structure close du *fablisme*.

L'incipit de *La carta de la Maga a Bebé Rocamadour* est à cet égard particulièrement exemplaire. La scène nous situe d'emblée dans la chambre parisienne de la Maga, « un modesto apartamento de la rue Sommerard » (*CM*, p. 94). De l'obscurité des lieux émerge lentement la silhouette d'Horacio fumant une cigarette. C'est alors que sa voix *off* se fait entendre :

VOZ DE HORACIO.— Toco tu boca... Con un dedo toco el borde de tu boca... Voy dibujándola como si saliera de mi mano, como si por primera vez tu boca se entreabriera... y me basta cerrar los ojos para deshacerlo todo y recomenzar... (*CM*, p. 94)

La référence à cette bouche –qui n'est autre que celle de la Maga– s'entrouvrant pour la première fois permet à José Sanchis de projeter théâtralement la parole cortazarienne. Cette évocation rappelle à bien des égards *Pas moi* (1972) de Samuel Beckett, où le dispositif scénique est constitué d'une simple bouche dans un rond de lumière, comme pour mieux signifier cette mise en scène du discours vers laquelle tend progressivement le théâtre de Beckett. Il en va de même dans l'adaptation sanchisienne, où cette évocation, placée stratégiquement en position liminaire,

³²⁷ *Ibid.*, p. 616.

³²⁸ Andrés Amorós, « Introducción », in Julio Cortázar, *Rayuela*, *op. cit.*, p. 32.

³²⁹ *Ibid.*, p. 32.

constitue aussi une référence fictionnelle au seuil dramaturgique de l'incipit entendu comme le moment théâtral où s'opère le passage du silence à la parole.

On assiste également, dans cette première scène, à une disjonction entre la présence d'Horacio et sa propre voix, qui peut être interprétée comme un moyen de rendre scéniquement compte des pensées du personnage. Dès l'ouverture, la pièce parvient ainsi à s'affranchir des codes de l'illusion théâtrale au profit d'un dispositif singulier, permettant de représenter cette plongée introspective. Il en va de même dans la dernière scène qui, telle une image inversée de la première, montre la Maga seule dans sa chambre, écrivant une lettre à son fils :

LA MAGA.— Bebé Rocamadour... Bebé bebé... Rocamadour... Rocamadour... Ya sé que es como un espejo... Estás durmiendo o mirándote los pies...

(Al principio, las palabras de LA MAGA parecen corresponder a lo que su mano escribe, pero pronto se advertirá que ésta más bien parece dibujar y que la voz se independiza de la escritura.) (CM, p. 120)

Tandis que le discours de la Maga quitte le champ de l'écriture pour rejoindre celui de la parole, le monologue se transforme progressivement en soliloque pour donner accès, comme dans la première scène, aux pensées du personnage. Mais n'étant plus justifiée par l'acte d'écriture, cette prise de parole implique à nouveau une rupture avec l'illusion théâtrale.

Quant à la structure générale du texte, elle semble tout aussi chaotique que celle de *Rayuela*. On distingue toutefois trois séquences : Horacio et Ossip se retrouvent dans la chambre de la Maga après le décès de Bebé Rocamadour. Puis, tandis qu'Ossip descend acheter de l'alcool, Horacio se remémore la relation amoureuse avec son amante. Cette évocation se traduit alors par l'apparition scénique de la Maga selon un dispositif théâtral qui instaure une rupture avec l'unité de temps en situant le spectateur face une temporalité antérieure à celle de l'action dramatique :

(La iluminación se transforma, haciéndose más viva. Desde detrás del biombo llega también luz, así como sonidos, entre ellos el llanto apagado de un niño y la voz de LA MAGA que canturrea una canción. [...])

VOZ DE LA MAGA.— Rocamadour tiene fiebe, Horacio... Le voy a dar un cuarto de aspirina.

HORACIO.— Si consigues que la trague, eres más grande que Ambrosio Paré... Ven a tomar mate: está recién cebado...

(*Detrás del biombo entra LA MAGA, cubierta con una bata y con un collar de bisutería. Atraviesa el cuarto y sale por el lateral opuesto.*) (CM, p. 106)

Cette transgression formelle permet de mettre en scène l'épisode de la rupture entre la Maga et Horacio. Le retour d'Ossip dans la chambre marque la fin de cette séquence et situe à nouveau le spectateur dans le présent de la fiction. Puis, les deux personnages disparaissent à la faveur d'un jeu de lumières –qui constitue une nouvelle rupture avec l'illusion théâtrale– pour laisser place à la séquence de la Maga écrivant à son fils. Cette dernière scène est chronologiquement antérieure aux retrouvailles entre Horacio et Ossip ainsi qu'à la séparation entre la Maga et Horacio.

On le voit, la pièce ne cesse de contrevenir à une progression chronologique de l'action théâtrale. Le discours prend le pas sur la fable de telle manière que le texte se déploie suivant une dynamique qui est tantôt celle du monologue intérieur, tantôt celle de la discussion métaphysique improvisée. La pièce fonctionne ainsi selon un principe de désordre et de rupture avec les conventions théâtrales qui doit être interprété comme la transcription formelle du désordre vital dont se réclament les personnages : « El desorden en que vivíamos, afirma Horacio, es decir el orden en que un bidé se va convirtiendo por obra natural en discoteca y archivo de correspondencia... ese desorden me parecía una disciplina necesaria » (CM, p. 118). Mais il n'en demeure pas moins que ce déploiement discursif n'est pas dégagé de tout principe d'organisation. Si, comme le souligne José Sanchis, *Rayuela* repose sur « una sólida red de figuras en oposición, de simetrías y desdoblamientos »³³⁰, *La carta de la Maga a Bebé Rocamadour* concentre cet agencement textuel autour du conflit entre Horacio et la Maga. Ce dernier revêt en effet une dimension symbolique que le dramaturge interprète comme « la imposible unión del intelecto y el instinto, de la búsqueda abstracta y la adhesión concreta, del mirar la vida y nadarla »³³¹. Du reste, tout comme *Rayuela*, le déploiement non-linéaire de l'action théâtrale que cette dramaturge discursive instaure implique également une réception active qui situe le spectateur au centre du processus de création en cela qu'il est amené à exercer sa propre liberté interprétative face à un texte éminemment ouvert. À cet égard, on ne peut que souligner la proximité entre les conceptions littéraires de Julio Cortázar et la poétique théâtrale

³³⁰ José Sanchis Sinisterra, « Prólogo », in José Sanchis Sinisterra, *Tres dramaturgias. La noche de Molly Bloom, Bartleby el escribiente, Carta de la Maga a Bebé Rocamadour*, op. cit., p. 90.

³³¹ *Ibid.*, p. 91.

de José Sanchis car, dans les deux cas, la recherche formelle vise à doter le récepteur d'un pouvoir créatif qui s'exprime à travers la possibilité d'une réception active.

L'intérêt majeur de cette modalité adaptative réside bien entendu dans la recherche d'un agencement du discours que le dramaturge qualifie d'« anormal », c'est-à-dire non-conventionnel, servant de base à l'expérimentation d'une théâtralité alternative. Il convient ainsi de ranger la dramaturgie discursive dans le champ de ce que nous avons appelé l'adaptation-subversion, qui transforme non seulement le texte d'origine, mais permet aussi, par le biais de cette transformation, une déconstruction des codes de la théâtralité au profit d'une organisation dramaturgique expérimentale. Il s'agit, en somme, de faire advenir dans le champ de l'expression théâtrale ce que les auteurs adaptés par José Sanchis ont créé dans le champ de la littérature romanesque.

3.2.3. *Dramaturgie mixte*

La dissociation entre l'histoire et le discours n'exclut pas nécessairement une pratique adaptative qui interviendrait sur ces deux plans. José Sanchis envisage ce type d'intervention qu'il nomme dramaturgie mixte :

Nos hallaríamos ante una tercera opción que, utilizando como marco el nivel del discurso, insertaría en la acción dramática determinadas secuencias de la fábula. Con lo cual se produciría la acumulación de las ventajas –claro, también de las dificultades– de las dos modalidades de articulación del relato y la forma dramática que ya hemos esbozado³³².

En tant que pratique adaptative, cette stratégie dramaturgique participe, elle aussi, d'une relativisation générale de la fable au profit d'une structuration nouvelle qui relève désormais du plan du discours. Il ne s'agit pas pour autant d'annuler totalement cet élément constitutif car, comme le souligne José Sanchis, la dramaturgie mixte « no elimina la posibilidad de incorporar a la representación elementos de la fábula, tales como los personajes o sus acciones ; es decir, no obliga a expulsar de nuestro resultado teatral los niveles de la fábula »³³³. L'originalité de ce type d'adaptation repose sur la constitution d'un cadre discursif à même d'organiser les éléments de la fable selon une logique qui n'est pas celle du *fablisme*. Il s'agit aussi de maintenir un rapport de reconnaissance entre le texte original et l'adaptation tant il est vrai que la dramaturgie discursive, dans la mesure où elle repose sur les structures qui régissent la textualité,

³³² José Sanchis Sinisterra, *Dramaturgia de textos narrativos*, op. cit., p. 99.

³³³ *Ibid.*, p. 33.

peut être perçue par le spectateur comme une réécriture quittant le champ de l'adaptation.

Mais cette troisième voie s'avère d'autant plus complexe qu'elle cherche à instaurer une double transposition, à la fois sur le plan de la fable et du discours. L'adaptation que José Sanchis propose de *Moby Dick* constitue une première tentative de dramaturgie mixte. Partant de l'observation selon laquelle le texte de Melville est porteur d'une théâtralité immanente, repérable au niveau de l'écriture elle-même, il met en exergue une douzaine de modalités discursives, représentatives de la textualité de l'œuvre³³⁴ qui lui permettent de développer une organisation dramaturgique, où intégrer ensuite de nombreuses séquences de l'histoire. José Sanchis reconnaît lui-même combien cette démarche s'avère contraignante. « En mi dramaturgia de *Moby Dick*, affirme-t-il, esa fue una de las ambiciones que no logré resolver »³³⁵. Le risque inhérent à ce type d'adaptation réside précisément dans l'accumulation de contraintes formelles qui, dans le cas de *Moby Dick*, portent à la fois sur la complexité discursive du texte et l'abondance des événements qui composent l'histoire.

Suite à cet échec relatif, José Sanchis réitère son désir d'adapter à la scène un texte de Melville. Son choix se porte alors sur la nouvelle *Bartleby le scribe*, l'une des œuvres les plus emblématiques de l'auteur américain. Comme le souligne José Sanchis, « este relato [...] parece ofrecer a [su autor] la posibilidad de concentrar y reducir sus recursos narrativos, de afinar sus estrategias discursivas, [...] de prolongar y ahondar sus pesquisas en torno a la indescifrable opacidad del mundo y del hombre »³³⁶. Le récit se caractérise par un déploiement fabulaire resserré et une économie de moyens littéraires. Il faut souligner à cet égard que l'action se déroule presque exclusivement en un espace unique : l'étude d'un avocat de New York. Au niveau formel, l'abondance des dialogues rend également plus aisé le basculement de la fiction dans le mode dramatique. On remarque ainsi que le choix de l'œuvre-source est, une fois encore, déterminé par la théâtralité immanente que celle-ci met en jeu.

³³⁴ Cette analyse a donné lieu à un texte théorique sur la théâtralité à l'œuvre dans le roman de Melville. Cf. José Sanchis Sinisterra, « Del cuaderno de bitácora de *Moby Dick* », in José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, op. cit., pp. 72-76. Pour une analyse approfondie de cette adaptation, cf. également Marcela Beatriz Sosa, *Las fronteras de la ficción: el teatro de José Sanchis Sinisterra*, op. cit., pp. 159-166

³³⁵ *Ibid.*, p. 99.

³³⁶ José Sanchis Sinisterra, « Prólogo », in José Sanchis Sinisterra, *Tres dramaturgias. La noche de Molly Bloom, Bartleby el escribiente, Carta de la Maga a Bebé Rocamadour*, op. cit., p. 55.

Ce préalable est d'autant plus déterminant que José Sanchis cherche à renouveler avec *Bartleby le scribe* l'expérience d'une dramaturgie mixte obéissant à un double impératif de fidélité : l'exercice consiste à transposer sur la scène non seulement l'histoire mais aussi le discours de Melville de sorte que le processus adaptatif permet l'émergence d'une théâtralité sous influence melvillienne. Nous voulons ici analyser comment José Sanchis tente de répondre à ce double impératif, qui constitue sans nul doute la principale gageure de cette dramaturgie mixte.

On remarque en premier lieu que, dans l'adaptation, l'action dramatique reprend à grands traits le déploiement fabulaire de l'hypotexte. Ainsi, la pièce met-elle en scène, à l'instar du récit de Melville, un avoué de Wall Street qui, pour palier à une surcharge de travail engage Bartleby, un copiste consciencieux à l'allure hiératique :

ABOGADO.— [...] Como respuesta a mi anuncio, un joven de aspecto... inexpresivo, aparece una mañana en la puerta de mi oficina. [...] Vuelvo a ver su figura: pálidamente pulcra, lamentablemente decente, incurablemente desolada... (*BE*, p. 61)

Un jour, l'avoué fait appel au copiste pour qu'il collationne un document, mais à la surprise générale celui-ci lui rétorque : « Preferiría no hacerlo » (*BE*, p. 63). À partir de ce moment, la formule constitue la réponse de Bartleby à toutes les sollicitations de son employé. Progressivement –et même pourrait-on dire inexorablement– le copiste abandonne toute activité, y compris celle pour laquelle il a été engagé. L'avoué découvre avec stupéfaction que Bartleby dort à l'étude et que, malgré ses nombreuses protestations, il n'a aucunement l'intention d'abandonner les lieux. Face à cette situation intenable, c'est l'avoué qui finit par déménager. Mais, tenaillé par sa conscience, il retourne voir Bartleby, d'abord dans son ancienne étude, puis ensuite à la prison des Tombes où le copiste a été incarcéré. C'est dans ce lieu sinistre qu'on le retrouvera finalement mort, allongé au pied du mur de la cour. Dans l'épilogue, l'avoué achève son récit par l'évocation d'une rumeur : Bartleby aurait été, par le passé, employé au bureau des lettres au rebut de Washington. La pièce, tout comme la nouvelle de Melville, s'achève alors sur ces mots : « Pobre Bartleby [...] Pobre humanidad... » (*BE*, p. 89).

Il est intéressant de constater que le récit melvillien n'évolue pas conformément à une logique narrative classique. À partir de l'instant où Bartleby prononce son étrange formule, le texte semble tout entier possédé par son écho, tel un virus qui se propage. Autour de Bartleby, les personnages sont contaminés par la phrase-clef, qui

agit sur eux comme un air entêtant. Ce n'est pas seulement le langage qui est touché mais la réalité elle-même. Auparavant, l'univers de l'avoué paraissait parfaitement en ordre. Il aura suffi d'une phrase, à peine susurrée par cet homme décharné et livide, pour faire s'effondrer cette trop belle architecture humaine. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, *Bartleby* n'est pas à proprement parler un contestataire. Tout du moins, sa formule ne relève pas du simple refus. Gilles Deleuze dévoile avec justesse la puissance d'une telle passivité :

La formule I PREFER NOT TO exclut toute alternative, et n'engloutit pas moins ce qu'elle prétend conserver qu'elle n'écarte toute autre chose ; elle implique que *Bartleby* cesse de copier, c'est-à-dire de reproduire des mots ; elle fait croître une zone d'indétermination telle que les mots ne se distinguent plus, elle fait le vide dans le langage. [...] Si *Bartleby* refusait, il pourrait encore être reconnu comme rebelle ou révolté, et avoir encore à ce titre un rôle social. Mais la formule désamorce tout acte de parole en même temps qu'elle fait de *Bartleby* un pur exclu auquel nulle situation sociale ne peut plus être attribuée³³⁷.

En proie à cette formule lancinante, la fable quitte, elle aussi, les sentiers battus de l'enchaînement linéaire pour laisser place à ce que José Sanchis décrit comme « una permanente lucha de la mente humana contra el misterio de la obsesión perenne por interpretar los signos de lo real ; para que nada escape a la férrea soberanía del Sentido »³³⁸. Ainsi, à mesure que la fable se déploie, le mystère s'épaissit : comment interpréter la résistance passive à laquelle se livre *Bartleby* ? Qu'en est-il de la tolérance sans limites dont l'avoué semble faire preuve à l'égard de son copiste ? Ce n'est aucunement vers la résolution du mystère que nous entraîne le texte car, à mesure que le récit progresse, le mutisme de *Bartleby* ne cesse de mettre à mal l'apparente normalité des choses pour nous confronter à l'énigme d'un tel comportement.

Si José Sanchis est globalement fidèle au récit du texte-source, on remarque toutefois que la théâtralisation de la nouvelle s'accompagne d'une simplification du schéma actantiel : ainsi, les trois autres copistes de l'étude –Turkey, Nippers et Ginger–, qui dans le récit originel occupent une place substantielle –comme contre-modèle de l'inexorable désœuvrement de *Bartleby*– ont été supprimés de la pièce. José Sanchis justifie ce choix en ces termes :

La opción dramaturgica del Teatro Fronterizo –fiel a los postulados beckettianos de despojamiento y simplificación–, se basa en la intensificación de esta estructura

³³⁷ Gilles Deleuze, « Postface », in Herman Melville, *Bartleby et Les îles enchantées*, Paris, Flammarion, 1989, p. 179.

³³⁸ José Sanchis Sinisterra, « Prólogo », in José Sanchis Sinisterra, *Tres dramaturgias. La noche de Molly Bloom, Bartleby el escribiente, Carta de la Maga a Bebé Rocamadour*, op. cit., p. 56.

oposicional y en la consiguiente eliminación de aquellos elementos del relato que pudiera atenuarla y diversificarla³³⁹.

Le dramaturge préfère donc resserrer l'action théâtrale autour du conflit entre l'avoué et Bartleby en mettant l'accent sur l'opposition entre ces deux caractères. Afin de rendre compte de cette dualité présente dans le texte melvillien, il propose la schématisation suivante :

ABOGADO	BARTLEBY
Amo	Subordinado
Redactor	Copista
Viejo	Joven
Sociable	Solitario
Laborioso	Apático
Dúctil, Tolerante	Rígido, Inflexible
Locuaz	Silencioso ³⁴⁰

Dans le texte de Melville, cet antagonisme rejaillit au niveau de la stratégie discursive par une opposition entre le discours de l'avoué assumant la fonction de narrateur et celui de Bartleby qui endosse, quant à lui, le rôle de narrataire laconique. Partant de cet agencement discursif, José Sanchis propose de porter à la scène *Bartleby le scribe* en rendant théâtralement compte de cette opposition, c'est-à-dire en confrontant le discours de l'avoué à la présence taciturne de Bartleby. Il s'agit, pour reprendre les termes de l'auteur, de « contraponer un lenguaje esencialmente narrativo, [el del Abogado], sustentado por el Discurso y un lenguaje esencialmente dramático, [el de Bartleby] basado en la Presencia »³⁴¹. José Sanchis cherche ainsi à articuler au sein de ce nouveau texte narrativité et théâtralité afin d'établir un rapport d'échanges mutuelles, « tratando de teatralizar el Discurso al revelar su impotencia, su oquedad, y de narrativizar la Presencia desarrollando su proceso, su consistencia »³⁴². Pour ce faire, le dramaturge renforce la présence scénique du personnage de Bartleby qui, dans le récit de Melville, n'existe que par la puissance évocatrice de la parole de l'avoué. Afin de rééquilibrer le rapport entre les deux personnages, il propose ainsi d'intercaler

³³⁹ José Sanchis Sinisterra, « Narratividad y teatralidad (Bartleby, el escribiente) », in José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, op. cit., p. 229.

³⁴⁰ *Ibid.*, pp. 228-229.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 229.

³⁴² *Ibid.*, p. 229.

dans la pièce six scènes muettes mettant en scène le copiste. José Sanchis rappelle à juste titre que « para que un conflicto funcione dramáticamente debe existir entre sus miembros una relativa equipotencialidad. La presencia añadida de Bartleby pretende restaurar parcialmente el equilibrio de las fuerzas en pugna »³⁴³. Afin d'analyser les implications dramaturgiques d'une telle démarche, prenons la scène suivante :

(El ABOGADO sale y cierra la puerta. BARTLEBY se da la vuelta y mira hacia allí. Va a la puerta, la abre y mira hacia afuera. Luego se vuelve hacia el interior, camina unos pasos más, vuelve a girar... Realiza varias veces estos recorridos angulares. Se detiene ante la silla que dejó el ABOGADO junto a su biombo, la coge y la lleva a su sitio. La mira desde diferentes emplazamientos. Luego la cambia de lugar y repite la observación, modificando también la posición de la silla, todo con sumo interés y cuidado. En algún momento, parece como si imitara con su cuerpo una de tales posiciones. La luz de va extinguiendo en la oficina, al tiempo que se ilumina el proscenio. Por él aparece el ABOGADO, paseando satisfecho) (BE, pp. 75-76).

En mettant en scène Bartleby dans sa solitude la plus retranchée, la pièce semble confronter le spectateur à l'énigme de sa passivité. Tout se passe comme si, en marge du discours de l'avoué, ces scènes muettes permettaient au personnage d'affirmer son identité dramatique sans pour autant révéler les raisons qui l'amènent à adopter un tel comportement. Elles ressortissent ainsi à ce que José Sanchis nomme « los signos huecos o semas no articulados »³⁴⁴, c'est-à-dire qu'elles développent un langage scénique à dessein ouvert que le spectateur est appelé à déchiffrer. Dans la scène que nous venons de citer, on remarque que l'imitation à laquelle se livre Bartleby souligne cette existence passive vers laquelle il ne cesse de tendre. Le travail du copiste ne porte plus sur les textes mais sur le monde environnant, comme si Bartleby cherchait à s'inventer un devenir-chose.

On remarque également que si, dans le texte de Melville, la formule de Bartleby perturbe le déploiement de l'histoire et la structure discursive, il en va de même dans la pièce de José Sanchis, où le processus de *bartlebysation* finit par menacer les conventions théâtrales et la supposée cohérence de l'univers dramatique. Cette transgression est particulièrement évidente lorsque l'avoué décide de quitter son étude pour s'installer ailleurs :

(Entran varios tramoyistas y se llevan todos los muebles y elementos escénicos, excepto el fragmento de muro de ladrillos que se veía tras la ventana. La luz cambia, BARTLEBY ha permanecido inmóvil en medio del ajetreo. Mientras los TRAMOYISTAS

³⁴³ *Ibid.*, p. 230.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 230.

desmontan la puerta, vuelve a entrar el ABOGADO y se acerca a BARTELYBY) (BE, p. 80).

La pièce bascule alors dans le métathéâtre pour mettre en scène un véritable démantèlement des conventions scéniques. Cette amputation de l'espace théâtral, qui dans les derniers instants de la pièce se réduit à un simple mur de briques, symbolise également le retranchement du personnage, fruit de sa passivité. Tout se passe comme si, en adaptant *Bartleby le scribe* pour la scène, José Sanchis cherchait à confronter la théâtralité établie à la force dévastatrice de la formule du personnage qui, comme le souligne Gilles Deleuze, permet de « creuser dans la langue une sorte de langue étrangère, et [de] confronter tout le langage au silence, [de] le faire basculer dans le silence »³⁴⁵. Ainsi le mutisme de Bartleby a-t-il fini par épuiser le discours de l'avoué et remis en cause la cohérence de son univers pour faire de lui un être résolument incomplet. Mais ce silence met également à mal l'ordre et la complétude de la pièce, frayant la voie à une dramaturgie nécessairement ouverte, où le sens est toujours à construire.

Ainsi, José Sanchis parvient-il à tenir le double impératif de fidélité que suppose la dramaturgie mixte. La pièce reprend le déploiement fabulaire du texte melvillien tout en s'inspirant de sa structure discursive –notamment de l'antagonisme fondateur entre l'avoué et Bartleby et sa traduction narrative– pour développer une théâtralité inédite en marge de l'aristotélisme. Cette voie médiane entre dramaturgie fabulaire et dramaturgie discursive constitue sans nul doute l'une des modalités de l'adaptation les plus abouties en cela qu'elle met en jeu la double articulation histoire/discours et fable/action dramatique en instaurant dans le même temps une double transposition de l'histoire en fable et du discours en action dramatique. La visée dramaturgique est elle-même atteinte puisque, par cette double translation, l'adaptateur ne vise pas l'acclimatation de l'œuvre à son lieu d'accueil, mais instaure un jeu entre celle-ci et les contraintes variables de son nouvel espace d'existence, de sorte que la théâtralité établie, sans arrêt perturbée par la présence virale de l'hypotexte, est amenée à se renouveler.

³⁴⁵ Gilles Deleuze, « Postface », *art. cit.*, p. 178.

L'adaptation, on le voit, est au cœur de la pratique théâtrale de José Sanchis et de sa réflexion théorique. C'est à l'aune de ses propres préoccupations dramaturgiques qu'il entreprend de développer une *praxis* adaptative qui ne constitue pas une fin en soi, mais un moyen, une stratégie de création, afin de confronter le *Système théâtral bourgeois* à des œuvres extrathéâtrales qui précisément se caractérisent par une liberté formelle à même de faire advenir une théâtralité inédite, en marge des conventions de l'aristotélisme. Dans l'approche sanchisienne, l'adaptation est donc indissociable d'une volonté d'ouverture, permettant l'instauration d'un champ expérimental à la croisée des modes narratif et dramatique, permettant de penser le théâtre non pas dans un rapport de filiation (en continuité ou en rupture avec son histoire) mais à travers les possibles zones de voisinage entre théâtralité et extrathéâtralité. Une telle approche constitue sans nul doute la manifestation la plus flagrante de cette poétique des intercesseurs si caractéristique de la création théâtrale telle que la conçoit et la pratique José Sanchis.

CHAPITRE II

KAFKA EN SCÈNE : UNE DRAMATURGIE DU DISCONTINU

Comparée à l'influence manifeste que les œuvres de Brecht et Beckett exercent sur le théâtre de José Sanchis, celle de Franz Kafka paraît plus discrète. Dans le cadre des recherches et expérimentations du *Teatro Fronterizo*, elle a pourtant occupé le dramaturge pendant trois années (de 1980 à 1982), donnant lieu à un séminaire spécifique (« El teatro y la teatralidad en Kafka », avril-juin 1981) ainsi qu'à un atelier d'écriture (« Kafka en escena », octobre 1981). Cet intérêt s'est également traduit par des « tentatives dramaturgiques », selon le terme employé par José Sanchis, qui regroupent un ensemble d'adaptations de textes brefs et fragmentaires de Kafka, où le dramaturge développe une pratique expérimentale de l'adaptation. Deux de ces textes ont été publiés à la suite de travaux théoriques comme illustrations des procédés de théâtralisation mis en œuvre. L'article « El Teatro Fronterizo, taller de dramaturgia » inclut ainsi une adaptation du *Viejo manuscrito*, deuxième chapitre de *La muraille de Chine*³⁴⁶. Dans *Dramaturgia de textos narrativos*, on trouve également une courte adaptation d'une nouvelle de Kafka intitulée « Abogados »³⁴⁷ et présentée comme exemple de dramaturgie mixte. Ces textes brefs, qui relèvent autant de l'exercice de réécriture que de l'expérimentation formelle, ont l'avantage d'être accompagnés d'une exégèse critique, où José Sanchis rend compte de son analyse textuelle, des possibilités théâtrales qui s'offrent à lui et des choix qui auront finalement été les siens.

Outre ces quelques fragments épars, l'intérêt de José Sanchis pour l'œuvre de Kafka a également donné lieu en 1982 à une adaptation-montage plus aboutie, *El Gran*

³⁴⁶ Cf. Franz Kafka, *La muraille de Chine et autres récits*, Paris, Gallimard, 1950, pp. 134-172. Pour l'adaptation théâtrale, cf. également José Sanchis Sinisterra, « El Teatro Fronterizo, taller de dramaturgia », *art. cit.*, pp. 197-201.

³⁴⁷ Cf. Franz Kafka, « Protecteurs », in Franz Kafka, *La muraille de Chine et autres récits*, *op. cit.*, pp. 205-208. Pour l'adaptation théâtrale, cf. José Sanchis Sinisterra, *Dramaturgia de textos narrativos*, *op. cit.*, pp. 85-90.

Teatro Natural de Oklahoma d'après le dernier chapitre d'*Amerika*³⁴⁸. Le texte incorpore également d'autres sources hypertextuelles (fragments de nouvelles, de romans, extraits du *Journal*, des *Carnets*, de la correspondance) selon des modalités du montage dramatique propres aux spectacles du *Teatro Fronterizo*, que l'on retrouve notamment dans *Ñaque*. Dans *El Gran Teatro Natural de Oklahoma*, la poétique kafkaïenne participe à la fois de la déconstruction des conventions théâtrales et de l'élargissement des frontières de la théâtralité. Le dramaturge y développe des procédés d'écriture inspirés des récits de Kafka ainsi que de son théâtre. Ce dernier, aussi bref soit-il puisqu'il ne compte qu'une seule pièce, *Le Gardien de tombeau*³⁴⁹, dont un acte seulement nous est parvenu, a été minutieusement analysé par José Sanchis dans un texte théorique intitulé « Notas sobre la teatralidad de *El Guardián de la cripta* »³⁵⁰. Quant à la poétique kafkaïenne, elle a donné lieu à deux études succinctes : « Trece notas para definir lo kafkiano » ainsi que « Kafka y el teatro »³⁵¹. Comme son titre l'indique, cette dernière porte plus précisément sur le lien intime que l'auteur pragois entretient avec l'art théâtral et qui rejaillit au sein même de son écriture. C'est précisément cette proximité qui est à l'origine de l'intérêt de José Sanchis pour la poétique de Kafka et qui justifie une approche théâtrale de celle-ci. Nous voulons donc analyser dans un premier temps les liens qui unissent Kafka au théâtre pour tenter d'exposer les éléments constitutifs d'une théâtralité proprement kafkaïenne à la lumière des considérations de José Sanchis sur cette œuvre.

1. Kafka et le théâtre

Si l'existence et l'œuvre de Kafka se caractérisent par une omniprésence des paradoxes, son rapport au théâtre n'échappe pas à la règle. Auteur de nouvelles et de romans, Kafka s'est très peu adonné à l'écriture dramatique. Outre le *Gardien de tombeau*, nous savons qu'il a écrit, dans les dernières années de sa vie, une pièce dont

³⁴⁸ Cf. Franz Kafka, *Amerika ou le disparu*, Paris, Flammarion, 1988. Pour l'adaptation théâtrale, cf. José Sanchis Sinisterra, *El Gran Teatro Natural de Oklahoma*, in *Primer Acto*, n° 222, janvier-février 1988, pp. 43-71.

³⁴⁹ Cf. Franz Kafka, *Le Gardien de tombeau*, Paris, Arcanes, 1953.

³⁵⁰ José Sanchis Sinisterra, « Notas sobre la teatralidad de *El Guardián de la cripta* », in José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, op. cit., pp. 105-106.

³⁵¹ José Sanchis Sinisterra, « Trece notas para definir lo kafkiano », in José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, op. cit., pp. 107-108 et José Sanchis Sinisterra, « Kafka y el teatro », in José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, op. cit., pp. 103-104.

le sujet reste inconnu à ce jour et qui a été détruite avec d'autres manuscrits par Dira Dyniart. Le *Journal* atteste pourtant d'une véritable passion de Kafka pour le théâtre yiddish³⁵². À partir de 1911, il assiste régulièrement à des spectacles du Théâtre Juif au Café Savoy de Prague et se lie d'amitié avec son directeur, Löwi. Chaque représentation donne lieu à un compte rendu des plus enthousiastes, où apparaît au grand jour sa fascination pour le théâtre. Marthe Robert analyse cette rencontre comme un moment crucial, où « Kafka découvre un art vrai, proche du sien, sans doute par la précision du geste et par l'humour »³⁵³. Mais si le théâtre exerce sur Kafka une impression aussi décisive, il ne le détourne pas du récit. Comment comprendre alors que cette œuvre ait autant fasciné les metteurs en scène au cours du XX^e siècle et qu'elle ait si fréquemment donné lieu à des adaptations théâtrales ?

1.1. Influences de Kafka sur le théâtre contemporain

José Sanchis constate que la diffusion posthume de l'œuvre à partir de la Seconde Guerre mondiale, « va de par con la translación escénica que afecta [...] gran parte de la producción literaria [de Kafka] »³⁵⁴. À titre d'exemple, on pourrait citer l'adaptation du *Procès* par Jean-Louis Barrault et André Gide en 1956 ou encore celle du *Château* mise en scène en 1976 par Daniel Mesguich, qui fait intervenir miroirs et marionnettes. Dans les années 90, Eugenio Barba monte également *Kaosmos*, un spectacle à dimension interculturelle, mettant en dialogue la nouvelle kafkaïenne « Le gardien de la loi » avec des traditions du folklore nordique. On retiendra aussi *Ile du salut, rapport 55* (1996), où Matthias Langhoff adapte « La colonie pénitentiaire » dans une perspective engagée permettant de rendre compte du conflit serbo-bosniaque. Enfin, dans le domaine espagnol, il faut citer *Metamorfosis* (2000) du danseur et chorégraphe de flamenco, Israel Galván qui, s'inspirant de l'animalisation à l'œuvre dans le récit de Kafka, engage un processus de recherche sur la convention du geste dans la tradition *flamenca*.

Cet intérêt des hommes de théâtre pour l'œuvre de Kafka est tout d'abord lié à son influence décisive sur l'histoire de la pensée occidentale, notamment à partir de la

³⁵² Cf. notamment José Sanchis Sinisterra, « Kafka y el teatro », in José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, op. cit., pp. 103-104 et Béatrice Picon-Vallin, « Kafka et le théâtre yiddish », in *Obliques*, n°3, deuxième trimestre 1973, pp. 64-66.

³⁵³ Marthe Robert, *Kafka*, Paris, Gallimard, 1960, pp. 20-21.

³⁵⁴ José Sanchis Sinisterra, « Kafka y el teatro », art. cit., p. 103

publication des œuvres posthumes dans la seconde moitié du XX^e siècle. L'œuvre a ainsi donné lieu à une importante exégèse qui n'a cessé de souligner son caractère universel. Les critiques ont cherché à la situer dans différents courants littéraires, allant du modernisme au réalisme magique en passant par la littérature de l'absurde. La contingence de l'existence, le questionnement sur la responsabilité et l'absence de toute signification transcendante que l'on retrouve dans l'écriture de Kafka répondraient ainsi aux caractéristiques de l'existentialisme³⁵⁵. D'autres critiques, notamment Michael Löwy, pensent trouver dans l'œuvre de Kafka une influence politique, proche de l'anarchisme³⁵⁶, essentiellement manifeste dans la dénonciation du bureaucratisme et de l'appareil d'État. Quant à Max Brod³⁵⁷ et George Steiner³⁵⁸, ils y voient une recherche métaphysique de Dieu, lisible dans l'optique d'une exégèse rabbinique. La psychanalyse s'en est également donnée à cœur joie, brandissant la *Lettre au père* comme la preuve flagrante du complexe d'Œdipe dont souffrirait l'auteur et qui constituerait la clé interprétative de son œuvre³⁵⁹. À moins que Kafka, connaisseur des théories de Freud, n'ait consciemment grossi le trait pour mieux moquer la psychanalyse naissante, comme le soutiennent Deleuze et Guattari³⁶⁰.

Cette déferlante du discours critique montre que ce qui est en jeu dans la vie et l'œuvre de Kafka relève en vérité d'une résistance à toute interprétation univoque. L'auteur du *Procès* inaugure un divorce entre la littérature et la signification au profit d'un manque qui, comme le souligne Maurice Blanchot, « est le signe d'une impossibilité qui est partout présente et n'est jamais admise »³⁶¹. Impossibilité de signifier le monde et en même temps de ne pas le signifier. À rebours du théâtre de

³⁵⁵ Ainsi, dans un entretien accordé à l'occasion de sa mise en scène du *Procès*, Jean-Louis Barrault proposait l'interprétation suivante : « *Le procès*, c'est au fond la question juive : la société rejette sans cesse celui qui veut s'incorporer à elle, cette solitude involontaire est inévitable. Mais ce problème coïncide avec celui de l'homme moderne. On est coupable d'exister, sans justification possible, puisqu'on ne sait pourquoi on est coupable, pourquoi on existe » (Christiane et Gilbert Ravy, *Kafka mis en scène*, Rouen, Publication de l'Université de Rouen, 1987, p. 11).

³⁵⁶ Cf. Michael Löwy, *Franz Kafka, rêveur insoumis*, Paris, Stock, 2004.

³⁵⁷ Cf. Max Brod, *Franz Kafka*, Paris, Gallimard, 1945. Notamment le chapitre VI, « évolution religieuse », pp. 265-309.

³⁵⁸ Cf. George Steiner, *De la Bible à Kafka*, Paris, Hachette, 2003.

³⁵⁹ Cf. Michel Carrouges, *Kafka contre Kafka*, Paris, Plon, 1962. Michel Carrouges s'évertue dans son livre à analyser l'œuvre de Kafka dans la perspective du complexe d'Œdipe et parvient à la conclusion, selon laquelle, « l'art de Kafka découle du conflit avec le père » (p. 24).

³⁶⁰ Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., pp. 17-28. À propos du complexe d'Œdipe appliqué à l'œuvre de Kafka, Deleuze et Guattari font le commentaire suivant : « Le tort de la psychanalyse est de s'y laisser prendre et de nous y prendre, parce qu'elle vit elle-même de la valeur marchande de la névrose dont elle tire toute la plus-value. La révolte contre le père est une comédie, pas une tragédie » (p. 20).

³⁶¹ Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1997, p. 14.

Brecht, d'une pensée caractérisée par une foi inébranlable en la raison, cherchant à saisir et à projeter scéniquement les mécanismes de l'aliénation sociale, l'œuvre de Kafka explore l'insaisissable du monde, frayant la voie à un théâtre de l'après-Auschwitz et interrogeant la désertion du sens.

1.2. Ambivalence de la théâtralité kafkaïenne

Cet intérêt des créateurs contemporains pour l'œuvre de Kafka est également lié à la théâtralité immanente dont elle est porteuse et qui interroge l'essence même du théâtre. José Sanchis en perçoit la présence dans la plasticité spatiale de son écriture qui, selon lui, aurait le pouvoir de « materializar y concretar en la imaginación del lector sus inquietantes visiones »³⁶². Cette référence à l'image est d'ailleurs loin d'être accessoire tant il est vrai que la théâtralité de Kafka repose sur *une poétique du visuel* qui détourne le langage de son obligation de signifier le monde. Comme l'a montré Arnaud Rykner, le visuel relève moins du visible que d'une écriture du virtuel « qui ne se réalise que grâce au manque à voir dont il est la trace »³⁶³. Ainsi l'image kafkaïenne est-elle moins symbole qu'indice, exigeant pour être déchiffrée le recours à la parabole. Sensible à ce phénomène, Jean-Pierre Sarrazac en vient à se demander « si le théâtre –un peu comme le *Theatrum Mundi* de la Renaissance– ne constitue pas, pour l'auteur du *Procès*, le signifiant parabolique principal de ce signifié qu'est la vie »³⁶⁴. La matérialité du monde kafkaïen ne serait donc pas le signe d'un quelconque réalisme, mais relèverait, au contraire, d'une véritable mise en scène de la vie. Günter Anders parle à ce sujet d'une « déformation qui informe »³⁶⁵, déjouant les pièges de la description réaliste et s'éloignant du réel pour en offrir une image théâtrale.

Mais si chez Kafka, le théâtre est la parabole de la vie, c'est pour mieux montrer l'aliénation de l'individu aux prises avec l'ordre social. Jean-Pierre Sarrazac, qui s'est particulièrement intéressé à cet aspect de l'œuvre, montre que « dans un premier temps, le théâtre ne s'empare de la vie et n'y instaure un ordre (salle/scène ; acteurs/spectateurs [...]) qu'afin de laisser s'exprimer encore plus fortement, dans un

³⁶² José Sanchis Sinisterra, « Kafka y el teatro », *art. cit.*, p. 103.

³⁶³ Arnaud Rykner, « Le paradoxe du regard », in Claude Burgelin et Pierre de Gaulmyn (éd.), *Lire Duras*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 105. Cf. également sur les rapports entre théâtralité et visuel, Arnaud Rykner, *Paroles perdues, faillite du langage et représentation*, Paris, José Corti, 2000.

³⁶⁴ Jean-Pierre Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Paris, Circé, 2002, p. 137.

³⁶⁵ Günter Anders, *Kafka, Pour et contre*, Paris, Circé, 1990, p. 28.

second temps, le chaos de l'existence »³⁶⁶. Il s'agit donc d'échapper à ce quadrillage, de quitter le théâtre du Tribunal, la scène sociale et familiale sous l'influence de la figure du père car, toujours selon Sarrazac, dans l'œuvre de Kafka, « la machinerie théâtrale est aussi machination »³⁶⁷ contre ces acteurs impuissants que sont les personnages et l'écrivain lui-même. D'où la tentative d'échapper à ce théâtre pour se reterritorialiser ailleurs.

Or, cet ailleurs n'est autre qu'un nouveau théâtre. Ainsi, dans *Amerika*, Karl Rossmann pense-t-il trouver le salut en rejoignant le *Théâtre de la nature d'Oklahoma*, « qui emploie tout le monde et met chacun à sa place »³⁶⁸. Telle une image renversée du Tribunal qui condamne et exclut, ce nouveau lieu ouvre sur la possibilité d'une intégration sans préalable, c'est-à-dire sans jugement. *Amerika* étant un roman inachevé, il nous est impossible de savoir si cette utopie avait vocation à se réaliser. Si l'on en croit Bernard Lortholary, « Kafka aurait indiqué à Max Brod que son héros retrouverait dans ce théâtre presque illimité comme un paradis prodigieux, un métier, la liberté, une certitude et même ses parents et son pays »³⁶⁹. Dans *El Gran Teatro Natural de Oklahoma*, José Sanchis semble pencher pour cette interprétation positive puisque ce théâtre s'apparente, selon lui, à « ese mundo utópico del arte en que todos son aceptados... si tienen el valor de aceptarse primero a sí mismos »³⁷⁰.

Ainsi, l'écriture kafkaïenne fonctionnerait sur le mode d'une opposition entre un théâtre de l'oppression, inhabitable et aliénant, et un théâtre de l'émancipation, parabole de cette échappatoire que constitue l'art pour la vie. Dans l'optique sanchisienne, cette ambivalence fait inévitablement écho à l'opposition sur laquelle se fonde sa poétique entre, d'une part, le *Système théâtral bourgeois* que le dramaturge associe à une représentation conservatrice du monde, où le spectateur est maintenu dans une position de passivité, et d'autre part, un théâtre frontalier, illimité et en

³⁶⁶ Jean-Pierre Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, op. cit., p. 140.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 140.

³⁶⁸ Franz Kafka, *Amerika ou le disparu*, op. cit., p. 307.

³⁶⁹ Bernard Lortholary, « Préface du traducteur », in Franz Kafka, *Amerika ou le disparu*, op. cit., p. 12.

³⁷⁰ José Sanchis Sinisterra, « La aventura kafkiana a escena », in *Primer Acto*, n° 222, janvier-février 1988, p. 41. Jean-Pierre Sarrazac livre une interprétation plus pessimiste de *Théâtre de la Nature* qu'il n'associe nullement à l'avènement d'une nouvelle utopie et qui, selon lui, « n'aurait donc rien du paradis sur lequel ont spéculé certains commentateurs. Dans le meilleur des cas, une porte qui n'ouvre sur rien, une porte peinte avec d'attrayantes couleurs. Dans le pire, la plongée dans le cauchemar. [...] Point n'est trop besoin de solliciter l'aspect prophétique de Kafka pour s'inquiéter de ce Meilleur des Mondes –où l'on prétendra peut-être réhabiliter la vie par le travail– que l'administration parfaitement rodée du plus grand théâtre du monde semble pouvoir assurer à tous les anciens exclus ! » (Jean-Pierre Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, op. cit., pp. 142-143).

perpétuelle extension comme *le Théâtre de la nature d'Oklahoma*, qui fuit le conventionnalisme et dont la vocation n'est pas « la Idea o la Nación, sino el espacio relativo en que nacen las preguntas, la zona indefinida que nadie reivindica propia »³⁷¹. Si affinité il y a entre Kafka et José Sanchis, elle repose donc principalement sur un certain rapport au territoire.

1.3. Le *pawlatsche* et la frontière

À la question « où suis-je dans le monde ? », Kafka apporte une réponse on ne peut plus concrète dans *La lettre au père* :

De mes premières années, je ne me rappelle directement que d'un incident. [...]. Une nuit, je ne cessai de pleurnicher en réclamant de l'eau, non pas assurément parce que j'avais soif, mais probablement en partie pour vous irriter, en partie pour me distraire. De violentes menaces répétées plusieurs fois étant restées sans effet, tu me sortis du lit, me portas sur le *pawlatsche* et m'y laissas un moment seul en chemise, debout devant la porte fermée³⁷².

Qu'est-ce que ce *pawlatsche* ? Balcon-véranda typique des maisons tchèques, espace aux limites imprécises, pas totalement dehors mais pas tout à fait dedans. C'est pourtant là, dans une position d'ambiguïté rigoureuse, que se tient Kafka. Ouvert et fermé, familier et étrange, il rend compte du rapport de l'écrivain au monde dans ce qu'il a d'ambigu et de problématique. Dans de très belles pages sur Kafka, Régine Robin insiste sur l'omniprésence de la figure de l'entre-deux, du dedans/dehors dans la biographie de l'écrivain, toujours régie par une sorte d'hésitation chronique :

Se marier, ne pas se marier, écrire, ne pas écrire, partir pour la Palestine, ne pas partir, quitter Prague et le bureau, rester à Prague dans l'appartement familial et continuer à aller au bureau, être ici et/ou ailleurs, de ce côté-ci de la sphère ou de l'autre, celle de la sphère spirituelle, d'où émane une faible lueur, ou celle du paradis perdu de la mère inaccessible³⁷³.

L'œuvre elle-même est l'expression de cette oscillation stagnante. On peut ainsi constater que s'il y a bien aliénation chez Kafka, celle-ci n'est jamais le fait d'un enfermement mais d'une double négation que le personnage kafkaïen assume en simultané : refus de la claustration d'une part, mais impossibilité d'y échapper de l'autre.

³⁷¹ *Ibid.* p. 41.

³⁷² Franz Kafka, *La lettre au père*, Paris, Gallimard, 2002, p. 9.

³⁷³ Régine Robin, *Kafka*, Paris, Belfond, 1989, p. 78.

À cet égard, c'est aussi sur le *pawlatsche*, dans une position d'indiscernabilité absolue, que se trouvent Joseph K. du *Procès*, coupable bien qu'innocent, Grégoire Samsa de *La métamorphose*, plus tout à fait homme mais pas complètement animal, Karl Rossmann d'*Amerika*, exilé en son nouveau pays, etc. Inscrite dans cette territorialité ambiguë, lieu du refus mais aussi du refuge, l'œuvre tout entière ne cesse de se soustraire aux systèmes interprétatifs. Elle devient l'expression d'une multiplicité que l'herméneutique, régie par la quête du signifié, ne peut saisir.

Cette territorialité de l'œuvre kafkaïenne n'est pas sans rapport avec la poétique sanchisienne et sa conceptualisation de la frontière comme espace de création en marge de la théâtralité établie. Chez José Sanchis, tout comme chez Kafka, cette zone d'indétermination, où le dedans et le dehors communiquent sans s'annuler, ne cesse de nomadiser le territoire, c'est-à-dire qu'elle implique un rapport à l'écriture qui refuse le principe de la dichotomie sur lequel se fonde l'évidence du réel au profit d'un mouvement contraire qui tente d'en déconstruire les représentations.

Si, comme l'a montré Blanchot, l'œuvre de Kafka interroge l'existence même de la littérature, José Sanchis, pour sa part, explore les frontières du théâtre par une recherche-action qui, selon les termes du dramaturge, « compromete el lugar, el sentido y la función del hecho teatral en la cultura y en la historia »³⁷⁴. Pour reprendre une terminologie deleuzienne, c'est donc bien la dimension mineure de l'écriture de Kafka qui intéresse le dramaturge en cela qu'elle oriente le processus de déconstruction des conventions théâtrales et ouvre, dans le même temps, sur une théâtralité alternative.

1.4. Peut-on adapter Kafka au théâtre ?

Avant d'analyser les moyens dramaturgiques par lesquels José Sanchis théâtralise l'œuvre de Kafka, il convient de s'interroger sur la pertinence d'une telle démarche. En effet, les nombreuses tentatives pour porter à la scène l'auteur pragoïse ont fréquemment suscité une levée de boucliers de la part des commentateurs. Ainsi, Maurice Blanchot émet la critique suivante à propos de l'adaptation du *Procès* de Gide et Barrault :

À tort sans doute, [ils] voulaient faire se rencontrer l'espace du théâtre et l'espace aux dimensions ambiguës, à la fois tout à la surface, sans profondeur, comme dénué de

³⁷⁴ José Sanchis Sinisterra, « El Teatro Fronterizo: Planteamientos », in José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, op. cit., p. 38.

perspectives mais privé de fond, et à cause de cela, très profond, du monde de l'égarément infini que représentait *Le Procès*³⁷⁵.

Ce n'est donc pas la proposition scénique de Gide et Barrault que récuse Blanchot, mais bien le principe de toute mise en scène de Kafka, qui constitue, à ses yeux, une réduction du texte-source. Tout se passe donc comme si en théâtralisant cette œuvre, l'adaptateur courrait le risque d'annuler sa dimension parabolique en la réduisant à une matérialité purement réaliste. L'adaptation de Gide et Barrault contribue, du reste, à cette réduction car, comme le souligne Blanchot, « au regard de l'histoire, le mythe de l'arpenteur est devenu le sort malheureux d'un homme sans travail et sans situation, personnage déplacé, qui ne réussit pas à se faire admettre dans la communauté à laquelle il voudrait appartenir »³⁷⁶. La question se pose alors de savoir si cette réduction est inhérente à la théâtralisation de Kafka, comme semble le supposer Blanchot, ou bien si elle relève des choix de l'adaptateur.

José Sanchis semble lui-même sensible à cette difficulté. S'il affirme dans le prologue du *Gran Teatro Natural de Oklahoma* vouloir être fidèle « a la aventura humana y artística de Franz Kafka »³⁷⁷, il n'en demeure pas moins qu'il cherche à établir avec les différents hypotextes un rapport d'usage, lui permettant de « cuestionar desde el exterior la práctica habitual de la escritura dramática tratando de ensanchar las fronteras de la teatralidad »³⁷⁸. Alors que Gide et Barrault tentent de faire entrer Kafka dans le cadre d'une théâtralité conventionnelle, José Sanchis cherche, pour sa part, à soumettre cette dernière à l'expérience littéraire de Kafka, faisant ainsi de celui-ci un intercesseur pour la déstabiliser et développer une alternative au *Système théâtral bourgeois*.

Du reste, contrairement à Gide et Barrault, dont l'adaptation du *Procès* cantonne l'œuvre à une lecture existentialiste, José Sanchis propose de théâtraliser sa dimension parabolique, sans pour autant régler la question du signifié. Afin de rendre compte du détour que suppose le recours à la parabole du théâtre dans l'œuvre de Kafka, il fait appel à la mise en abyme, évitant ainsi que la matérialité de l'univers kafkaïen ne dérive vers un réalisme étriqué. Il s'agit donc de mettre en scène le manque de l'écriture kafkaïenne, par le biais d'une dramaturgie nécessairement discontinue,

³⁷⁵ Maurice Blanchot, *De Kafka a Kafka*, Paris, Gallimard, 1981, p. 145.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 147.

³⁷⁷ José Sanchis Sinisterra, « La aventura kafkiana a escena », *art. cit.*, p. 41.

³⁷⁸ *Ibid.* p. 40

qui cherche à tout prix à éviter la clôture du sens. Dans « La lecture de Kafka », Blanchot interroge les fondements de ce manque essentiel :

Il n'est pas accidentel. Il est incorporé au sens même qu'il mutile ; il coïncide avec la représentation d'une absence qui n'est ni tolérée ni rejetée. Les pages que nous lisons ont la plus extrême plénitude, elles annoncent une œuvre à qui rien ne fait défaut, et d'ailleurs toute l'œuvre est comme donnée dans ces développements minutieux qui s'interrompent brusquement comme s'il n'y avait plus rien à dire. Rien ne leur manque, même pas ce manque qui est leur objet : ce n'est pas une lacune, c'est le signe d'une impossibilité qui est partout présente et n'est jamais admise – impossibilité de l'existence, impossibilité de la solitude, impossibilité de s'en tenir à ces impossibilités³⁷⁹.

Ainsi, le manque kafkaïen ne peut être compris comme un vide ou une lacune, mais comme un état consubstantiel à la présence de l'œuvre qui n'est pas son absence, mais la présence de son absence.

Dans ses « Trece notas para definir lo kafkiano », José Sanchis s'attache à dégager les manifestations de ce manque à différents niveaux de l'œuvre. Il repère ainsi, dans la construction narrative, une tendance « al fragmentarismo, al inacabamiento, a la discontinuidad y a la insatisfacción permanente »³⁸⁰, qui rejaillit également sur le personnage kafkaïen, dont la frustration n'est que le symptôme d'un écartèlement bien plus profond. Le manque affecte également la logique du récit qui se confond avec « un encademamiento de los acontecimientos regido por una causalidad alógica e inmotivada (o motivada por factores nimios y/o imprevistos) »³⁸¹. Enfin, au niveau de la production du sens, le dramaturge met en exergue « un simbolismo degradado o residual, refractario a cualquier interpretación unívoca por su naturaleza intencionalmente asistemática, intrascendente e irónica »³⁸². Quant à ce dernier aspect, il relève également « la concreción significativa, la inmanencia semántica de [los] textos [kafkianos] que parecen rechazar cualquier Simbolismo pretendidamente totalizador »³⁸³. C'est par la transposition théâtrale de ce manque essentiellement kafkaïen que José Sanchis tente de développer une théâtralité du discontinu comme alternative à la complétude qui, selon Aristote, régit la forme dramatique.

³⁷⁹ Mauriche Blanchot, *De Kafka a Kafka*, op. cit., pp. 68-69.

³⁸⁰ José Sanchis Sinisterra, « Trece notas sobre lo kafkiano », art. cit., p. 107.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 107.

³⁸² *Ibid.*, p. 108.

³⁸³ *Ibid.*, p. 108.

2. Discontinuité de la construction dramatique

Contrairement aux adaptateurs qui ont porté à la scène les romans de Kafka, cherchant ainsi à inscrire la cohérence de leur projet dans l'unité originelle du texte-source, José Sanchis fait le choix d'une théâtralisation privilégiant la fragmentation. Qu'il s'agisse du micro-récit *Abogados*, du *Viejo manuscrito*, ou bien de l'adaptation-montage, *El Gran Teatro Natural de Oklahoma*, le dramaturge cherche avant tout à faire l'expérience, par l'exercice de la réécriture, de cette incomplétude inhérente à la poétique kafkaïenne, qui se manifeste par la discontinuité et l'inachèvement de son œuvre³⁸⁴. Il remarque, à ce titre, que « quizás [Kafka] inaugure, involuntariamente, la noción de fragmentarismo, que va a ser en la contemporaneidad una dimensión estética tan importante »³⁸⁵. *La muraille de Chine* apparaît alors comme « un texto paradigmático de la obra kafkiana. Como si el artista estuviera condenado a no acabar nada, como si acabar fuera una especie de trampa : su literatura es, esencialmente, inconclusa »³⁸⁶. Il faut aussi souligner que José Sanchis choisit de théâtraliser des textes où cet inachèvement est particulièrement explicite, notamment « Le théâtre de la nature d'Oklahoma », dernier chapitre d'*Amerika*, roman lui-même inachevé. S'il en va ainsi, c'est aussi que cette discontinuité de l'écriture kafkaïenne répond à la perfection à la pratique adaptative telle que la conçoit José Sanchis :

[Se trata de] hacer estallar, mediante el análisis, su aparente unidad, linealidad y coherencia, descomponer sus niveles y elementos configurantes, multiplicar los códigos explícitos o implícitos, producir el máximo de diferencias, dialogismos, oposiciones, contradicciones y fracturas, tanto entre los significantes como entre los significados –y también entre ambos– [...] y finalmente (¿finalmente?), desplegar y distribuir toda esta pluralidad en el espacio y en el tiempo, en el ámbito material de la representación³⁸⁷.

L'œuvre de Kafka, parce qu'elle porte en elle cette discontinuité formelle et signifiante, se prête idéalement à une théâtralisation reposant, comme on le voit, sur une décomposition et recomposition du texte-source. José Sanchis situe ainsi sa démarche dramaturgique au sein d'une tension entre dispersion et cohésion.

³⁸⁴ Maurice Blanchot pousse son analyse jusqu'à considérer que l'ensemble de « l'œuvre [de Franz Kafka] est un fragment » (Maurice Blanchot, *De Kafka a Kafka*, op. cit., p. 68) et qu'elle doit être lue comme tel.

³⁸⁵ José Sanchis Sinisterra, *Dramaturgia de textos narrativos*, op. cit., p. 83.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 83.

³⁸⁷ José Sanchis Sinisterra, « El Teatro Fronterizo, taller de dramaturgia », art. cit., p. 191.

2.1. Dispersion et cohésion

Cette dispersion à l'œuvre dans le théâtre sanchisien, mais aussi dans l'écriture de Kafka, ne peut se confondre avec un renoncement à toute construction dramatique. Nous avons déjà pointé que si l'œuvre de José Sanchis met à mal la complétude du sens, elle n'implique pas pour autant un renoncement à celui-ci. Par cette dispersion, il s'agit donc de refuser toute approche téléologique du réel sans pour autant sombrer en « el reino del pleonasma y el solipsismo, ocasión de dudosas efusiones sensoriales y/o ideológicas »³⁸⁸. Kafka, précisément par l'ambivalence de son écriture –son indiscernabilité dira Blanchot–, semble ouvrir la voie vers une dispersion qui s'effectue nécessairement, comme le souligne le dramaturge à propos de sa démarche, « en permanente tensión dialéctica con procesos de signo contrario: búsqueda de cohesión y solidaridad entre los elementos constitutivos del texto, establecimiento de leyes internas que los estructuren u organicen »³⁸⁹. Aussi, cette dispersion doit-elle se produire au sein d'un cadre dramaturgique cohésif et cohérent car de cette exigence dépend que « el público acepte ingresar en la situación de comunicación propuesta desde el espectáculo, por muy inhabitual que sea la teatralidad resultante »³⁹⁰. Ainsi, à partir de cette dialectique entre dispersion et cohésion, José Sanchis propose d'orienter sa démarche dramaturgique « según se parte de un conglomerado de textos diversos [...] o de un texto unitario »³⁹¹. Dans le premier cas, il s'agit de développer une dramaturgie cohésive –démarche que nous avons déjà abordée dans le cadre de notre étude de *Ñaque* et *El retablo de Eldorado*– qui consiste à créer une situation dramaturgique à même de recevoir la multiplicité des textes-sources sans pour autant effacer la discontinuité, l'agencement et les raccords apparents du montage. Dans *El Gran Teatro Natural de Oklahoma*, comme nous allons le voir, la singularité de cette situation dramatique repose sur une cohérence kafkaïenne. Dans le second cas, celui des récits brefs, José Sanchis fait le choix d'une dramaturgie expansive, qui vise une décomposition de la textualité de l'œuvre-source de sorte que la théâtralisation favorise « la pugna de varios códigos, de distintos registros, de voces e interlocutores diversos, de campos semánticos opuestos, de espacios y tiempos múltiples, de rupturas

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 192.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 192.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 192.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 192.

y discontinuidades »³⁹². Quelle que soit la démarche, il s'agit, pour José Sanchis, de trouver une voie praticable entre l'ordre téléologique inhérent au *Système théâtral bourgeois* et la dispersion radicale du sens telle qu'elle se manifeste dans certaines modalités extrêmes du théâtre postdramatique. Voyons comment ces deux démarches permettent de rendre théâtralement compte de l'écriture kafkaïenne.

2.1.1. Dramaturgie cohésive : El Gran Teatro Natural de Oklahoma

El Gran Teatro Natural de Oklahoma se présente telle une adaptation-montage à partir de nombreux textes de Kafka. Comme le souligne José Sanchis, « pese al carácter originariamente diverso de los materiales utilizados en la elaboración del texto, [éste] no constituye una antología de fragmentos de la obra de Kafka »³⁹³. Dans la perspective d'une dramaturgie cohésive, il a donc cherché à inscrire les hypotextes dans un cadre qui, toujours selon le dramaturge, « se presenta como coherente – coherencia kafkiana– y que resulta de la interacción de cinco personajes en un tiempo y en un espacio determinados, coincidentes además con los de la representación »³⁹⁴. Comme le titre de la pièce l'indique explicitement, ce cadre implique la théâtralisation du dernier chapitre d'*Amerika*. C'est donc bien sur un fragment de l'œuvre kafkaïenne que repose la situation dramatique de la pièce et, qui plus est, sur un fragment inachevé. Mais rapidement, à l'intérieur de celle-ci, se met en place un déploiement séquentiel différent, permettant le montage des nombreux hypotextes. José Sanchis affirme vouloir « plantear una problemática fundamental : la alternativa que hay entre el Arte y la Vida, entre la entrega radical y absoluta a la creación y los imperativos, restricciones y contingencias de la realidad cotidiana »³⁹⁵. On retrouve ainsi au cœur même de la pièce cette ambivalence essentiellement propre à l'œuvre kafkaïenne entre le théâtre de la vie sociale et le théâtre utopique d'un salut par le biais de la littérature. Dans *El Gran Teatro Natural de Oklahoma*, le dramaturge cherche à rendre théâtralement compte de ce qui fonde l'existence et l'expérience littéraire de Kafka. Afin de bien souligner cette approche générale, il baptise le héros de sa pièce K, à l'instar de Karl Rossmann, le protagoniste d'*Amerika*, mais aussi de Joseph K. du

³⁹² *Ibid.*, p. 192.

³⁹³ José Sanchis Sinisterra, « La aventura kafkiana a escena », *art. cit.*, p. 41.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 41.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 41.

Procès, de K. du *Château* et de Kafka lui-même dont la parole est omniprésente dans la pièce, notamment par l'insertion de nombreux fragments du *Journal*, des *Carnets* et de la correspondance.

La construction dramatique reprend certains procédés mis en œuvre dans des pièces précédentes, notamment dans *Ñaque*. Ainsi le montage repose-t-il en partie sur le principe de l'enchâssement au sein d'une structure métathéâtrale. K se rend dans un théâtre (précisément celui où est représentée la pièce), répondant à une annonce pour travailler dans le Théâtre de la nature d'Oklahoma. L'espace et le temps de la fiction coïncident avec celui de la représentation. Sur la scène, il retrouve Fanny, personnage d'*Amerika* dont il avait précédemment fait la connaissance, qui a elle-même été employée par le théâtre pour jouer de la trompette et attirer ainsi de nouveaux candidats. Hans, le chef de la troupe de recrutement n° 10 propose un entretien à K afin de déterminer l'emploi qu'il occupera en fonction de son expérience et de ses qualifications. Celui-ci propose alors de jouer sous les yeux de Fanny et Hans quelques scènes dans l'espoir d'être engagé comme comédien. Tandis qu'il se lance dans l'imitation caricaturale de son ancien chef de bureau à la Compagnie d'Assurance, Bauz –personnage dont il est fait mention dans le *Journal*– ce dernier se matérialise soudainement. Vient ensuite le tour de *La mujer*, figure phantasmatique à l'identité fluctuante qui rappelle Milena et Felice. Puis c'est soudainement le personnage du père –celui de Kafka tel que l'auteur du *Procès* le décrit dans sa fameuse lettre– qui fait son entrée sur scène sous les traits de Bauz, telle une métaphore du pouvoir familial et social. Puis la pièce est interrompue par un entracte, qui ajoute de la discontinuité au texte, et pendant lequel Hans invite les spectateurs à rejoindre le hall du théâtre pour faire eux-mêmes l'expérience kafkaïenne de casser des noix :

Cascar una nuez no es realmente un arte y, por lo tanto, nadie se atrevería a reunir a un público para entretenerlo cascando nueces. Pero si lo hace y logra su propósito, entonces... entonces ya no sólo se trata de cascar nueces, pero entonces descubrimos que no habíamos valorado nada ese... arte, porque lo dominábamos demasiado (*ETNO*, p. 58).

À travers ce jeu métathéâtral, le dramaturge semble vouloir prendre Kafka au mot, parvenant à réunir des spectateurs pour qu'ils cassent des noix tout en s'interrogeant sur le sens artistique de ce geste on ne peut plus anodin.

Parallèlement à ce jeu de métamorphoses qui affecte les personnages, l'espace théâtral ne cesse lui aussi de se transformer, rappelant tantôt un tribunal dont les juges seraient les spectateurs, tantôt un château avec ses couloirs interminables, auxquels K

cherche à tout prix à échapper. « Sólo quiero irme de aquí, répète-t-il, [...] irme de aquí, nada más. Sólo así puedo alcanzar mi meta » (*ETNO*, p.70) Cette échappatoire, c'est le Théâtre de la nature d'Oklahoma, « qui accepte tout le monde » et que K, à l'instar de son double Karl Rossmann, s'apprête à rejoindre. Le personnage finit donc par quitter la scène sous le regard des spectateurs, tandis que la pièce se clôt –ou plutôt s'interrompt– par une longue didascalie qui reprend mot pour mot les dernières lignes d'*Amerika*.

On le voit, la cohésion dont il est question dans la pièce n'a rien à voir avec la complétude du drame aristotélicien. La construction dramatique rappelle au contraire la discontinuité de l'écriture de Kafka, qui, paradoxalement, lui confère toute sa cohérence. La dramaturgie cohésive apparaît ainsi comme le moyen dont use José Sanchis pour transposer au théâtre cette discontinuité proprement kafkaïenne.

2.1.2. Dramaturgie expansive : Un viejo manuscrito

La théâtralisation de *Un viejo manuscrito* met en jeu une dramaturgie non plus cohésive mais expansive en cela qu'elle porte sur un texte unique. Celui-ci décrit comment des nomades envahissent un empire jusqu'à atteindre la capitale et les portes du palais impérial. Bien que désespérés, les habitants ne réagissent pas à l'invasion et se limitent à faire place nette après le passage des nomades. Quant à ceux-ci, ils s'emparent de ce qu'ils veulent sans jamais avoir recours à la violence, car on ne leur oppose aucune résistance. Ils ne prennent pas non plus d'assaut le palais impérial mais campent dans les rues adjacentes, où ils passent leur temps à entretenir leurs armes et à manger de la viande crue. L'empereur demeure également inactif alors que ses sujets attendent de lui une réaction. Le texte se termine sur ces mots :

La salvación de la patria sólo depende de nosotros, artesanos y comerciantes, pero no estamos preparados para semejante empresa ; tampoco nos hemos jactado nunca de ser capaces de cumplirla. Hay cierto malentendido, y ese malentendido será nuestra ruina³⁹⁶.

En prémisses à la théâtralisation et en cohérence avec sa pratique adaptative, José Sanchis commence par soumettre le texte à une analyse narratologique permettant de faire apparaître les oppositions fondamentales qui le structurent.

³⁹⁶ Le texte de Kafka est intégralement retranscrit dans José Sanchis Sinisterra, « El Teatro Fronterizo, taller de dramaturgia », *art. cit.*, p. 194.

Il observe ainsi, au niveau du schéma actanciel, une dualité entre un « nous » qui renvoie aux citoyens de l'empire, personnages répondant aux caractéristiques suivantes : « sedentarios/artesanos/civilizados/escrupulosos/dotados de idioma/instituciones/sentido de la propiedad/cocinan la carne »³⁹⁷ et un « eux », celui des envahisseurs, qui précisément se définissent par des caractéristiques de sens opposé : « nómadas/guerreros/salvajes/sucios/casi sin idioma/costumbres/practican el robo/comen carne cruda »³⁹⁸. Quant au sujet de l'énonciation, il repose tantôt sur un « je » (lorsque le personnage cordonnier assume la narration de manière individuelle), tantôt sur un « nous » (lorsque ce même narrateur prend la parole comme représentant de la collectivité formée par les citoyens de l'empire). L'espace diégétique est indéterminé, bien qu'il mette symboliquement en jeu une opposition entre le centre (espace de l'empire) et la périphérie (d'où proviennent les nomades). Il en va de même pour le temps diégétique qui renvoie à un passé vague et lointain. Le dramaturge constate également que le présent de l'énonciation, « incierto, tenso, denso »³⁹⁹, ouvre sur un futur plus inquiétant encore de telle manière que le texte rend compte de « una situación de amenaza progresiva [...], de progresivo deterioro [...], de inminente fatalidad [...] »⁴⁰⁰. Se pose ensuite la question du destinataire implicite du texte qui, bien qu'indéterminé, se caractérise par un certain nombre de traits distinctifs :

- Puede ser individual o colectivo.
- Se presupone conocedor de algunas circunstancias tradicionales del país, pero no todas.
- Ignora acontecimientos recientes.
- Desconoce la identidad del « zapatero remendón ».
- Se le supone afín a « nosotros » y susceptible de tomar partido frente a « ellos ».
- La interpelación no contiene ninguna demanda explícita de él⁴⁰¹.

Enfin José Sanchis s'intéresse à la nature même du texte qui peut aussi bien ressortir au genre de la correspondance épistolaire –supposant alors un destinataire concret–, de la chronique ou bien du journal intime.

Prenant appui sur les différentes modalités narratologiques mises en lumière par l'analyse, José Sanchis propose d'adapter le texte à travers une démarche sélective qui ne cherche pas à rendre compte de tous les effets textuels mais qui consiste à « focaliza[r], alterna[r] y/o inverti[r] algunos aspectos de estos componentes

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 195.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 195.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 195.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 195.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 196.

discursivos »⁴⁰². Le dramaturge liste ainsi une douzaine de possibilités de théâtralisation, allant de l'épiscisation la plus minimale (un monologue où le cordonnier dicte à un scribe un message tandis que l'on entend derrière lui le tumulte des nomades) à des adaptations plus complexes, multipliant les destinataires. La forme retenue repose sur la situation dramatique suivante : « *En una posada conservan varios ciudadanos con un compatriota recién regresado de un largo viaje, transmitiéndole un sentimiento general de impotencia* » (UVM, p. 197). Cette impuissance est également transposée au niveau du dialogue par une gradation dans la description des exigences des envahisseurs qui culmine avec le rapt plus ou moins consenti d'une femme par l'un des nomades. Celui-ci est représenté sous les traits d'un « *joven y esbelto guerrero, jinete en un caballo blanco* » (UVM, p. 201). « *Ambos forman un íntimo conjunto de salvaje y serena belleza* » (UVM, p. 201). Le parti pris du dramaturge est donc double : d'une part, il procède à un éclatement de la voix narrative au profit d'une polyphonie scénique, faisant intervenir différents personnages ainsi qu'un destinataire inscrit dans la fiction théâtrale ; d'autre part, il joue sur l'ambivalence des signes, perceptible dans le traitement ambigu de la figure du barbare, érotisé à l'extrême. C'est précisément ce double aspect du travail adaptatif (dispersion de la textualité et polysémie) qui définit la dramaturgie expansive. Cette dernière constitue ainsi une autre manière de rendre compte de la discontinuité de l'œuvre kafkaïenne en la transposant à l'écriture théâtrale.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 196.

2.2. La question de l'inachèvement

L'inachèvement est au cœur même de l'écriture de Kafka, dont il constitue un principe essentiel et récurrent. En remettant en cause les limites du texte, l'auteur du *Procès* dénie à la fiction son pouvoir de complétude, instaurant une rupture avec une conception téléologique du monde. L'inachèvement est ainsi lié à la radicalité du manque kafkaïen.

En théâtralisant des textes inachevés, José Sanchis fait inévitablement l'expérience théâtrale de cette incomplétude, notamment dans *El Gran Teatro Natural de Oklahoma*, puisqu'il s'agit de porter à la scène les dernières pages d'un roman incomplet. Quant au court récit *Abogados*, il est lui aussi, à l'instar de nombreux textes de Kafka, le début d'une nouvelle jamais terminée. Il n'en demeure pas moins que ces amorces, comme le souligne José Sanchis, « tienen una consistencia extraordinaria »⁴⁰³. Le dramaturge en vient alors à se demander si « el inacabamiento, la incompletud, forman parte de la opción estética de Kafka » révélant « el carácter interminable de la escritura, del inacabamiento esencial de la escritura. También, quizá, de la imposibilidad de terminar, de acabar, de cerrar nada, en la propia vida humana »⁴⁰⁴. Ainsi l'écriture de Kafka, en faisant l'expérience effective de l'inachèvement, ouvre nécessairement sur un questionnement quant à ce seuil fatidique que constitue l'excipit d'un texte. Le dramaturge a lui-même largement réfléchi à cette problématique, postulant à la suite de Kafka, la possibilité de l'inachèvement de l'œuvre.

José Sanchis inscrit sa réflexion dans le cadre philosophique de la crise des métarécits pour en rappeler les enjeux :

[Esta crisis] tendrá a lo largo del siglo XX –y especialmente en su segunda mitad– un efecto desestabilizador sobre las estructuras del discurso ficcional y, muy concretamente, sobre las funciones configuradoras de Sentido tradicionalmente asignadas al principio y al final del texto⁴⁰⁵.

Ainsi, ce changement a-t-il une influence sur la conception des seuils fictionnels en remettant en cause une certaine tradition de l'ouverture et de la clôture. Qui plus est, pour José Sanchis, les problèmes posés par l'excipit sont d'autant plus importants au théâtre que la représentation « restringe seriamente la libertad interpretativa de la que

⁴⁰³ José Sanchis Sinisterra, *Dramaturgia de textos narrativos*, op. cit., p. 83.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁴⁰⁵ José Sanchis Sinisterra, « Cinco preguntas sobre el final del texto », in José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, op. cit., p. 280.

goza el lector, imponiéndole una lectura mediatizada : la del director y el resto del colectivo realizador »⁴⁰⁶. En effet, la représentation, soumise à sa propre contingence, ne permet aucunement la possibilité d'une relecture. Cela explique pourquoi, toujours selon le dramaturge, « este peculiar mecanismo receptivo [...] está en la base de la desproporcionada trascendencia que el final adquiere, en comparación con el [...] transcurrir del texto »⁴⁰⁷.

Le drame aristotélicien, dans un souci de complétude, se définit par un mouvement de clôture réinstaurant un ordre que le développement de l'histoire avait altéré. José Sanchis remarque que, dans ce type d'excipit, « el efecto de clausura se orienta sustancialmente hacia atrás, hacia el texto transcurrido, [...] sin activar la mente del receptor ante las posibles consecuencias, secuelas o efectos secundarios de la conclusión, por muy graves o evidentes que puedan resultar »⁴⁰⁸. Même lorsque le rétablissement du conflit suppose la réparation d'une injustice, le drame aristotélicien intègre dans sa forme une représentation conservatrice du monde, où toute idée de désordre est irrémédiablement exclue. Ainsi la question de l'inachèvement de la fiction relève-t-elle à la fois de l'esthétique et de l'idéologie.

Face à cet effet de clôture, le dramaturge constate également que le drame moderne « ofrece más y más obras cuyo final produce un efecto de clausura orientado hacia adelante, hacia lo que el texto no muestra »⁴⁰⁹. L'effet ainsi produit est celui d'une déstabilisation de l'ordre téléologique et la remise en cause de toute transcendance, « incluidas las de la Razón, el Progreso, y [...] la Verdad »⁴¹⁰. Mais l'inachèvement présent dans l'œuvre de Kafka se situe au-delà encore de cette rupture avec la complétude du drame aristotélicien, car il pose une tout autre question que José Sanchis résume en ces termes : « ¿Por qué acabar el texto? ¿Es el final una necesidad intrínseca de la obra, de toda obra, aquello que la constituye como tal y le confiere su artistidad, su sentido y su valor? ¿O es, por el contrario, la expresión de un fracaso, de una rendición [...]? »⁴¹¹ C'est sur ce questionnement que porte l'inachèvement de l'œuvre kafkaïenne. Certains dramaturges chercheront d'ailleurs à transposer cette incomplétude dans le drame par un renoncement quasi systématique à toute clôture,

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 281.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 281.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, pp. 285-286.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 286.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 286.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 286.

« mutilando en ocasiones el dinamismo o el ritmo propios de su universo ficcional »⁴¹²
ou bien dans d'autres cas, comme le souligne José Sanchis, par une démarche plus radicale :

La interrupción abrupta de la acción y del diálogo, la deliberada irrelevancia de la última secuencia [...], o, como logra magistralmente Beckett, la inscripción del paradigma final en el inicio del texto. [Éstos] son algunos de los procedimientos que [...] enfatizan su propio inacabamiento, lo artificioso de toda resolución, la imposibilidad y la necesidad de acabar⁴¹³.

Reprenant à son compte cette tendance à l'inachèvement, dont on vient de voir les implications esthétiques et idéologiques, José Sanchis cherche, lui aussi, par des procédés dramaturgiques qui lui sont propres, à pratiquer une ouverture de la pièce, en la projetant au-delà des limites strictes de la représentation. Ainsi, *Abogados* et *El Gran Teatro Natural de Oklahoma* sont-ils représentatifs de cette volonté d'inachèvement.

Dans la première pièce, le dramaturge a recours à l'écho pour théâtraliser le caractère illimité du texte :

VIEJO.— Mientras no dejes de subir, no se acaban nunca los escalones.

JOVEN.— ... nunca... nunca... nunca...

VIEJO.— Crecen hacia arriba, bajo tus pies que suben.

(*silencio*)

VIEJO.— Crecen hacia arriba, bajo tus pies que suben.

(*silencio*)

VIEJO.— Crecen hacia arriba, bajo tus pies que suben.

(*silencio*) (A, p. 90).

L'idée d'inachèvement est ici explicitement évoquée au moment même où le texte touche à sa fin de sorte que la structure de celui-ci semble se confondre avec l'espace décrit : cet escalier qui ne cesse de croître à mesure qu'on le gravit. Enfin, l'écho, telle une excroissance verbale, vient figurer textuellement ce mouvement illimité.

Dans *El Gran Teatro Natural de Oklahoma*, le titre lui-même renferme l'idée d'inachèvement tant il est vrai que la pièce, si elle fait référence au Théâtre de la nature d'Oklahoma, ne le représente jamais. Le salut de K est toujours évoqué comme un horizon à venir qui jamais ne se réalise sous les yeux des spectateurs. Du reste, dans la dernière scène, le personnage abandonne le théâtre suivant un mouvement diamétralement inverse à celui de son arrivée au début de la pièce. L'action repose

⁴¹² *Ibid.*, p 287.

⁴¹³ *Ibid.*, p 287.

ainsi sur une sorte de construction circulaire, reproduisant le rite de la cérémonie théâtrale, où soir après soir, début et fin de la représentation se succèdent selon un rythme immuable. Force est aussi de souligner que K fuit la scène, non pas pour rejoindre le monde, mais pour intégrer un nouveau théâtre, plus utopique.

El Gran Teatro Natural de Oklahoma et *Abogados* ne sont que deux exemples de la nature éminemment ouverte des pièces de José Sanchis, qui font intervenir – nous y reviendrons plus tard – un spectateur nécessairement actif. Limitons nous pour l'instant à constater le parti pris du dramaturge pour un théâtre de l'inachèvement dans la lignée de l'écriture kafkaïenne, qui repose sur le refus d'une conception téléologique du monde.

3. Discontinuité du sujet

La discontinuité textuelle présente dans la pratique adaptative de José Sanchis est également à mettre en rapport avec une autre dimension de la théâtralité kafkaïenne. Contemporain de Freud, Kafka a également, à sa manière, mis en lumière « la scène intérieure » du sujet, où se joue cette lutte incessante entre l'identité et l'altérité, la réalité et le désir, la vie et la littérature. Mais alors que la psychanalyse cherche à circonscrire l'inconscient sur une scène lumineuse, régie par l'ordre tragique (Œdipe, Electre ou encore Hamlet), Kafka nous entraîne dans la coulisse de l'inconscient, en-deçà de la loi, pour atteindre la nuit de l'homme. C'est un théâtre d'ombres qu'il convoque, où les frontières entre culpabilité et innocence, salut et désastre, humanité et animalité s'estompent. Dans les procédés de théâtralisation qu'il met en œuvre, José Sanchis se montre sensible à cet écartèlement du sujet dont il cherche, lui aussi, à rendre compte par des moyens d'expression proprement dramatiques.

3.1. Une composition de lieu matérialisée

Dans *El Gran Teatro Natural de Oklahoma*, il s'agit de projeter sur la scène d'un théâtre le conflit intérieur qui traverse l'existence et l'expérience littéraire de Kafka, cette lutte incessante entre l'Art et la Vie. José Sanchis fait à ce sujet la remarque suivante : « Como el joven K, protagonista de esta historia, también Kafka intentó abandonar los lazos que le ataban a la familia, al trabajo, a los deberes sociales

en suma, para ir al Gran Teatro Natural de Oklahoma, a ese mundo utópico del arte »⁴¹⁴. La structure métathéâtrale de la pièce permet de rendre compte de la mise en scène de ce théâtre intérieur qui procède sur le mode d'une composition de lieu matérialisée. Si l'expression désigne chez Ignacio de Loyola la création d'un espace mental propre à la réflexion théologique, il s'agit ici de projeter sur le plateau cet espace intérieur pour le mettre au service d'une réflexion existentielle. L'extériorisation de l'inconscient kafkaïen est ainsi scéniquement transposée dans *El Gran Teatro Natural de Oklahoma* par une scène autoréférentielle :

[Fanny] va a correr hacia la izquierda, pero se detiene al descubrir el maletín de K. Furtivamente, lo toma y, tras comprobar de que no hay nadie entre bastidores, se lo lleva a primer término y lo abre. Saca de su interior gran cantidad de hojas manuscritas, que curioseá con avidez. Las deja y saca la lamparilla, que enciende y apaga, y finalmente, un trenecito de juguete (ETNO, p. 61).

L'ouverture de la valise de K figure le passage d'une matérialité textuelle, celle des manuscrits, à une matérialité scénique. Les autres objets ont également valeur de symbole : la lampe clignotante renvoie à cette intermittence propre à l'écriture de Kafka ; quant au petit train, il symbolise le départ pour le Théâtre de la nature d'Oklahoma et, plus largement ce désir de fuite que K ne cesse d'exprimer. Dans la dernière scène de la pièce, les mots de Fanny (il s'agit de la voix de Kafka) donne au train toute sa dimension existentielle :

Viajar en un tren... Olvidar y vivir en él como en casa... Recordarlo de pronto, y sentir la fuerza impulsora del tren... Convertirse en un viajero... Ser conducidos a nuestro destino sin tener que hacer nada para merecerlo... Sentir que ésto es infantil, sí... [...] Convertirse de pronto en un niño que viaja en un tren rapidísimo, en un vagón que se estremece de velocidad (ETNO, p. 71).

Cette théâtralisation de l'inconscient kafkaïen passe par la projection scénique des figures et des instances qui le structurent. Ainsi, selon la logique métathéâtrale de la pièce, K convoque lui-même par son jeu interprétatif le personnage de Bauz, puis vient le tour de *La mujer*. Quant au père, personnage polyfacétique qui se confond, comme nous l'avons vu, avec la figure du directeur, mais aussi avec celle du juge, et qu'il faut de toute évidence interpréter comme une image du pouvoir, il fait soudainement irruption dans la pièce, telle l'instance interdicière du surmoi.

⁴¹⁴ José Sanchis Sinisterra, « La aventura kafkiana a escena », *art. cit.*, p. 41.

La dramaturgie cohésive peut ainsi être interprétée comme un moyen pour rendre théâtralement compte des tensions qui structurent l'inconscient en projetant sur la scène l'écartèlement du sujet propre à l'écriture kafkaïenne.

3.2. Éclatement de la voix narrative

Dans *Abogados*, cette dispersion polyphonique prend une forme théâtrale différente. Un narrateur part à la recherche de protecteurs « porque por todas partes es necesario » (A., p. 87) afin de faire face aux accusateurs. Mais alors qu'il croyait se trouver dans un Palais de Justice, le narrateur s'aperçoit qu'il s'agit d'un musée. Prenant conscience de son erreur, il poursuit toutefois sa quête dans un dédale de couloirs, sous le regard indifférent de « viejas gordas » (A, p. 86) affublées de « delantales azules con rayas blancas que les cubrían todo el cuerpo » (A, p. 86). Dans l'analyse qu'il propose, José Sanchis insiste sur l'idée que l'intérêt de ce texte réside moins dans le développement d'une histoire –quasi inexistante– que dans la structure narrative qui crée une dynamique textuelle liée, selon lui, à une tension intérieure, « esa ansiedad del hombre y esa búsqueda incesante de defensores »⁴¹⁵. Cette tension est essentiellement palpable au niveau de la construction de la voix narrative qui fait intervenir une sorte de dédoublement. Le dramaturge remarque ainsi un glissement dans le texte du « je » au « tu » : « aunque nos podamos sentir interpelados, resulta evidente que ese *tú* es el propio sujeto narrador, interpelado por sí mismo. Es un procedimiento monologal que se ha utilizado en el teatro »⁴¹⁶. La temporalité du texte de Kafka semble, elle aussi, affectée par ce dédoublement : le passé des premières lignes laisse ainsi place à un présent gnomique qui se transforme en présent temporel de telle sorte, comme le souligne le dramaturge, que « el relato ha hecho una trampa a través del discurso [...]. Por lo tanto, podemos decir que al nivel de la temporalidad, hay una dualidad, una duplicidad »⁴¹⁷. À cela s'ajoute un nouveau dédoublement, celui de l'espace narratif qui met d'abord en jeu un « là-bas » dérivant en un « ici » à mesure que la temporalité se transforme. Cette duplicité permet ainsi de configurer une stratégie narrative que le dramaturge résume en ces termes : « Aquello que el relato evoca, lo que llamamos el mundo referencial, está convertido por obra y gracia del

⁴¹⁵ José Sanchis Sinisterra, *Dramaturgia de textos narrativos*, op. cit., p. 79.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 80.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 81.

discurso en algo escindido –y sin embargo unido– en algo doble –y sin embargo único– : una especie de relación especular »⁴¹⁸.

C'est précisément à partir de ce jeu de dédoublements textuels qu'il propose de théâtraliser ce récit, selon un procédé adaptatif qui s'inscrit d'une part dans le champ de la dramaturgie discursive, puisqu'il repose sur la structure narrative de l'hypotexte, et d'autre part dans celui de la dramaturgie expansive en cela qu'il accentue les effets de discontinuité présents dans le texte original. José Sanchis procède ainsi à un éclatement de la voix narrative au profit d'une construction dramatique faisant intervenir deux notions : le spéculaire et l'écho. Au niveau de la réécriture, la démarche est donc la suivante :

[...] Lo que primero hice fue reescribir el texto línea a línea, frase a frase, haciendo que en cada línea, hubiera sólo una frase. Entonces, al azar, arbitrariamente, con el lápiz rojo, empecé a subrayar una o varias palabras en cada línea, siguiendo determinadas normas [...] [con tal de] preservar cierta arbitrariedad en el « efecto de eco » y no ser yo quien decidiera racionalmente cuáles eran las palabras significativas a subrayar. [...] Al reescribir [el texto] instaurando esta estructura de eco, el relato quedaba traducido [...] a términos dramáticos, apenas disponiendo de una nueva organización del mismo material textual traducía su dimensión discursiva: la repetición como instancia de la duplicidad⁴¹⁹.

Le procédé adaptatif permet de rendre compte dans un premier temps de cette duplicité de la voix narrative de telle manière que l'adaptation met désormais en scène deux personnages, JOVEN et VIEJO, représentés par deux acteurs « lo más parecidos posible »⁴²⁰ selon les indications didascaliques afin que « el espectador [pueda] percibir que son el mismo personaje en dos momentos distintos de su vida »⁴²¹. Il s'agit ainsi de transposer scéniquement la duplicité temporelle du texte kafkaïen en proposant une superposition du présent et du passé. Quant à l'espace scénique, il figure « una encrucijada de pasillos suavemente curvos, techos ligeramente abovedados y arranque de escaleras. En medio del espacio : un espejo de borrosa imagen »⁴²². Le dramaturge a recours, une fois encore, aux éléments symboliques de la mise en scène pour signifier la dualité d'un espace labyrinthique dont le miroir accroît la profondeur.

La dramaturgie expansive de José Sanchis concourt ainsi à la représentation de cet écartèlement du sujet tel qu'il se manifeste dans l'œuvre kafkaïenne de sorte que

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 82.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 84.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 85.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 85.

⁴²² *Ibid.*, p. 85.

cette discontinuité formelle ouvre la voie à une déconstruction de la notion de personnage, rendant compte de cette brèche du moi qu'inaugure la littérature moderne.

3.3. Déconstruction du personnage kafkaïen

La dispersion dialogique présente dans l'œuvre de Kafka et que José Sanchis cherche à transposer théâtralement permet de remettre en question une conception unitaire et figurative du personnage dramatique. Le dramaturge fait à cet égard la remarque suivante :

El personaje es [...] ese molde variable, sí, pero permanente ; ese fantasma especular, histórico, evolutivo, pero a la vez duro y duradero, que alimenta en nosotros la nostalgia de aquella ilusoria « continuidad perdida ». Ahí radica, sin duda, la complicidad del teatro con lo Sagrado y con el Poder. Revisar críticamente la noción de personaje, confrontarla con los mecanismos ideológicos que la fundamentan, replantearla a la luz del pensamiento contemporáneo [...] son tareas urgentes⁴²³.

Dans notre étude sur la dimension carnavalesque de l'œuvre de José Sanchis, nous avons montré que le personnage sanchisien s'inspire à la fois du *pícaro* et du bouffon, faisant entendre sur la scène une sorte de contre-chant en opposition au discours dominant. Dans les adaptations de Kafka, cette dimension marginale s'accompagne d'une déconstruction plus profonde, remettant en cause l'unité et le caractère figuratif du personnage dramatique. Nous venons de voir dans *Abogados* que l'écartèlement du sujet se traduit par le recours à une pluralité de voix, rompant avec l'obligation d'un rapport mimétique qui lierait ces derniers à ce que le dramaturge nomme « el mito de la persona »⁴²⁴. EL JOVEN et EL VIEJO sont ainsi, selon une logique proprement spéculaire, identiques et différents. Dans *El Gran Teatro Natural de Oklahoma*, José Sanchis procède de manière inverse, faisant assumer aux personnages différentes identités. C'est le cas de Gauz, tout à tour directeur de la compagnie d'assurance, juge, puis père de K. Il s'agit ici encore de contrevvenir à la nature figurative et mimétique du personnage dans son acception classique.

La construction du personnage de K est, quant à elle, plus complexe. Faisant intervenir, comme on l'a vu, une extériorisation de l'inconscient du héros, elle met également en jeu un mouvement par lequel K progresse vers une forme d'impersonnalité. Notons tout d'abord que le titre original d'*Amerika*, celui qu'aurait

⁴²³ José Sanchis Sinisterra, « Personaje y acción dramática », *art. cit.*, pp. 202-203.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 204.

souhaité lui donner Kafka s'il l'avait publié de son vivant, est *Der Verschollene* (Le disparu), laissant ainsi entendre que la fuite en avant de Karl Rossman est affectée par ce manque qu'est la disparition du sujet, moins dans le sens d'une mort annoncée que d'un effacement. Dans son adaptation, José Sanchis semble aller dans ce sens en rapportant l'identité du personnage à une seule lettre, à la limite de l'anonymat. D'ailleurs, lorsque Hans lui demande de décliner son identité, K répond qu'il s'appelle Nègre, soulignant ainsi ce passage du personnel à l'impersonnel. Jean-Pierre Sarrazac constate à juste titre que « l'impersonnel n'est pas la dépersonnalisation. Plutôt son contraire. L'impersonnel, c'est le transpersonnel. Une sorte de migration de la psyché d'un seul à travers celle de toute l'espèce »⁴²⁵. On remarque que cette impersonnalité de K est marquée au seau de la marginalité sociale –celle des Afro-américains–, comme s'il s'agissait, par ce mouvement, de disparaître aux yeux des autres en se fondant dans la masse des invisibles. L'effacement du « je » laisse alors place au drame de la vie en général qui, comme le souligne Sarrazac, « adopte le point de vue particulier selon lequel tout homme vaut tout l'homme »⁴²⁶. Dans *El Gran Teatro Natural de Oklahoama*, le personnage de *La Mujer* fonctionne également sur un mode identique : elle n'est ni Milena, ni Felice, mais l'apparition spectrale d'un « fantasma femenino » –à la fois fantôme et phantasme– dont l'individualité se fond dans cet impersonnel, qui donne à la parabole kafkaïenne toute sa puissance universelle. On pourrait en dire autant du personnage d'Aguirre ou bien de Carmela devenue, l'instant d'une pièce, incarnation d'une République assassinée.

En convoquant sur le plateau la scène intérieure de la conscience humaine, José Sanchis met en lumière cet écartèlement du sujet présent dans l'écriture kafkaïenne. Il s'agit, ce faisant, de fuir un théâtre psychologique, fondé sur l'unité figurative du personnage dramatique, pour faire émerger un nouveau paradigme théâtral, rendant compte de l'altérité intérieure du sujet. Amputé ou bien affecté d'une puissance impersonnelle, le personnage est ainsi délivré de l'obligation de représenter l'être dans son individualité. Il s'agit désormais de jouer le drame intérieur de la vie, dont le réalisme n'est que le reflet superficiel. Le dramaturge rejoint ainsi, par l'entremise de Kafka, la tragédie moderne qui, comme l'affirme Jean-Pierre Sarrazac en paraphrasant

⁴²⁵ Jean-Pierre Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, op. cit., p. 165.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 165.

Schopenhauer, « n'est plus liée à un conflit interpersonnel, mais à une vision subjective, celle de l'homme constatant l'inanité de la vie en général »⁴²⁷.

4. Discontinuité du sens

La poétique kafkaïenne, on l'a dit, évolue en marge du roman réaliste, s'exonérant des règles qui le régissent, à commencer par la vraisemblance. On pourrait affirmer que l'originalité de cette œuvre repose sur un imaginaire qui récuse tout rapport mimétique avec le réel immédiat pour rendre compte, par le truchement de la littérature et du rêve, de la vérité invisible de la vie. Nombreux sont pourtant les commentateurs qui, appliquant à l'œuvre un paradigme de lecture on ne peut plus réaliste, ont cherché à en relever les multiples « incohérences ». Max Brod s'est lui-même adonné à de substantives corrections en vue de rétablir un semblant de vraisemblable là où l'écart avec le réel paraissait trop flagrant. Dans le prologue d'*Amerika*, le traducteur Bernard Lortholary relève l'incohérence d'une telle démarche :

L'outrance de Kafka a même découragé les plus pieux éditeurs : quittant New York en franchissant les collines qui dominant (sic) la ville et le port, Karl admire le pont reliant cette cité à... Boston ! Ces centaines de kilomètres étaient trop pour Max Brod : il corrige Boston par Brooklyn⁴²⁸.

Quant à la statue de la Liberté, Kafka la représente brandissant un glaive en lieu et place de sa torche éclairant le monde. Autant dire que l'Amérique de Kafka relève davantage du mythe que de la réalité. Et il en va ainsi de tout l'univers kafkaïen, privé de cette vraisemblance réaliste à laquelle se substituent les lois internes et inquiétantes d'un récit parabolique des plus étranges.

Sensible à cette dimension de l'écriture de Kafka, José Sanchis a cherché, lui aussi, à questionner la primauté de la vraisemblance dans le *Système théâtral bourgeois* pour favoriser l'émergence d'une organisation dramatique qui s'en affranchirait. Cette réflexion s'avère d'autant plus cruciale dans le champ théâtral que la dimension figurative de la représentation semble constituer une limite à un tel affranchissement. Le dramaturge constate qu'au théâtre, « el espacio, el tiempo, los objetos y materiales escénicos y, fundamentalmente, los actores, presentan una

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 163.

⁴²⁸ Bernard Lortholary, « Préface du traducteur », *art. cit.*, p. 9.

irritante homología con las circunstancias que configuran la existencia humana »⁴²⁹. Et c'est précisément ce rapport mimétique entre les signes de la représentation théâtrale et le monde référentiel qui restreint généralement le théâtre à une pratique figurative, « cuyo máximo exponente, afirma-t-il, es el naturalismo y sus derivados, herederos todos del principio de la verosimilitud »⁴³⁰. D'où son intérêt pour l'œuvre de Kafka, qui instaure une rupture avec cette convention inhérente au roman réaliste au profit d'une organisation fictionnelle alternative qu'il cherche à transposer dans son théâtre.

Nous voulons en premier lieu observer comment, dans le discours théorique de José Sanchis, la notion de vraisemblance est soumise à une relativisation permettant d'interroger la nature figurative de la représentation théâtrale. Ce premier mouvement débouche sur une redéfinition de la vraisemblance faisant intervenir deux notions nouvelles, celles de *monde possible* et de *consistance ontologique* de la fiction. Nous verrons enfin comment le rêve à l'œuvre dans la poétique de Kafka permet à José Sanchis de développer, par le biais de l'adaptation, une théâtralité non figurative.

4.1. Relativisation de la notion de vraisemblance

La question de la vraisemblance, récurrente dans les réflexions de José Sanchis, est abordée sous plusieurs angles. Le dramaturge commence par mettre en lumière ses implications esthétiques et idéologiques au sein du *Système théâtral bourgeois*, puis il cherche à en démontrer le caractère contingent avant de s'intéresser à la fonction dramaturgique de la vraisemblance, notamment dans la perspective du processus de réception.

⁴²⁹ José Sanchis Sinisterra, *Dramaturgia de textos narrativos*, op. cit., p. 204.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 204.

4.1.1. *La vraisemblance aristotélicienne : une image surcodante du réel*

Dans *La Poétique*, Aristote distingue vraisemblance et vérité factuelle. « Le rôle du poète, écrit-il, est de dire non pas ce qui a eu lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable et du nécessaire »⁴³¹. Ainsi, contrairement au récit de l'historien ou du chroniqueur soumis à la vérité des faits, la fiction dépend d'un impératif de vraisemblance. Celle-ci est indissociable de la mise en intrigue, par laquelle le poète s'éloigne de la vérité factuelle, nécessairement hasardeuse et contingente, et ordonne les événements suivant une logique causale afin de tendre à une représentation du réel unifiée et signifiante. La vraisemblance, qu'Aristote associe avec le probable et le plausible, suppose donc la conformité des événements à une certaine idée préexistante de la réalité. Roland Barthes remarque ainsi que « [t]oute la culture classique a vécu pendant des siècles sur l'idée que le réel ne pouvait en rien contaminer le vraisemblable »⁴³², ce dernier fonctionnant comme structure surcodante liée à une conception téléologique du monde. La vraisemblance, dans son acception classique, s'apparente, comme le souligne Muriel Bourgeois à « un travail de régulation des valeurs, d'appréciation des conduites et d'évaluation de leur complexité »⁴³³.

Dans la société du spectacle, la visée normative de la vraisemblance, envahissant le flux des représentations médiatisées, est mise au service d'un contrôle des sujets d'autant plus redoutable qu'il ne prend pas la forme d'une imposition, mais d'un formatage sous les espèces d'un surcodage du réel empêchant l'émergence d'un devenir alternatif au système capitaliste. La vraisemblance relève ainsi du dispositif, tel que le définit Giorgio Agamben : « J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants »⁴³⁴. Dans la perspective d'une résistance au *Système théâtral bourgeois*, la question se pose alors de savoir s'il est possible de remettre en cause

⁴³¹ Aristote, *La poétique*, op. cit., p. 35.

⁴³² Roland Barthes, « L'effet de réel », in Roland Barthes, Leo Bersani, Philippe Amon, Michael Riffaterre, Ian Watt, *Littérature et réalité*, 1982, Paris, Seuil, p. 88.

⁴³³ Muriel Bourgeois, « Des invraisemblances de la vraisemblance classique », in *Revue des sciences humaines*, n° 280, octobre-décembre 2005, p. 57.

⁴³⁴ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot, 2012, pp. 31-32.

cette conception de la vraisemblance en tant que dispositif surcodant. José Sanchis commence en premier lieu par interroger la nature du lien entre vraisemblance et réalité, rappelant que « la realidad [...] no es más que una imagen ; cada grupo social y/o cultural tiene una imagen de la realidad, imagen construida por la educación, por la ideología, por la religión, etc »⁴³⁵. Défendant l'idée que l'immanence de la réalité ne peut se confondre avec sa représentation, il relativise la notion de vraisemblance qui apparaît dès lors comme un dispositif fluctuant, déterminé par les circonstances socio-historiques et les conventions fictionnelles.

4.1.2. De la vraisemblance externe à la vraisemblance interne

José Sanchis constate que chaque époque et chaque groupe social construit une image de la réalité qui lui est propre, dont dérivent ses représentations. Il montre ainsi que, dans les *comedias de santos* de Lope de Vega, la propension des personnages à ressusciter répond à une vision du monde essentiellement chrétienne, dominée par une transcendance divine qui inscrit le miracle dans l'ordre du plausible. Dans cette optique, la dramaturgie intramodale apparaît souvent comme une tentative pour soumettre l'original à une vraisemblance contemporaine par un travail de manipulation textuelle ou scénique tendant à atténuer certaines déterminations ou à en accentuer d'autres.

Il montre également que la variabilité de la notion de vraisemblance relève du cadre générique, reprenant l'idée de Todorov, selon laquelle « il y a autant de vraisemblances que de genres »⁴³⁶. Il s'agit de mettre en exergue la nature déterminante de ces derniers dans la constitution d'une vraisemblance qui fonctionne davantage sur l'instauration d'un système de conventions internes, reconnu et partagé par le spectateur, que sur un rapport mimétique au réel. Dans le domaine du théâtre espagnol, l'avènement de la *nueva comedia* peut également être interprété comme le passage d'une conception aristotélicienne de la vraisemblance, fondée sur cette primauté du rapport externe que l'œuvre entretient avec le monde référentiel, à une vraisemblance interne, régie par une logique dramatique propre. José Sanchis décrit en ces termes cette évolution :

⁴³⁵ José Sanchis Sinisterra, *Dramaturgia de textos narrativos*, op. cit., p. 53.

⁴³⁶ Tzvetan Todorov, « Introduction au vraisemblable », in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 94.

Lope de Vega, como el demiurgo, erige en la escena imaginaria del Texto un microcosmos. No la reproducción más o menos fiel de un segmento del cosmos « real », sino un ámbito autónomo regido por leyes propias, basado en normas y categorías propias⁴³⁷.

Émerge ainsi, à travers cette réflexion sur el *Arte nuevo de hacer comedias*, une conception nouvelle de la vraisemblance, nécessairement contingente car déliée de tout lien avec le réel, qui fait écho à la fameuse réflexion de Boileau : « Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable »⁴³⁸. Cette dernière pourrait, du reste, s'appliquer à la poétique kafkaïenne qui en exacerbe le principe de telle manière que la recherche du vrai suppose le refus de toute vraisemblance dans son acception aristotélicienne, au profit d'une réorganisation ouverte et discontinue de l'espace de la fiction.

Dans ce mouvement de relativisation –peut-être devrait-on dire de démythification–, José Sanchis va plus loin encore, soulignant que « cada modalidad artística, cada género e incluso cada obra singular, propone sus propios parámetros de verosimilitud »⁴³⁹. On assiste alors à un renversement de la dialectique aristotélicienne entre le réel et sa représentation puisque la vraisemblance n'est plus liée à un ordre transcendant que l'auteur impose aux faits pour leur conférer une unité signifiante. Elle relève désormais d'une stratégie textuelle et repose sur des codes et des conventions fictionnels qui, comme le souligne le dramaturge, « pueden ser distintos, incluso contrapuestos a las que se manifiestan en el funcionamiento de la realidad social inmediata : lo que cuenta es que se articulen y se mantengan con el mismo rigor que se atribuye al cosmos circundante »⁴⁴⁰. Ce passage de la vraisemblance externe à la vraisemblance interne fait intervenir une notion développée par Umberto Eco dans ses réflexions sur le processus de réception littéraire, celle de monde possible.

4.2. Vraisemblance et monde possible

En inscrivant la vraisemblance dans la structure textuelle, José Sanchis la lie inévitablement à sa fonction pragmatique, qui consiste à rendre recevable ou crédible

⁴³⁷ José Sanchis Sinisterra, « Personaje y acción dramática », *art. cit.*, p. 205.

⁴³⁸ Nicolas Boileau, « Art poétique », in *Œuvres II. Épîtres, art poétique, œuvres diverses*, Paris, 1969, Garnier Flammarion, p. 99.

⁴³⁹ José Sanchis Sinisterra, « Personaje y acción dramática », *art. cit.*, p. 205.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 205.

la fiction aux yeux du spectateur, reprenant à son compte les réflexions de Rainer Rochlitz :

Le romancier [mais il en va de même pour le dramaturge] ne cherche pas à « faire croire » ou à « feindre » que ses personnages ont réellement fait et dit ce qu'il raconte ; il cherche à les « rendre crédibles », ce qui est presque le contraire de « feindre » ou de « faire croire » au sens d'accréditer quelque chose de faux ou d'illusoire⁴⁴¹.

La vraisemblance participe ainsi du pacte d'adhésion, par lequel le spectateur, à partir de ses compétences culturelles et de l'idée qu'il se fait de la réalité, reconnaît la crédibilité du message fictionnel. Dans sa théorie de la coopération textuelle, Umberto Eco met en rapport cette adhésion avec l'instauration par le biais du texte d'un monde possible :

Nous définissons un monde possible comme un état de choses exprimé par un ensemble de propositions, où pour chaque proposition, soit p soit non p. Comme tel, un monde est constitué d'un ensemble d'individus pourvus de propriétés. Comme certaines de ces propriétés ou prédicats sont des actions, un monde possible peut être vu comme un cours d'événements. Comme ce cours d'événements n'est pas actuel, mais possible justement, il doit dépendre des attitudes propositionnelles de quelqu'un qui l'affirme, le croit, le rêve, le désire, le prévoit⁴⁴².

Remarquons en premier lieu que, dans la théorie d'Eco, le système fictionnel n'est pas un monde possible, mais apparaît plutôt comme « machine à produire des mondes possibles »⁴⁴³, de telle manière que ces derniers reposent sur les prévisions exprimées dans le texte, c'est-à-dire sur les attitudes propositionnelles de celui qui le crée. Il faut aussi constater qu'à l'instar de la vraisemblance aristotélicienne, le monde possible relève bien du plausible, à la différence près que, chez Umberto Eco, la notion de plausibilité ne fonctionne pas sur le mode de l'illusion mimétique, mais plutôt d'une alternative crédible au monde réel. Pour ce faire, le système fictionnel doit répondre à ce qu'Eco appelle une condition de « consistance ontologique »⁴⁴⁴.

⁴⁴¹ Rainer Rochlitz, « Typologie de la fiction », inédit, cité in Thomas Pavel, « Comment définir la fiction ? », in René Audet et Alexandre Gefen (éd.), *Frontières de la fiction*, Bordeaux, Universitaires de Bordeaux, 2005, p. 9.

⁴⁴² Umberto Eco, *Lector in Fabula*, op. cit., p. 165.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 221. Afin d'expliquer son propos, Umberto Eco a recouru à la pragmatique du langage : « On peut dire du texte ce que l'on peut dire de tout acte illocutoire visant à un effet perlocutoire. Affirmer "Aujourd'hui, il est en train de pleuvoir" peut vouloir dire que le locuteur émet un ordre en le déguisant en assertion et qu'il compte bien que l'auditeur se représentera une action possible (ne pas sortir). Mais l'expression en elle-même ne configure pas de monde possible, même si elle peut être jugée comme un mécanisme apte à en stimuler la formulation » (p. 222).

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 146. Pour Eco, tout se passe donc comme « si un monde possible, comme état alternatif des choses, avait une consistance ontologique égale à celle du monde actuelle » (p. 146).

4.2.1. Consistance ontologique du monde possible

José Sanchis fait précisément coïncider sa conception de la vraisemblance avec cette consistance ontologique du système fictionnel :

Podemos afirmar que para nosotros la verosimilitud de un mundo poético podría denominarse autoconsistencia. Es decir, la coherencia interna que existe entre las leyes que rigen ese mundo ficcional ; el hecho de que diversos elementos del mundo ficcional se rijan por unas leyes que estén autojustificadas, autosustentadas ; que no son, quizá, las de nuestro mundo, que no son las de la realidad, tal como nosotros la percibimos : pero que son, dentro de ese mundo ficcional, absolutamente rigurosas⁴⁴⁵.

La notion d'autoconsistance ontologique lui permet ainsi de relativiser et d'élargir la notion de vraisemblance, en l'inscrivant dans la structure du texte. Elle ne renvoie plus à un ordre absolu et signifiant, mais jaillit précisément de la cohérence textuelle, condition nécessaire pour que la fiction produise un monde possible et que le récepteur l'accepte comme tel. Ainsi, le théâtre sanchisien intègre-t-il des éléments en rupture avec le monde réel. On pense notamment au dédoublement du personnage dans *Abogados* ou encore à la présence scénique d'un « fantasma féminin » dans *El Gran Teatro Natural de Oklahoma*. José Sanchis fait également la remarque suivante à propos de *¡Ay, Carmela!* : « Yo, que no creo en la vida más allá de la muerte, puedo decidir que el personaje de Carmela [...] regrese de la muerte, hable con Paulino, se pelee con él »⁴⁴⁶. Ces ruptures avec la vraisemblance réaliste témoignent de la volonté de créer les conditions d'un monde possible régi par un critère de cohérence interne. « Si consigo, poursuit-il, que esos comportamientos, esas leyes, que invento, sean autoconsistentes, el mundo creado, probablemente, podrá funcionar : y podrá ser aceptado por el espectador »⁴⁴⁷.

Il n'en demeure pas moins, comme le souligne Umberto Eco, que le monde possible ne « peut être totalement autonome du monde réel parce qu'il ne pourrait pas délimiter un état de choses maximal et consistant, en stipulant *ex nihilo* l'entier

⁴⁴⁵ José Sanchis Sinisterra, *Dramaturgia de textos narrativos, op. cit.*, p. 55.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 57.

ameublement d'individus et de propriétés »⁴⁴⁸. Du reste, si le monde possible est toujours en tension avec le monde réel, c'est aussi pour rendre effective cette adhésion du récepteur au pacte de coopération textuel que l'œuvre institue. C'est précisément à l'aune du processus de réception qu'il faut interpréter le questionnement de José Sanchis sur la notion de vraisemblance comme une tentative pour s'affranchir du réalisme, et plus largement de la dimension figurative du théâtre, sans pour autant rompre avec l'enjeu d'adhésion du récepteur. Ce questionnement, en instaurant une rupture avec l'illusion mimétique, débouche également sur une dimension idéologique de signe opposé à l'aristotélisme.

4.2.2. Réversibilité et réactivité : vers un théâtre de l'utopie

En s'érigeant en alternative crédible au monde réel, le monde possible permet nécessairement une remise en question de la réalité. Ainsi José Sanchis nomme-t-il « reversibilidad de un mundo posible, [...] su capacidad de decir algo sobre el mundo real »⁴⁴⁹. Réversibilité qui constitue un détour, voire un détournement, du réalisme entendu comme image théâtralement figée du réel pour en contester les postulats idéologiques. C'est peut-être parce qu'il prend ses distances avec l'immédiatement perceptible, telle une déclinaison nouvelle de la distanciation brechtienne, que le monde possible ouvre la voie à un réalisme, non plus mimétique, mais heuristique, en quête d'une vérité en marge des dispositifs sémiotiques dominants.

Cette contestation qu'inaugure le monde possible se double d'un désir utopique. José Sanchis relève une troisième propriété, « la reactividad, que sería la capacidad que el mundo posible tiene de sugerir modificaciones, de apuntar hacia modificaciones del mundo real »⁴⁵⁰. Ainsi, alors que l'impératif de vraisemblance externe propre au *Système théâtral bourgeois* inscrit inéluctablement le drame dans une conception

⁴⁴⁸ Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 168. C'est en ces termes qu'il justifie cette proposition : « Non seulement il est impossible d'établir un monde alternatif complet, mais il est aussi impossible de décrire comme complet le monde réel. Même d'un point de vue formel, il est difficile de produire une description exhaustive d'un état de fait maximal et complet (justement, on postule éventuellement un ensemble de mondes vides). Mais d'un point de vue sémiotique, tout particulièrement, l'opération s'avère désespérée : l'Univers Sémantique Global ne peut être décrit de façon exhaustive parce qu'il constitue un système d'interrelations en constante évolution et fondamentalement autocontradictoire » (pp. 168-169).

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 58.

normative du réel, la notion de monde possible, en libérant le drame de son obligation de figurer la réalité, ouvre sur un horizon utopique, où le théâtre devient le lieu non seulement d'une contestation mais d'une utopie d'autant plus réalisable qu'elle repose précisément sur ce critère de consistance ontologique.

La possibilité d'un rapport dialectique entre monde réel et monde possible explique aussi pourquoi José Sanchis ne propose pas une rupture radicale avec la vraisemblance, qui annulerait le pacte d'adhésion, par lequel le spectateur, en reconnaissant comme crédible la fiction, souscrit à l'existence possible d'un autre monde. À l'ère du capitalisme triomphant, dont la force consensuelle réside précisément dans la déconsidération de l'utopie⁴⁵¹, une telle conception théâtrale constitue déjà une attitude résistante.

On le voit, la question de la vraisemblance est liée chez José Sanchis à celle de la consistance du monde fictionnel. Le dramaturge s'intéresse ainsi, à travers son travail en tant qu'adaptateur, à des représentations de la réalité échappant à l'illusion mimétique dans le but de les transposer théâtralement. Cette recherche justifie notamment son intérêt pour la physique quantique, dont on reparlera plus tard, mais aussi pour la poétique kafkaïenne, où le recours au rêve constitue une alternative à la vraisemblance réaliste.

4.3. Une dramaturgie du rêve

La critique a souvent insisté sur l'importance du rêve dans l'écriture de Kafka. L'auteur lui-même y fait référence dans son *Journal* : « Le talent que j'ai pour décrire ma vie intérieure, vie qui s'apparente au rêve a fait tomber tout le reste dans l'accessoire (...) »⁴⁵². Si, comme on l'a vu, Kafka fait advenir dans son écriture une scène intérieure, celle-ci acquiert souvent une dimension onirique. On pourrait citer, à titre d'exemple, les nombreuses descriptions de rêves dans les écrits autobiographiques. Mais cette présence est également palpable, d'une manière plus troublante encore, dans les récits, où la construction narrative –ses discontinuités, ses répétitions, ses étrangetés– semble obéir à une syntaxe qui est celle du rêve. L'inquiétante étrangeté de la poétique kafkaïenne relève peut-être en partie du traitement onirique auquel l'auteur du *Procès* soumet sa propre réalité. Félix Guattari

⁴⁵¹ Cf. Jean Baudrillard et Jean-Louis Violeau, *À propos d'Utopie*, Paris, Sens et Tonka, 2005.

⁴⁵² Franz Kafka, *Journal*, Paris, Librairie générale française, 1982, p. 233.

affirme ainsi que « si Kafka vivait comme en rêve, il rêvait aussi comme il écrivait, de sorte qu'une boucle littéraire ne cessait de nouer ses réalités quotidiennes et son imaginaire onirique »⁴⁵³. Le monde kafkaïen s'érige donc en paradigme d'un monde possible d'autant plus troublant qu'il repose sur une consistance ontologique extrême. Dans la droite lignée d'une dramaturgie discursive, José Sanchis a donc cherché dans *El Gran Teatro Natural de Oklahoma* à rendre théâtralement compte des paramètres organisationnels de l'univers kafkaïen, notamment de cette dimension onirique, en cela qu'elle ouvre la voie à une structure fictionnelle indépendante de la vraisemblance réaliste. Rappelons à ce titre que cet intérêt théâtral pour la logique du rêve a été inauguré par August Strinberg, avant d'être repris par Vitrac, Adamov ou encore Pasolini. Jean-Pierre Sarrazac parle, quant à lui, d'une véritable dramaturgie du rêve qui « plutôt qu'à un genre nouveau, [...] ressortit à un anti-genre. Genre chimérique [...], limite de la notion de genre littéraire ou théâtral. Limite de l'écriture dramatique, écriture des limites... »⁴⁵⁴. Comment ne pas voir dans cette description les liens d'affinités qui unissent cette dramaturgie du rêve à la théâtralité frontalière de José Sanchis ?

Dans son analyse, Sarrazac établit également une classification du « jeu de rêves » dans le drame moderne, en déclinant trois types de dramaturgies. La première fait intervenir les mécanismes du travail du rêve tels que les décrit Freud de sorte que « le spectateur est appelé à [en] déchiffrer l'énigme »⁴⁵⁵. Le deuxième type ressortit au rêve éveillé et à l'utopie concrète, où il s'agit moins d'interpréter le rêve que de le mettre en pratique. Le troisième type, enfin, celui à l'œuvre chez Kafka, fonctionne sur le mode d'une sorte de « veille paradoxale »⁴⁵⁶. « Comme un état de l'entre-deux, souligne Sarrazac, entre présence et absence du sujet : état de vigilance somnambulique, pourrait-on dire »⁴⁵⁷. Dans *El Gran Teatro Natural de Oklahoma*, c'est bien de ce troisième type de « jeu de rêves » dont il est de question. Cet entre-deux, présent aux niveaux temporel et spatial, dans la construction des personnages, détermine ainsi une structure fictionnelle régie par les phénomènes de répétition et d'imprévisibilité, contrevenant à la vraisemblance réaliste.

⁴⁵³ Felix Guattari, *65 rêves de Kafka*, Paris, Nouvelles éditions lignes, 2006, p. 34.

⁴⁵⁴ Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, op. cit., p. 59.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 67.

4.3.1. *Entre-deux et demi-réalité*

Comme nous l'avons vu, l'incipit du *Gran Teatro Natural de Oklahoma* constitue une dramatisation fidèle du dernier chapitre d'*Amerika*, à la différence près que José Sanchis installe K dans un théâtre de sorte que la pièce prend d'emblée la forme d'une structure métathéâtrale. L'entrée dans le monde du rêve ne suppose pas le franchissement d'un seuil clairement défini. On assiste plutôt à des glissements par lesquels K rejoint subrepticement un univers onirique, cauchemardesque devrait-on dire, avant de revenir à un niveau fictionnel correspondant à l'état de veille. Précisément, ces glissements dans le rêve sont facilités par le dispositif métathéâtral. Lorsque K commence à imiter le directeur de la compagnie d'assurance ou bien lorsqu'il invoque son « fantasma femenino », ceux-ci se matérialisent sur scène. La mise en abyme concourt ainsi à la consistance ontologique du système fictionnel, facilitant l'enchâssement des hypotextes et l'acceptation par le spectateur d'une logique proprement théâtrale (le jeu dans le jeu) qui permet ce va-et-vient entre rêve et réalité sans pour autant briser le pacte d'adhésion.

La pièce ne constitue donc pas une plongée dans l'onirisme. Ce qui est en jeu, c'est bien cet espace ouvert entre rêve et réalité. Comme le souligne Sarrazac à propos des dramaturgies du rêve, « l'onirique n'est convoqué que dans le but d'accuser la réalité, de la mieux circonscrire et de la percuter. On reconnaît ici la ruse [...] de Persée à l'égard de son ennemie la Gorgone : en évitant de la regarder en face, il échappe à son pouvoir médusant, paralysant »⁴⁵⁸. *El Gran Teatro Natural de Oklahoma* doit donc être lu à l'aune de cette stratégie du détour qui permet à José Sanchis d'échapper à l'ornière du réalisme pour développer une théâtralité du rêve sous influence kafkaïenne.

4.3.2. *Hétérotopie, hétérochronie et condensation du rêve*

Cette théâtralité agit sur l'espace fictionnel qu'elle ne cesse de morceler et de distendre de sorte que face à l'espace concret, figuratif et limité du plateau se construit

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 59.

dans le hors-scène une coulisse composée de couloirs interminables⁴⁵⁹, rappelant l'espace labyrinthique du Château. Le lieu clos et l'espace infini ne cessent de se superposer l'un dans l'autre. On retrouve ainsi une caractéristique propre à la dramaturgie du rêve, où, selon Jean-Pierre Sarrazac « l'hétérotopie et l'hétérochronie dominant [de sorte que ce théâtre] n'en finit pas de mettre du jeu, c'est-à-dire de l'écart entre rêve et réalité »⁴⁶⁰.

Il en va également ainsi du temps de la fiction, où passé et présent communiquent sans arrêt. Alors que K s'apprête à partir pour Oklahoma, son père fait soudainement irruption sur scène, telle une réminiscence d'un passé non révolu, dont le protagoniste porte encore les stigmates. La pièce ne cesse, du reste, de contrevenir à la linéarité des événements en substituant une temporalité itérative à la logique causale sur laquelle repose la vraisemblance réaliste. Marthe Robert a ainsi signalé la présence dans les textes de Kafka, « de nombreuses variantes et doublets qui montrent l'importance extrême du principe de répétition »⁴⁶¹. Ce dernier est inscrit dans la structure fictionnelle du *Gran Teatro Natural de Oklahoma*, où le processus de recrutement avec son jeu de questions et de réponses laisse place aux scènes successives que K représente sous le regard de Hans et de Fanny. À la progression linéaire des événements se substitue un principe de répétition. K se trouve ainsi inscrit un mouvement sans avancée, sans sortie, sans percée vers autre chose que la répétition de ses oscillations, ses allées et venues. Cette déformation temporelle figure donc, par le biais du rêve, l'aliénation du personnage aux prises avec un monde qu'il cherche à fuir, monde on ne peut plus cauchemardesque. Mais ce principe de répétition n'est pas non plus exempt d'une forme d'humour, typiquement kafkaïen et qui, comme le souligne José Sanchis, « asocia inextricablemente lo cómico y lo siniestro »⁴⁶².

⁴⁵⁹ Jean-Pierre Sarrazac souligne la présence dans l'écriture kafkaïenne de deux types d'espaces récurrents. D'une part, le seuil, « lieu de passage et d'attente. D'ailleurs les objets et les personnages qui marquent le seuil –gardiens, portiers, concierges, guichets, tabourets– se multiplient chez Kafka [...]. Outre le seuil, il existe un autre espace sensible [...] : le corridor, [...] espace intime qui est en réalité un faux espace privé [...]. Chez Kafka [...], le corridor prolonge par effraction la rue jusque dans la vie privé des gens » (Jean-Pierre Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, *op. cit.*, pp. 148-149).

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁶¹ Marthe Robert, *L'ancien et le nouveau*, Paris, Grasset, 1988, p. 232.

⁴⁶² José Sanchis Sinisterra, « Trece notas para definir lo kafkiano », *art. cit.*, p. 107

On constate enfin que la construction des personnages repose sur le phénomène de condensation⁴⁶³ propre au rêve. Le père est à ce titre exemplaire. En prenant les traits de Gauz, le directeur de la compagnie d'assurance, il relève davantage de la défiguration, de la déformation que de la figure humaine, incarnant, comme nous l'avons déjà dit, le pouvoir dans toute son ambivalence. Aussi est-il ce tyran protecteur, invoquant sans relâche l'amour de la mère, sorte de projection théâtrale du père œdipien grossi jusqu'à l'extrême. Tout comme *la Lettre au Père* est empreinte d'un humour satirique, cette déformation revêt ici une dimension éminemment caricaturale.

4.3.3. Parabole tronquée et théâtralité polyvoque

Si le rêve a vocation à être interprété, c'est qu'il repose sur un hiatus entre sa manifestation –ce que Freud nomme le contenu manifeste du rêve– et son sens profond –le contenu latent. L'interprétation consiste précisément à combler ce hiatus, en traduisant un contenu manifeste en un contenu latent. La poétique de Kafka fonctionne sur un mode similaire, notamment grâce à un usage intensif de la parabole, figure rhétorique que Jean-Pierre Sarrazac définit de la sorte : « Tandis que le chemin imagé suit son chemin dans une direction –celle du familier, du simple, de l'enfantin, du prélogique– quelque chose est visé qui se situe à l'opposé : la pure complexité, voire l'abstraction la plus complète »⁴⁶⁴. Mais la parabole kafkaïenne ressortit en partie seulement à cette définition. Si elle institue des images simples et intelligibles –le procès, le château, le terrier–, le comparé demeure, quant à lui, toujours insaisissable. Comme l'affirme Walter Benjamin, les paraboles de Kafka sont sans leçon :

[Elles] se développent au premier sens, comme le bourgeon s'épanouit en fleur. [...] Il ne s'agit pas d'allégories, mais on ne doit pas non plus les prendre à la lettre ; elles sont faites pour pouvoir être citées et racontées en guise d'explication. Possédons-nous la doctrine qu'accompagnent les allégories de Kafka, qu'éclairent les gestes de K. et les mouvements de ses animaux ? Cette doctrine n'est pas donnée ; tout au plus pouvons-nous dire que tel ou tel élément y renvoie de façon allusive –Kafka aurait peut-être dit : la transmet comme un vestige⁴⁶⁵.

⁴⁶³ Dans l'interprétation des rêves, Freud définit la condensation comme une opération par laquelle plusieurs représentations s'amalgament pour n'en former plus qu'une de telle sorte que plusieurs éléments du rêve peuvent simultanément renvoyer à différents éléments de l'inconscient. Cf. notamment Sigmund Freud, *Sur le rêve*, Paris, Flammarion, 2010, pp. 95-104.

⁴⁶⁴ Jean-Pierre Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, op. cit., p. 156.

⁴⁶⁵ Walter Benjamin, « Franz Kafka », in *Œuvres, II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 427.

À l'instar du rêve, la parabole kafkaïenne est donc, elle aussi, affectée par un manque, à la différence près que celui-ci ne peut être comblé. Jean-Pierre Sarrazac parle d'une « amputation du signifié »⁴⁶⁶, invalidant toute interprétation univoque. José Sanchis est lui-même sensible à cette dimension, soulignant « la inmanencia de [los textos de Kafka], que parecen rechazar [...] cualquier Simbolismo pretendidamente totalizador »⁴⁶⁷. Contrairement à d'autres adaptateurs, il ne cherche donc pas à combler ce manque en affectant la parabole kafkaïenne d'un signifié qu'elle n'a pas. Son travail consiste, à l'inverse, à porter à la scène cette parabole tronquée, précisément parce qu'elle constitue une alternative à la structure close du drame aristotélicien et ouvre la voie à une théâtralité nécessairement polysémique, où le sens ne se donne pas, mais se construit, notamment par cette collaboration textuelle à laquelle le récepteur est appelé à prendre part.

Il en va ainsi du *Gran Teatro Natural de Oklahoma*, de *Agogados* et du *Viejo Manuscrito*. Même dans cette dernière adaptation, peut-être la plus classique des trois, la situation dramatique, d'un abord simple, est tout entière dirigée vers un signifié qui ne cesse de se rétracter. Qui sont ces hommes démunis face aux colonisateurs ? Pourquoi acceptent-ils d'être ainsi soumis sans réagir ? D'où viennent les nomades ? Sont-ils réellement des ennemis et, si tel est le cas, pourquoi n'attaquent-ils pas ? José Sanchis n'apporte aucune réponse et, ce faisant, il transpose dans le champ théâtral, cette perturbation du sens à l'œuvre chez Kafka.

Dans le théâtre sanchisien, l'écriture kafkaïenne agit donc comme une source de perturbation de la théâtralité admise de sorte que le procès adaptatif devient le lieu d'une collusion entre la complétude du drame classique et une poétique du discontinu qui, au niveau de la forme, privilégie la fragmentation et l'inachèvement, et au niveau du sens, la polysémie et la parabole tronquée. Il s'agit essentiellement pour José Sanchis de faire l'expérience comme dramaturge de cette poétique du discontinu pour la mettre au service de l'entreprise de déconstruction des paramètres de l'aristotélisme, qui constitue la visée ultime de son théâtre. On constate, du reste, que cet intérêt certain pour l'écriture kafkaïenne marque une étape de transition dans l'œuvre de José Sanchis entre une première époque essentiellement brechtienne et une autre sous l'influence décisive de Beckett. Comme le souligne le dramaturge, « el tránsito de Brecht a

⁴⁶⁶ Jean-Pierre Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, op. cit., p. 156.

⁴⁶⁷ José Sanchis Sinisterra, « La aventura kafkiana a escena », art. cit., p. 40.

Beckett fue posible, en mi caso particular, gracias a Kafka »⁴⁶⁸. Ce dernier l'engage ainsi vers un horizon inédit, où le théâtre sanchisien tend tout entier vers une nouvelle frontière : le degré zéro de la théâtralité.

⁴⁶⁸ Juan Manuel Joya, « Treinta años de experimentación teatral » (entretien avec José Sanchis Sinisterra), *Nueva Revista de política, cultura y arte*, n° 66, décembre 1999, p. 146.

CHAPITRE III

INFLUENCES BECKETTIENNES : VERS LE DEGRÉ ZÉRO DE LA THÉÂTRALITÉ

L'ombre de Samuel Beckett plane sur le théâtre de José Sanchis comme une figure tutélaire. Tantôt évidente, tantôt souterraine, cette influence imprègne l'ensemble de l'œuvre sans pour autant en annuler l'originalité. Il serait incongru de dire que le dramaturge espagnol fait *du Beckett* car, dans le rapport qui le lie à celui-ci, il n'est aucunement question d'imitation. En vérité, le couplage est plus complexe : on pourrait dire que l'œuvre de Beckett déterritorialise celle de José Sanchis en orientant son devenir vers un nouvel horizon de développement. Mais, dans le même temps, l'œuvre de José Sanchis déterritorialise celle de Beckett en l'actualisant et en la prolongeant au-delà de ses propres limites. Gilles Deleuze souligne que, dans le mouvement de déterritorialisation, « il n'y a ni imitation ni ressemblance, mais explosion de deux séries hétérogènes dans la ligne de fuite composée d'un rhizome »⁴⁶⁹. Substituer le rhizome au lignage afin d'écrire à la suite de Beckett, sans faire école, sans l'imiter, voilà, en somme, ce qui est en jeu dans la démarche créative de José Sanchis.

L'influence beckettienne sur son œuvre prend des formes diverses : en 1987, il met en scène *Oh les beaux jours*. Trois ans plus tard, il signe une adaptation théâtrale de *Premier amour* et traduit *Mercier et Camier*, le montage de Pierre Chabert d'après le roman homonyme de Beckett ainsi qu'*Eleutheria*. À l'occasion de la représentation de *Mercier et Camier* en Espagne, le dramaturge devient également acteur, interprétant la voix du narrateur de la pièce, situé dans le hors-scène. Rappelons, du reste, qu'il baptise du nom de Sala Beckett l'espace de création du *Teatro Fronterizo* inauguré à Barcelone à la fin des années 80. Parallèlement à cette activité théâtrale, entre 1984 et

⁴⁶⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 17.

1989, il publie dans diverses revues théâtrales quatre articles sur Beckett⁴⁷⁰ qui prennent le contre-pied des lectures classiques pour montrer combien cette œuvre, si méconnue en Espagne, constitue un point d'inflexion dans l'histoire du théâtre occidental.

Mais cette influence est également présente d'une manière plus subtile –et peut-être plus décisive– dans son écriture, qui intègre dès le début des années 80 des motifs proprement beckettien. Nous avons déjà évoqué les nombreux duos qui peuplent son œuvre (*Ñaque*, *El retablo de Eldorado*, *¡Ay Carmela!* ou encore *El cerco de Leningrado*) et qui constituent une variation du couple formé par Vladimir et Estragon. Certaines thématiques récurrentes (le vide, le silence, la mise à nu des conventions théâtrales) rappellent également la dramaturgie de Beckett. Il en va de même pour son théâtre bref : les *Gestos para nada* font écho aux *Textes pour rien* et partagent de nombreuses caractéristiques avec les *Dramaticules*. On y retrouve la même inventivité déconstructive qui pousse la théâtralité dans ses ultimes retranchements.

Cette influence décisive et foisonnante peut se décliner en trois mouvements. Elle donne tout d'abord lieu à une *revendication* critique, mettant en exergue la singularité de l'œuvre beckettienne pour mieux en assumer l'héritage. En tant que dramaturge, José Sanchis cherche également à faire l'expérience de cette œuvre à travers un processus d'*adaptation* d'autant plus suggestif que l'écriture de Beckett instaure un rapport d'échanges entre forme narrative et forme théâtrale. Enfin, cette influence affecte le devenir du théâtre sanchisien car il s'agit non seulement d'*adapter* Beckett mais aussi de l'*adopter*, c'est-à-dire d'en faire un intercesseur permettant, comme nous allons le voir, d'entraîner la théâtralité vers son degré zéro. Ces trois mouvements –*revendication*, *adaptation*, *adoption*– ne constituent pas trois phases distinctes et successives. Dans la pratique théâtrale de José Sanchis, ils s'entremêlent et s'autoalimentent afin de donner lieu à une actualisation globale et cohérente de l'œuvre beckettienne.

⁴⁷⁰ José Sanchis Sinisterra, « Happy Days, una obra crucial », in *Primer Acto*, n° 206, novembre-décembre 1984, pp. 36-41. ———, « Beckett dramaturgo: la penuria y la plétora », in (*Pausa*), n° 5, septembre 1990, pp. 8-18. ———, « El silencio en la obra de Beckett », in (*Pausa*), n° 8, juillet 1991, pp. 6-15. ———, « Beckett: final de trayecto », in *El Público*, n° 76, janvier-février 1990, pp. 46-48. Ces quatre articles ont également été réunis dans ———, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, op. cit., pp. 109-130. C'est d'ailleurs à cette dernière édition que nous nous référerons dans les pages suivantes.

1. Revendiquer Beckett

Pour saisir la portée des réflexions de José Sanchis sur l'œuvre de Beckett, il faut les situer dans le contexte espagnol, où la connaissance limitée de cette dernière et les poncifs qui pèsent sur elle en réduisent l'influence. La visée du dramaturge est donc double : il s'agit de remettre en cause les approches critiques traditionnelles –et souvent réductrices– pour mieux révéler l'impact de Beckett sur le drame contemporain. Mais cette lecture est aussi le fait d'un créateur qui aborde l'œuvre dans une perspective théâtrale, à la lumière de ses propres préoccupations dramaturgiques.

1.1. La réception de Beckett en Espagne

Tandis que, dans les années 50, Samuel Beckett s'impose en France comme la figure de proue d'un renouveau du drame –Martin Esslin fut le premier à employer le terme de « théâtre de l'absurde »⁴⁷¹ pour définir ce courant novateur–, son œuvre reste peu connue en Espagne. Ses pièces les plus représentatives –*En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Oh les beaux jours*– sont certes traduites et mises en scène, mais l'œuvre narrative demeure inédite jusque dans les années 60. Rappelons à cet égard que la traduction de *Molloy* ne paraît qu'en 1970⁴⁷², soit dix ans après sa première édition française. Il convient d'interroger les raisons à l'origine d'une telle désaffection.

Le théâtre du tardofranquisme, on l'a déjà évoqué, vit dans une autarcie culturelle, coupé des grands bouleversements qui agitent les scènes européennes. Lorsqu'il cherche à renouer avec l'avant-garde, son intérêt se porte volontiers sur les courants post-brechtien qui répondent aux exigences d'un théâtre engagé. Dans un tel contexte, l'œuvre de Beckett fait les frais d'une critique idéologique, notamment dirigée par Georg Lukács qui y voit la quintessence de la littérature décadente et formaliste, n'hésitant d'ailleurs pas à considérer *En attendant Godot* comme

⁴⁷¹ Cf. Martin Esslin, *Le théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet-Chastel, 1963. Samuel Beckett s'est montré réticent face à cette dénomination. Il fait à ce sujet le commentaire suivant : « Les valeurs morales ne sont pas accessibles. Et on ne peut pas les définir. Pour les définir, il faudrait prononcer un jugement de valeur, ce qui ne se peut pas. C'est pourquoi je n'ai jamais été d'accord avec cette notion de théâtre de l'absurde, car il y a là un jugement de valeur » (Charles Juliet, *Rencontre avec Samuel Beckett*, Paris, Fata Morgana, 1986, pp. 27-28).

⁴⁷² Samuel Beckett, *Molloy*, traduit par Pere Gimferrer, Madrid, Alianza, 1970.

l'expression d'une « pathologie extrême »⁴⁷³. Quant aux brechtiens –qui s'attirent également les foudres de Lukács en s'écartant du réalisme socialiste–, ils restent totalement hermétiques à cette œuvre qui semble *a priori* déliée de toute préoccupation sociale⁴⁷⁴. Jean-Pierre Sarrazac décrit en ces termes le panorama théâtral à la fin des années 50 : « [C'était] un paysage quasi désertique où se regardaient en chiens de faïence deux clans irréductibles d'épigones : thuriféraires du Théâtre de l'absurde et adulateurs de Brecht »⁴⁷⁵. Cette opposition, au demeurant artificielle, finit par situer l'œuvre de Beckett dans le champ d'un théâtre formaliste, incompatible avec la visée politique de la scène espagnole jusque dans les années 70.

Il faut souligner à cet égard que l'œuvre de José Sanchis, sous l'influence simultanée de Brecht et Beckett, constitue une véritable singularité dans le contexte de la scène européenne. On peut en effet dire que des pièces comme *Ñaque* et *!Ay, Carmela!* ressortissent à la fois au théâtre épique et à une esthétique beckettienne. Mais l'influence croissante de cette dernière sur l'œuvre sanchisienne à partir des années 80 ne doit pas être interprétée comme un renoncement politique. Le dramaturge ne suit pas la voie des anciens brechtiens reconvertis en artistes postdramatiques ou néoboulevardiers. De Brecht, il retient l'essentiel, à savoir que la nature idéologique du théâtre est inscrite dans sa forme. Agir sur la théâtralité, remettre en cause les conventions du *Système théâtral bourgeois* constitue donc une activité on ne peut plus politique. C'est également à l'aune de cet enseignement brechtien qu'il faut interpréter son intérêt pour Beckett : « Para mí, affirme-t-il, Beckett es el autor más revolucionario desde el punto de vista de la apoteosis de la indeterminación. Indeterminación que coincidía vagamente con aquel concepto de *opera aperta* de Umberto Eco que había formulado en los sesenta »⁴⁷⁶. Cette œuvre apparaît ainsi comme un prolongement de la poétique brechtienne, précisément parce qu'elle pousse à l'extrême cet affranchissement vis-à-vis des conventions théâtrales et situe le spectateur dans une position active.

⁴⁷³ Cité dans Radomir Konstantinović, *Beckett, mi amigo*, Barcelona, Littera, 2001, p. 108. À propos des griefs de Lukács à l'encontre de l'écriture beckettienne, cf. également Matthew Taunton, « Realism, Modernism and the General: Beckett, Lukács, Adorno », www.static.londonconsortium.com/issue08/Taunton-Static8.pdf, [page consultée le 24/09/2013].

⁴⁷⁴ Une telle attitude semble, du reste, en contradiction avec l'intérêt que Brecht aurait accordé à la fin de sa vie à l'œuvre de Beckett. Guy Scarpetta rappelle ainsi que Brecht « songeait à réécrire *En attendant Godot*, à marxiser la pièce de Beckett, à donner une position de classe aux personnages (à faire de Vladimir un intellectuel, d'Estragon un prolétaire, de Lucky un flic et de Pozzo un propriétaire foncier) », (Guy Scarpetta, *Brecht ou le soldat, mort*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1979, p. 53).

⁴⁷⁵ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame*, op. cit., p. 24.

⁴⁷⁶ Juan Manuel Joya, « Treinta años de experimentación teatral », art. cit., p. 147.

L'attitude critique de José Sanchis remet donc fondamentalement en cause une lecture consensuelle qui présente Beckett comme un auteur obscur, incompréhensible, métaphysique. Il est vrai que l'auteur irlandais a joui d'une certaine aura auprès des existentialistes, –Sartre voyait dans son théâtre une illustration de sa propre philosophie⁴⁷⁷– mais son œuvre, en instaurant une rupture avec le rationalisme, se coupe également de ce courant. Plus largement, José Sanchis dénonce « la obsesión explicativa pseudológica y reductivista que intenta encuadrar en un discurso existencialista y/o metafísico la radical inquisición beckettiana sobre la impotencia de la escritura »⁴⁷⁸. Il rejoint par là la thèse d'Adorno, pour qui l'œuvre de Beckett ne saurait être ramené au « déjà vu » existentialiste, où l'angoisse est uniquement figurée comme thématique littéraire. Dans l'écriture beckettienne, comme le souligne Adorno, « la négation déterminée du contenu devient [le] principe formel [de l'œuvre] »⁴⁷⁹. C'est précisément sur la puissance négatrice du langage que repose, selon lui, la dimension politique de Beckett :

Il faut dénoncer tout engagement en faveur du monde pour satisfaire à l'idée de l'œuvre engagée, à la distanciation polémique [...]. Ce paradoxe, qui appelle le reproche de sophisme, s'appuie néanmoins, sans beaucoup de philosophie, sur l'expérience la plus simple : [...] les pièces de Beckett ou *L'Innommable*, ce roman véritablement extraordinaire, produisant un effet à côté duquel les œuvres officiellement engagées ont l'air de jeux d'enfants. Ils font naître l'angoisse dont l'existentialisme ne fait que parler⁴⁸⁰.

Faisant preuve d'un pragmatisme des plus clairvoyants, José Sanchis s'éloigne, quant à lui, d'une lecture qui cherche dans l'œuvre de Beckett l'expression du froid mystère de l'existence : « No hay abstracción en [esta obra], ni oscuros símbolos, sino una teatralidad concreta, inmediata, que no rehúye el humor, ni la ternura, ni el patetismo »⁴⁸¹. C'est à cette immanence radicale que le dramaturge ne cesse de revenir contre la tentation critique de déceler chez Beckett une quelconque transcendance, fût-elle existentialiste ou plus largement métaphysique.

⁴⁷⁷ Cf. Jean-François Louette, « Beckett et Sartre : vers un théâtre lazarien », in Didier Alexandre et Jean-Yves Debrouille, *Lire Beckett : En attendant Godot et Fin de partie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1998, pp. 97-110.

⁴⁷⁸ José Sanchis Sinisterra, « *Happy days*, una obra crucial », in José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, p. 110.

⁴⁷⁹ Theodor Adorno, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 301.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 301.

⁴⁸¹ José Sanchis Sinisterra, « *Happy days*, una obra crucial », *art. cit.*, pp. 111-112.

S'il est vrai que le théâtre espagnol reste globalement peu réceptif à cette œuvre, celle-ci a néanmoins influencé quelques auteurs. Antonia Rodríguez Gago, traductrice de Beckett, fait à cet égard la remarque suivante :

Luis Matilla, Jerónimo López Mozo [...], Angel García Pintado, Manuel de Pedrolo [...], Diego Salvador y Fernando Arrabal, para citar los más obvios, reconocen abiertamente la influencia beckettiana. Estos autores practican una especie de teatro no-realista, o « del absurdo a la española », que tiene más que ver con el absurdo social – de los romances ciegos– que con « el absurdo metafísico »⁴⁸².

À l'exception d'Arrabal –assurément aussi proche de Duchamp que de Beckett–, l'influence de ces auteurs sur la scène espagnole reste tout de même minoritaire. D'ailleurs, la référence d'Antonia Rodríguez Gago à un supposé « absurde métaphysique » dont Beckett serait le représentant montre combien la lecture existentialiste imprègne la réception de son œuvre en Espagne.

À rebours de tous ces poncifs, José Sanchis propose donc une lecture théâtrale de cette dernière, partant de l'idée qu'elle renvoie moins « [a] la disgregación del ser en la nada »⁴⁸³ qu'à un phénomène beaucoup plus concret : « El fin de la representación por atrofia del personaje, por despoblamiento de la escena, por invasión de la oscuridad y del mutismo »⁴⁸⁴. Son approche critique met ainsi en exergue le processus de déconstruction que compose l'écriture beckettienne et qui la pousse irrémédiablement vers un degré zéro de la théâtralité.

1.2. Beckett, le dépeupleur

Telle une image métonymique de l'écriture de Beckett, *Le dépeupleur* s'ouvre sur la description d'un « séjour où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur. Assez vaste pour permettre de chercher en vain. Assez restreint pour que toute fuite soit vaine »⁴⁸⁵. C'est de ce lieu, de cette scène vouée au désœuvrement, qu'il est question dans l'ensemble de son œuvre, notamment dans son théâtre. Tout comme l'écriture de Kafka, celle de Beckett est donc affectée par un manque, tant au niveau thématique que formel, à la différence près que, chez l'auteur irlandais, celui-ci ne cesse de croître à mesure que l'œuvre progresse. José Sanchis décrit cette évolution en

⁴⁸² Antonia Rodríguez Gago, « Introducción », in Samuel Beckett, *Los días felices*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 45.

⁴⁸³ José Sanchis Sinisterra, « *Happy days*, una obra crucial », *art. cit.*, p. 112.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 112.

⁴⁸⁵ Samuel Beckett, *Le dépeupleur*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 7.

ces termes : « Es un hueco dotado de una doble y aparentemente contradictoria virtud. Por una parte, es un hueco creciente, progresivo, como una metástasis del vacío ; por otra parte es un hueco generador, productivo, algo así como una oquedad pletórica »⁴⁸⁶. Chez Beckett, ce manque productif envahit l'espace théâtral, l'écriture dramatique, mais aussi le langage qui ne cesse de tendre vers son envers : le silence. Dans sa lecture critique, José Sanchis insiste largement sur cette dimension du théâtre beckettien. Il ne s'agit pas tant pour lui de construire une interprétation globale que de trouver à travers Beckett, dans le dialogue qu'il instaure avec son œuvre, un prolongement à ses propres inquiétudes.

1.2.1. Le manque beckettien, générateur de théâtralité

Si *Eleutheria* (1947), première pièce de Beckett, constitue une tentative de sabotage des conventions théâtrales, mettant en scène la déchéance sociale de Victor Kapp, personnage apathique qui préfigure l'anti-héros beckettien, *En attendant Godot* installe le théâtre tout entier dans une dynamique nouvelle qui, comme le souligne José Sanchis, s'apparente à un travail de sape :

La trayectoria dramática de Beckett va a emprender una implacable labor de zapa que tenderá a vaciar la escena contemporánea de los componentes fundamentales de la teatralidad, despojándola de casi todo aquello que, durante siglos, ha sido considerado esencia y substancia del arte dramático⁴⁸⁷.

L'approche beckettienne engage la théâtralité dans un processus de déconstruction qui en interroge les fondements. Cette dimension essentielle de l'œuvre, ouvrant sur un devenir nouveau du drame, rappelle à bien des égards la *révolution copernicienne* que représente le théâtre de Brecht. Il n'est pas étonnant que José Sanchis, dont l'activité créatrice naît précisément du refus d'une théâtralité établie, ait été sensible à cette ressemblance et qu'il ait souhaité situer son œuvre à la croisée de ces deux courants.

Cette tendance involutive révèle la nature métadiscursive du théâtre de Beckett, où le regard jeté sur le monde suppose une réflexion sur l'écriture. José Sanchis constate à cet égard que l'œuvre ne cesse de dire « la imposibilidad y la necesidad de expresarse desde la evidencia de que no hay nada que expresar »⁴⁸⁸. Chez Beckett, il

⁴⁸⁶ José Sanchis Sinisterra, « Beckett dramaturgo: la penuria y la plétora », in José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, op. cit., p. 115.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 115.

⁴⁸⁸ José Sanchis Sinisterra, « *Happy Days*, una obra crucial », art. cit., p. 111.

ne s'agit donc pas de refuser le langage ou la littérature pour faire le choix du mutisme, car paradoxalement le silence beckettien n'est accessible qu'à travers le langage. Il en va de même pour le théâtre : l'auteur n'annule pas la possibilité de la représentation, mais au lieu d'occuper la scène en la saturant de signes, il cherche au contraire à la dépeupler, en minant, comme le souligne José Sanchis, « la plenitud del Significante de la representación »⁴⁸⁹. Ce processus de soustraction prend alors deux formes distinctes. D'une part, il agit sur le dispositif scénique, le réduisant à sa plus simple manifestation ; d'autre part, il compromet l'action théâtrale qui se trouve ainsi minimisée à l'extrême.

José Sanchis fait également le constat d'une involution significative de l'espace beckettien. Si dans *Elheuteria*, *En attendant Godot* et *Fin de partie*, il prend encore la forme d'un lieu référentiel, bien qu'indéterminé, dans les œuvres qui suivront, « la escena será un ámbito, más neutro y/o sumido en la penumbra, del que sólo una débil claridad o un haz de luz concentrada rescatarán, para la mirada del espectador, vagas y escasas figuras fantasmales y un mínimo soporte material »⁴⁹⁰. Tout se passe comme si, par ce processus involutif, la scène tendait à se réduire jusqu'à n'être plus qu'une image figée. Pierre Chabert remarque également l'importance de cette immobilité scénique, soulignant que « dans sa logique de concentration et de resserrement, Beckett tend de plus en plus à la réduction de la composition visuelle à une image unique »⁴⁹¹.

Il en va de même pour le temps beckettien à propos duquel José Sanchis émet la remarque suivante : « La concentración y la brevedad son las notas dominantes de un teatro en el que nada está de más ; no hay concesiones a la relajación de la atención, ni de las tensiones, todo está medido y graduado para producir la impresión de un momento crucial »⁴⁹². Cette tendance au minimalisme est notamment flagrante dans les dernières œuvres théâtrales de Beckett, ses *Dramaticules*, qui constituent une suite fragmentée de saynètes tendant à réduire l'action théâtrale en la soumettant à des contraintes formelles. José Sanchis lui-même – nous y reviendrons plus tard – fait l'expérience de cette condensation dans son théâtre bref qui doit beaucoup à cette involution proprement beckettienne.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 112.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 113.

⁴⁹¹ Pierre Chabert, « Le théâtre et la vie (la voix et l'image) », www.cndp.fr/presence-litterature/dossiers-auteurs/beckett/le-theatre-et-la-vue.html, [page consultée le 12/05/2013].

⁴⁹² José Sanchis Sinisterra, « *Happy Days*, una obra crucial », *art. cit.*, p. 113.

Quant au langage dramatique, il se manifeste essentiellement par un refus de sa fonction expressive. « A medida que se desarrolla su producción, souligne José Sanchis, el Sentido tiende a desvanecerse aún más en medio de unas situaciones cada vez más parcas, más insignificantes »⁴⁹³. Cette négation du sens dans sa conception classique –qui suppose une lecture univoque de la pièce– est peut-être l'un des aspects les plus singuliers de l'œuvre de Beckett, qui ne cesse de faire échec au discours et à la rationalité cartésienne –celle-là même qui a conduit l'Europe des Lumières à Auschwitz. Il s'agit, dans le même temps, de déjouer les pièges de la narration au profit d'« une forme qui accommode le gâchis »⁴⁹⁴, comme l'affirme l'auteur lui-même. Cette dimension de l'œuvre est omniprésente dans l'approche critique de José Sanchis en cela qu'elle révèle l'enjeu à la fois esthétique et idéologique de l'écriture beckettienne en quête de cette forme « que sea capaz de decir por sí misma, sin mixtificaciones, lo que de informe y de caótico tiene la experiencia, recurriendo a explorar el lado oscuro de la razón y de la inteligencia: la estupidez »⁴⁹⁵. Une fois encore, la lecture de José Sanchis semble faire écho à celle d'Adorno. Le philosophe allemand analyse en effet la négativité de l'œuvre beckettienne comme une manière de signifier la disparition du sens pour montrer un monde dont le sens a disparu. En termes de création, cela revient à dire que c'est la forme qui est signifiante et non le contenu montré. On retrouve ainsi, dans Beckett, à travers Adorno, l'un des fondements de la poétique sanchisienne.

Cette écriture de la pénurie n'est pourtant pas synonyme d'une abstraction ou d'un renoncement à toute théâtralité. C'est peut-être ce qui différencie Beckett du courant postdramatique, dont certains auteurs revendiquent ouvertement son influence. José Sanchis est lui-même sensible à l'idée que le théâtre beckettien, loin d'être l'expression d'une absurdité formelle, répond à une logique théâtrale interne de telle manière que le processus involutif qui mine les conventions établies donne aussi accès à une théâtralité nouvelle. Il remarque que, dès ses premières pièces, « Beckett construye sus obras sobre la base de un conjunto de leyes específicas para cada obra y, a partir de ellas, organiza un complejo sistema de oposiciones, diferencias y disonancias operantes a todos los niveles del texto »⁴⁹⁶. En d'autres termes, Beckett

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 114.

⁴⁹⁴ Samuel Beckett, confidence à Tom F. Driver, in Pierre Mélése, *Samuel Beckett*, Paris, Seghers, 1966, p. 138.

⁴⁹⁵ José Sanchis Sinisterra, « *Happy Days*, una obra crucial », *art. cit.*, p. 116.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 116.

pratique une théâtralité immanente qui se soustrait au modèle aristotélicien, mais ce refus formel ne signifie pas pour autant un renoncement à toute construction dramatique. Cette dimension de l'œuvre est à rapprocher du concept sanchisien de fragmentation qui suppose, lui aussi, un éclatement polysémique par l'adoption de constructions dramaturgiques nouvelles.

1.2.2. Le silence et la mise en crise du langage

Le silence est sans doute la manifestation la plus radicale du manque beckettien car il affecte non seulement l'expression théâtrale, mais aussi le langage dans sa totalité. José Sanchis a accordé une attention particulière à cet aspect de l'œuvre, en mettant en exergue les manifestations textuelles de ce silence ainsi que ses implications philosophiques et idéologiques. Son analyse porte sur l'ensemble du théâtre de Beckett et tend à montrer la nature expansive du silence, qui croît de pièce en pièce jusqu'à se substituer parfois à la parole scénique, notamment dans *Actes sans paroles*. José Sanchis constate que cette tentation du silence est déjà présente dans *Eleutheria*, « obra que podríamos considerar como fundacional y programática de la dramaturgia beckettiana »⁴⁹⁷. Le caractère taciturne de Victor Krapp, opposant à toute question posée un laconique « je ne sais pas » annonce cette ruine du langage qui acquiert dans *En attendant Godot* une dimension nouvelle. À propos de cette pièce, il souligne que le texte est « literalmente taladrado por pausas [...], silencios, reflexiones mudas, y secuencias pantomímicas [...], sin contar las numerosas frases truncadas, las preguntas sin respuestas ni las escuchas de silencio »⁴⁹⁸. Le silence jaillit d'entre les mots et finit par affecter le langage lui-même dans sa nature signifiante. Les dialogues de Vladimir et Estragon perdent peu à peu toute motivation expressive, comme s'il s'agissait seulement de maintenir une parole pour meubler l'attente. Tel le pendant théâtral de cet affaiblissement du langage, la présence scénique perd, elle aussi, sa nature signifiante. Comme le souligne José Sanchis, « la impotencia de Vladimir y Estragon,

⁴⁹⁷ José Sanchis Sinisterra, « El silencio en la obra de Beckett », in José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, op. cit., p. 124. Notons que José Sanchis est le traducteur de cette pièce à l'espagnol. Cf. Samuel Beckett, *Eleutheria*, traduction de José Sanchis Sinisterra, Barcelona, Tusquets, 1996.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 125.

su estéril sometimiento a la ausencia de Godot, se manifiesta por medio de actos y gestos vacíos y gratuitos, carentes de finalidad práctica, que supplantan la acción »⁴⁹⁹.

Dans les pièces qui suivent, Beckett ne se limite pas à exacerber cette dynamique expansive du silence car, à mesure que celui-ci envahit les pièces, il se décline sous des formes variées et acquiert des fonctions théâtrales nouvelles. Ainsi, dans *Fin de partie*, l'alternance cadencée entre parole et silence instaure un principe rythmique d'autant plus important qu'il préfigure l'intérêt de Beckett pour les structures musicales. Il permet également de rendre compte dans la forme même de la pièce du temps qui passe. José Sanchis cite à cet égard Pierre Chabert, metteur en scène de *Fin de partie*, qui rapproche les manifestations du silence dans la pièce de la nécessité de « hacer sensible el tiempo »⁵⁰⁰.

Dans *Actes sans paroles I et II*, cette dynamique se radicalise et le silence envahit le théâtre de sorte que le geste pantomimique, telle une compensation de ce manque, se substitue entièrement au langage. Quant à *La dernière bande*, José Sanchis remarque qu'elle met en jeu deux modalités dramatiques opposées, « la que se sustenta en el solo gesto y la que nace de la sola palabra »⁵⁰¹. Le soliloque prend alors le pas sur le dialogue, « [esa] ilusoria cooperación para conjurar el silencio »⁵⁰², non pour donner accès à un simulacre d'intériorité mais au contraire pour mettre en scène toute la distance qui sépare l'homme du langage. Aussi, le vieux Krapp de *La dernière bande* n'est-il plus qu'une présence résiduelle, condamnée à un verbiage inintelligible sur une scène menacée par le vide et l'obscurité.

Oh les beaux jours constitue la culmination de ce processus expansif. « [La obra], écrit José Sanchis, se precipita peligrosamente hacia el vacío y el silencio, sin alcanzarlos »⁵⁰³. La ruine du langage éclate ainsi au grand jour jusqu'à devenir le principe formel de la pièce et son thème principal. Ce n'est plus seulement l'illusion du langage à signifier le monde qui est ici visée, mais la chimère de l'existence. Parler pour continuer à être : c'est sur cette convention dramatique que se construit le monologue de Winnie pour tenter de contenir le silence qui inexorablement menace de l'ensevelir. Par son fonctionnement interne, la pièce reprend et condense le

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 125.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 125. Cf. également Pierre Chabert, « Samuel Beckett, metteur en scène », in *Revue d'Esthétique*, fasc. 2-3, 1976, pp. 9-22.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 126.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 126.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 126.

processus involutif présent dans l'ensemble de l'œuvre beckettienne. José Sanchis fait à cet égard l'analyse suivante :

La progresiva pérdida de la memoria, que erosiona paulatinamente, junto a sus otros recuerdos, el repertorio de citas [de Winnie], el deterioro de la pasada elocuencia [...] que empobrece cada vez más su parloteo, la reducción del mundo referencial accesible a la acción y, por lo tanto, al pensamiento y al discurso, en suma aquellos factores que van limitando implacablemente su ecuación fundamental: hablar = existir, desazonan al por otra parte animoso personaje cuando se ve abocado al pozo sin fondo del silencio⁵⁰⁴.

Et ce lâcher prise du personnage beckettien n'a rien à voir avec la nausée existentielle. L'effacement et le silence ouvrent, au contraire, sur une libération puisqu'ils permettent de soustraire l'homme à cet assujettissement du langage. José Sanchis ne cesse d'ailleurs d'abonder dans ce sens. Pour lui, l'œuvre de Beckett n'est pas le signe d'un déclin, mais d'une double prise de conscience, faisant apparaître l'indéfini du langage et son incapacité ontologique à signifier le monde.

Sa lecture insiste sur la modernité d'une écriture inscrite dans le prolongement d'une tradition littéraire (Mallarmé) et philosophique (Schopenhauer, Kierkegaard, Wittgenstein) qui, selon lui, « gira en torno a los límites del lenguaje, a su inadecuación, a su impotencia para traducir el mundo real y el mundo interior »⁵⁰⁵. L'œuvre de Beckett constitue donc une tentative radicale pour dénoncer l'illusion de toute représentation du monde en minant un à un les conventionnalismes qui pèsent sur l'expression humaine. En ce sens, l'auteur irlandais apparaît comme le plus radical pourfendeur du *Système théâtral bourgeois* car sa dénonciation atteint le cœur du dispositif : ce n'est pas seulement la théâtralité qui se révèle illusoire, mais le langage tout entier⁵⁰⁶.

Dans sa lecture, José Sanchis met également en exergue d'une manière presque incidente un aspect de l'œuvre beckettienne qui, quelques années plus tard, s'avèrera central dans sa propre écriture. Il relève en effet la présence d'une nouvelle « figura del silencio : la escucha »⁵⁰⁷ de telle manière que « el mutismo [...] de los auditores

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 127.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 122.

⁵⁰⁶ La réflexion d'Olga Bernal sur le langage beckettien prolonge cette idée en situant l'auteur irlandais à l'aune d'une conception littéraire nouvelle en rupture avec une certaine idée du Logos : « Se dirá que el murmullo incomprensible significa el fin de la literatura, y quizá quien tal diga esté en lo cierto. Pero, ¿el fin de qué literatura? ¿Es preciso que la literatura se reproduzca indefinidamente, según el viejo Logos, o podrá al fin escapar del Logos para buscar *la luz de la noche*, es decir lo in-dicho? La obra de Beckett es una tentativa heroica, por lo difícil de escapar de la luz inevitable » (Olga Bernal, *Lenguaje y ficción en las novelas de Beckett*, Barcelona, Lumen, 1969, p. 87. Également cité in José Sanchis Sinisterra, « El silencio en la obra de Beckett », *op. cit.*, p127).

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 126.

[...] se revela como el polo negativo de la palabra, como un hueco voraz que absorbe tanto el flujo verbal del hablante como la mirada y la atención expectantes del público »⁵⁰⁸. Ce qui vaut pour la figure de l'auditeur dans le théâtre de Beckett vaut aussi pour le spectateur. Tout se passe comme si ce dernier était appelé à combler le vide du silence. La pièce apparaît alors comme une structure éminemment ouverte, une caisse de résonance du sens, toujours à la limite de la signification, qui appelle nécessairement l'intervention du spectateur. Nous verrons plus loin combien ce rapport entre le processus involutif de l'écriture, la polyvocité du texte et la réception active est essentiel dans les conceptions dramaturgiques de José Sanchis. Notons pour l'instant que cet aspect est déjà en germe dans sa lecture de l'œuvre beckettienne.

1.2.3. Beckett : aux frontières de la théâtralité

Un dernier aspect reste à élucider dans la démarche créative de Beckett. Le travail de sape des conventions théâtrales va de pair avec une recherche formelle à la frontière entre narrativité et théâtralité. Beckett représente l'auteur *narraturgique* par excellence puisqu'il ne cesse de transiter entre le roman et le théâtre. Sensible à cet aspect de l'écriture beckettienne qui fait écho à ses propres préoccupations, José Sanchis souligne que « las fronteras entre el discurso narrativo y el dramático empiezan a difuminarse a instancias de una primera persona gramatical que asume el relato y que parece reclamar la oralidad de una voz encarnada »⁵⁰⁹. Ainsi, grâce à l'émergence de ce « je », les romans prennent la forme de soliloques, où s'affirme une théâtralité flagrante. On remarque aussi dans *Mercier et Camier* la présence prépondérante du dialogue qui préfigure les fameux duos du théâtre beckettien : Vladimir et Estrago, Hamm et Clov, Winnie et Willie, etc.

La tendance inverse est également observable dans son théâtre, où la mutilation progressive des personnages s'accompagne d'un renoncement au dialogue dramatique au profit de formes monologiques de plus en plus désincarnées. Les voix du théâtre beckettien finissent ainsi par se confondre avec les instances narratives des romans. On remarque également que, dans *Actes pour rien I et II*, le texte est réduit à une fonction purement didascalique. Par cette absence de parole, il quitte le champ de la *mimèsis* pour tendre vers la description objective.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 126.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 126.

José Sanchis constate à cet égard un double mouvement dans l'écriture beckettienne :

La narratividad se percibe como atraída o amenazada por la teatralidad, del mismo modo que, a partir de los últimos años 60, el teatro de Beckett parece amenazado o atraído por lo narrativo, y su escena tiende a manifestarse como una página en blanco –o mejor « en negro »⁵¹⁰.

Ce qui est en jeu dans ce rapport d'attraction/menace, c'est bien une déstabilisation à la fois formelle et idéologique du roman et du théâtre en tant que représentations instituées du monde portant en elles une signification préétablie. Mais on aurait trop vite fait de penser que l'œuvre de Beckett tend à une dissolution des catégories littéraires. Matthij Engelberts a montré combien la distinction entre roman et théâtre est fondamentale aux yeux de Beckett, citant pour justifier son propos une lettre adressée par l'auteur à son éditeur américain : « If we can't keep our genres more or less distinct, or extricate them from the confusion that as them where they are, we might as well go home or lie down »⁵¹¹. Si l'œuvre narrative et l'œuvre théâtrale fonctionnent chez Beckett sur un mode dialectique, c'est précisément parce qu'elles ne se fondent pas dans un ensemble. José Sanchis fait lui-même le constat de cette distinction :

Beckett aborda la forma teatral como un alivio a la tensión producida por sus esfuerzos para desencarnar la palabra narrativa. El teatro, en efecto, le permite, le exige situar en un espacio, en un tiempo, en uno o varios sujetos, ese discurso subjetivo que en sus relatos parece destinado a velar, a tergiversar, a negar incluso su procedencia⁵¹².

L'hybridation formelle chez Beckett ne débouche donc pas sur une dissolution des catégories littéraires. Il s'agit plutôt d'établir un dialogue entre celles-ci pour mener de front une double déconstruction, celle du roman par le biais du théâtre et celle du théâtre par le biais du roman.

On le voit, la lecture de José Sanchis n'est pas tout à fait celle d'un commentateur objectif. À travers ses réflexions sur le langage beckettien et son rapport complexe au théâtre, c'est aussi le dramaturge qui s'exprime pour développer, par le détour de cette œuvre, ou plutôt à travers elle, une conception de la théâtralité qui s'inscrit dans le prolongement de la poétique du discontinu propre à Kafka. L'écriture beckettienne

⁵¹⁰ José Sanchis Sinisterra, « Beckett dramaturgo: la penuria y la plétora », *art. cit.*, p. 117.

⁵¹¹ Propos de Beckett cités in Matthijs Engelberts, *Défis du récit scénique, formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et Duras*, Paris, Droz, 2001, p. 95.

⁵¹² José Sanchis Sinisterra, « *Happy Days*, una obra crucial », *art. cit.*, p. 112.

ouvre ainsi sur un nouvel horizon vers lequel le dramaturge cherche à orienter son théâtre.

2. Adapter Beckett

Tout comme avec Agustín de Rojas, Cervantes ou Kafka, José Sanchis cherche à faire l'expérience de cette œuvre comme créateur par le biais d'un transfert permettant d'importer dans son propre champ théâtral le processus involutif présent chez Beckett. Ce mouvement prend des formes diverses : mise en scène, adaptation, traduction, mais aussi élaboration d'un dispositif d'écriture qui permet, dans *Próspero sueña Julieta* (2010) de soumettre deux personnages shakespeariens aux paramètres de la théâtralité beckettienne. Il s'agit, par ces pratiques multiples, de délimiter une zone de rencontre où le geste créatif de José Sanchis prolonge celui de Beckett, selon une logique d'intercession telle que nous l'avons définie. Le dramaturge intègre ainsi dans son écriture des procédés dramaturgiques proprement beckettien qui déstabilisent son rapport au théâtre et invitent à le redéfinir. Nous verrons plus loin que ce processus d'adaptation débouche sur une reformulation de la théâtralité intégrant cette involution esthétique à l'œuvre chez Beckett. Nous voulons ici rendre compte de cette zone frontalière, où l'adaptation théâtrale, sous des modalités variées, rend possible cette recherche dramaturgique. Afin d'en analyser les manifestations dans le théâtre sanchisien, une réflexion préliminaire s'impose quant à l'adaptation de l'œuvre narrative de Beckett.

2.1. Mode narratif et mode dramatique dans l'œuvre de Beckett

Attaché à la différenciation entre roman et théâtre, Beckett exprime à de nombreuses reprises une grande réserve face aux adaptations de ses textes à d'autres formes (théâtre, radio, cinéma ou encore télévision). Dimitri Soenen relève par exemple qu'en 1963 Beckett refuse la proposition d'Ingmar Bergman de faire un film à partir de *All that Fall* et *Embers*⁵¹³. Matthijs Engelberts cite, quant à lui, la réponse de Beckett à une question posée en 1987 à propos des adaptations théâtrales auxquelles

⁵¹³ Cf. Dimitri Soenen, « La résistance des restes : l'appartenance médiatique des *Shorter Plays* », in Marius Buning (éd.), *Samuel Beckett, aujourd'hui*, Amsterdam, Éditions Rodopi B. V., 2005, pp. 173-186.

ont donné lieu ses récits : « Je suis contre. Je me suis laissé faire. Je n'aurais pas dû »⁵¹⁴. Une telle défiance s'explique sans doute par le fait que Beckett accorde une importance capitale à la relation que l'œuvre entretient avec le médium pour lequel elle a été écrite. Pierre Chabert, l'un des principaux adaptateurs en France de Beckett, est extrêmement lucide à cet égard :

Beckett n'aimait pas qu'on se livre à de telles adaptations, car il ne choisissait pas par hasard le genre dans lequel il allait s'exprimer, lui qui les explorait tous : pantomimes (ce sont ses *Actes sans paroles*), pièces de théâtre (combinant image et voix), pièces écrites pour la radio (voix seules et sons), pièces écrites pour la télévision (privilégiant l'image ou excluant toute parole comme dans *Quad*), scénarios de films⁵¹⁵.

Ainsi, à chaque œuvre, Beckett explore l'essence de la forme, du médium, les possibilités qu'il offre et ses spécificités. L'adaptation, en transposant l'œuvre dans un contexte d'accueil qui n'est pas le sien, entraîne donc une dénaturation de cette visée réflexive, où fond et forme se confondent.

Bien que relevant d'une position de principe, la résistance de Beckett à l'adaptation n'a pas empêché les hommes de théâtre de mettre en scène son œuvre narrative. Engelberts analyse en ces termes l'attitude de Beckett : « C'est l'amitié et non une position esthétique de principe qui paraît l'avoir fait se départir de son rejet théorique de la transposition de la prose à la scène »⁵¹⁶. Le critique souligne ainsi que Beckett ne refuse pas catégoriquement les initiatives mais qu'il n'en est jamais à l'origine. Tout comme pour les adaptations de Kafka, on pourrait supposer qu'une telle résistance s'explique aussi par la crainte que la théâtralisation d'une œuvre narrative échappant à la norme romanesque par sa dimension proprement théâtrale finisse par annuler sa spécificité formelle. Engelberts remarque à cet égard que les conseils que Beckett donne à ses adaptateurs « visent souvent un spectacle qui soit une transposition scénique basée sur une lecture du texte, plutôt qu'une adaptation scénique que l'on pourrait appeler une dramatisation et qui demande la transformation du texte »⁵¹⁷. Tout se passe donc comme si Beckett cherchait à opérer une sorte de renversement, qui consiste à narrativiser la forme théâtrale pour rendre compte de la théâtralité du récit.

⁵¹⁴ Propos de Beckett rapportés in Matthijs Engelberts, *Défis du récit scénique, formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et Duras*, op. cit., p. 96.

⁵¹⁵ Pierre Chabert, « Le théâtre et la vie (la voix et l'image) », art. cit., [Page consultée le 24/07/2013].

⁵¹⁶ Matthijs Engelberts, *Défis du récit scénique, formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et Duras*, op. cit., pp. 243-244.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 244.

Il y a donc un risque inhérent à l'adaptation des récits de Beckett : la normalisation de ce qui fonde son anomalie narrative.

Avant d'étudier précisément les procédés dramaturgiques par lesquels José Sanchis théâtralise *Premier amour*, il convient de s'intéresser à l'adaptation que Pierre Chabert propose de *Mercier et Camier* car celle-ci rend compte d'une stratégie de réécriture visant à éviter le risque de cette normalisation du texte beckettien. Rappelons tout d'abord que José Sanchis avait lui-même l'intention d'adapter ce roman au théâtre afin de réunir à nouveau sur scène Luis Miguel Climent et Manuel Dueso, les deux comédiens de *Ñaque*, dix ans après ce premier spectacle. Si son choix se porte sur *Mercier et Camier*, c'est que dans ce texte « están los gérmenes, entre otras cosas, de Vladimir y Estragón... que fueron a su vez el germen de Ríos y Solano, los personajes de *Ñaque* »⁵¹⁸. Mais alors que débute le travail dramaturgique, José Sanchis apprend que Pierre Chabert a signé une adaptation théâtrale de *Mercier et Camier* avec la collaboration de Beckett. Le metteur en scène français est donc invité à Barcelone pour présenter une version espagnole de son montage. José Sanchis participe à l'aventure en tant que traducteur et prête également sa voix au spectacle, comme nous l'avons déjà évoqué. Si le texte théâtral de Chabert n'a pas été édité, Txiki Berraondo, alors assistante à la mise en scène, a néanmoins publié dans la revue (*Pausa*) un dossier spécial, apportant de nombreuses informations sur la genèse du spectacle⁵¹⁹.

Le montage de Chabert s'appuie sur les dialogues du roman qui ont facilité la dramatisation de la pièce. On note tout de même la volonté de mettre en scène la voix narrative, scéniquement représentée par un dispositif sonore et lumineux :

Es una voz masculina. Puede ser grabada o bien interpretada por un actor siempre presente pero invisible. La asociación entre la voz y el disco luminoso debe ser evidente para el espectador ; esta luz es la voz. La situación de este disco luminoso está en el centro del escenario (ligeramente desplazado), aproximativamente a tres metros de altura⁵²⁰.

On peut interpréter ce dispositif comme une manière de mettre en scène le texte lui-même dans le sens d'une lecture théâtrale telle que la préconise Beckett. À la différence près que ce premier degré fictionnel ouvre sur la représentation scénique des deux compères, Mercier et Camier, et d'un dialogue qui rappelle dans sa forme

⁵¹⁸ José Sanchis Sinisterra, « Mercier y Camier », in *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, op. cit. p. 86.

⁵¹⁹ Txiki Berraondo, « Dossier Mercier y Camier, extractos de un cuaderno de dirección », in (*Pausa*), n°1, octobre 1989, p. 19.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 19.

même celui de Vladimir et Estragon. Mais cette dramatisation est accentuée par une dimension rythmique et musicale. « La obra es una sinfonía, constata Chabert, se van enunciando, presentando, recordando varias partes de un mismo tema »⁵²¹. La construction des personnages répond également à un jeu de ressemblances et de dissemblances de sorte qu'ils apparaissent comme les deux faces d'un même personnage : « Mercier y Camier son una sola persona »⁵²², affirme Chabert qui cherche ainsi à éviter une représentation réaliste par le biais d'une construction éminemment musicale, avec ses répétitions, échos, variations, silences et ruptures. L'œuvre compose une symphonie à deux voix qui s'entremêlent dans un va-et-vient continu. Cette dimension musicale permet à Chabert de transposer scéniquement la théâtralité du texte beckettien en évitant l'écueil d'un réalisme théâtral. Beckett lui-même a eu recours à la construction musicale pour développer un déploiement dramaturgique non-linéaire. José Sanchis remarque à cet égard « la progresiva concepción del texto dramático como partitura »⁵²³ dans l'œuvre beckettienne de telle manière que « silencio y música serían las dos orillas –sin duda peligrosas– entre las que discurre lo más radical de la poesía contemporánea »⁵²⁴. Cette réflexion semble faire écho au commentaire suivant de Pierre Chabert :

Il n'y a pas un seul des concepts musicaux qui ne soit étranger à Beckett et qu'il ne manie avec élégance et finesse pour écrire et composer ses textes comme des partitions et les faire interpréter comme telles par l'acteur. Ainsi dans ce travail, donne-t-il fréquemment des indications d'intensité et de tempo (piano, pianissimo, lent, accéléré, vif, andante, etc.) ou de répétition d'un passage (da capo)⁵²⁵.

Dans l'adaptation de *Mercier et Camier*, le parti pris dramaturgique porte non seulement sur l'œuvre mais il intègre aussi toute une série de motifs inspirés de la dramaturgie beckettienne. On voit également à travers cet exemple que l'adaptation théâtrale des récits de Beckett nécessite la mise en place d'une stratégie de réécriture permettant de rendre compte de sa théâtralité par un moyen qui ne peut être théâtral, sous peine d'annuler cette différence dans son nouveau cadre d'accueil. C'est précisément cette nécessité qui en fait une œuvre à même de déstabiliser les conventions dramatiques.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 23. Propos de Pierre Chabert rapportés par Txiki Berraondo.

⁵²² *Ibid.*, p. 25.

⁵²³ José Sanchis Sinisterra, « El silencio en la obra de Beckett », *art. cit.*, p. 125.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 125.

⁵²⁵ Pierre Chabert, « Le théâtre et la vie (la voix et l'image) », *art. cit.*, [Page consultée le 24/07/2013].

2.2. *Primer amor* : mettre en scène le discours beckettien

José Sanchis a sans doute été sensible aux réticences de Beckett quant à l'adaptation de ses textes narratifs. Il n'a donc aucunement cherché à dramatiser l'histoire de *Primer amor* par l'introduction de dialogues faisant intervenir le narrateur et Lulu. Comme il l'explique dans le prologue de l'œuvre, son propos est tout autre : « Teatralizar este texto no significa otra cosa que poner en espacio, en cuerpo y en voz, en presencia común y compartida –humilde privilegio del teatro– la palabra naciente »⁵²⁶. Il ne s'agit donc pas de théâtraliser l'histoire, mais la parole beckettienne. C'est pourquoi José Sanchis fait le choix d'un travail dramaturgique à partir de la nature discursive du texte-source.

2.2.1. *Théâtraliser le récit beckettien, narrativiser l'expression théâtrale*

L'action se situe « en lo que parece ser el rincón tapiado de un cementerio convertido en vertedero » (*PA*, p. 21). Dans ce paysage désolé, gît « un bulto humano : algo entre un cadáver y un viejo maniquí, cubierto por un gran abrigo y un sombrero » (*PA*, p. 21). C'est l'humanité même du personnage qui se trouve ainsi remise en cause : qu'est-il exactement ? Un homme, un automate, une illusion, un fantôme ? Cette ambiguïté est d'autant plus fragrante que le public est également amené à participer au spectacle de la façon suivante :

Por encima de los espectadores zigzaguea una cuerda al alcance de las manos. En su extremo, ya sobre el área escénica, una ronca campanilla. Bien visible, un cartel reza la siguiente inscripción : Para que actúe, tirar la cuerda. [...] Es el público, el que forzaré a seguir hablando a quien parece tender naturalmente hacia el mutismo y la inmovilidad. (*PA*, p. 21)

Ce dispositif sonore rappelle la sonnerie qui, dans *Oh les beaux jours*, inaugure et clôt le monologue de Winnie, à la différence près que chez Beckett la parole est commandée par une instance supérieure invisible. Dans le montage de José Sanchis, c'est aux spectateurs que revient la décision de déclencher ou pas l'action scénique.

Il convient aussi de souligner que la prise de parole du personnage n'est pas volontaire mais forcée, renvoyant ainsi à une situation théâtrale récurrente dans le théâtre beckettien où, comme le souligne José Sanchis, « muchos personajes [parecen]

⁵²⁶ Propos de Pierre Chabert rapportés in Txiki Berraondo, « Dossier Mercier y Camier, extractos de un cuaderno de dirección », *art. cit.*, p. 23.

constreñidos, condenados a decir, [como] el propio Beckett forzado –¿Por quién y por qué?– a lo que Mallarmé llamó el juego insensato de escribir »⁵²⁷. Cette parole théâtrale est donc nécessairement ambivalente, produisant chez le personnage un sentiment de dégoût et d'inertie mais aussi parfois un étrange plaisir : « Se anima, se recrea, se excita y despliega una histriónica expresividad, que cesa tan bruscamente como apareció » (PA, p. 22.). Il faut aussi remarquer l'importance dans la didascalie liminaire de l'ambiance sonore : « Desde el principio, en periodicidad variable, suenan gritos desgarradores de mujer, generalmente lejanos y apagados ; alguna vez no obstante, suben de intensidad » (PA, p. 22). Cette mise en scène, à la fois étrange et angoissante, préfigure en vérité l'accouchement de Lulu, auquel le personnage fait référence dans les derniers instants de la pièce : « Los aullidos superaban cualquier competencia [...] me persiguieron hasta en la calle. Me paré ante la puerta de la casa y puse la oreja. Aún los oía » (PA, p. 44). Ainsi, l'évocation mystérieuse de cet événement dès l'incipit permet d'inscrire l'œuvre dans une circularité temporelle également présente dans de nombreuses pièces de Beckett, comme par exemple *Fin de partie* ou *Oh les beaux jours*. La théâtralisation de José Sanchis ne constitue donc pas un exercice de transmodalisation classique. L'auteur cherche avant tout à projeter scéniquement les caractéristiques discursives de la parole beckettienne et a pour cela recours à une narrativisation de la matière théâtrale.

2.2.2. *Le moi aux prises avec la parole*

Tout comme pour l'adaptation de *La noche de Molly Bloom* ou encore *Informe sobre ciegos*, José Sanchis fait le choix dans *Primer amor* d'une théâtralisation-épiscisation, mettant en scène un seul acteur dans un rapport frontal avec les spectateurs. Ce parti pris minimaliste –du point de vue scénique– rappelle les recommandations que Beckett fit à Gontarski lorsque celui-ci adapta *Premier Amour* au théâtre. L'auteur irlandais aurait alors souhaité une mise en scène où un homme

⁵²⁷ José Sanchis Sinisterra, « Primer amor », in José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, op. cit., p. 80.

trouverait dans une poubelle le texte et se limiterait à le lire à haute voix⁵²⁸. Chez José Sanchis, la lecture laisse place à l'interprétation de l'acteur mais subsiste la volonté de maintenir la dimension narrative du texte.

Le rapport frontal que préconise Beckett et qui est également retenu dans l'adaptation qui nous occupe est d'autant plus suggestif que le texte original établit la présence d'un auditoire anonyme auquel le narrateur fait parfois référence d'une manière outrageante (« y por otras razones que no vienen al caso explicar a unos huevones como vosotros », *PA*, p. 30). Ces références à un possible récepteur du texte participent d'une théâtralité implicite dont José Sanchis rend compte à travers son dispositif scénique.

Dans *Primer amor*, le parti pris minimaliste semble encore plus accentué que dans les adaptations précédentes. À propos de la théâtralisation de *Informe sobre ciegos*, le dramaturge fait la remarque suivante : « Más allá de *La noche de Molly Bloom*, más allá de *Ñaque*, [se trata de] reducir hasta el límite los recursos de la teatralidad espectacular, proseguir la tarea de despojamiento escénico »⁵²⁹. *Primer amor* s'inscrit pleinement dans cette tendance qui s'exprime à la fois dans le choix d'un dispositif *a minima* (un acteur face au public), mais aussi d'une écriture déliée de toute action théâtrale pour mettre en scène la condition de l'homme dans le langage. Ainsi, cette esthétique du dénuement laisse-t-elle apparaître l'essence même de l'écriture beckettienne à propos de laquelle Engelberts écrit :

En évacuant le monde extérieur, ce qui reste dans l'univers beckettien, c'est le rapport entre le personnage et la parole, le difficile rapport, autrement dit, entre le moi et ce qui est censé le représenter, mais qui est chez Beckett le plus souvent en conflit avec un moi condamné à être aux prises avec la parole⁵³⁰.

Il ne s'agit donc pas d'envisager la narration comme un dépassement du dialogue, permettant de représenter une introspection que ce dernier, en tant que parole extérieure, interdit. Tout comme Beckett, José Sanchis ne tend pas vers un théâtre psychologique mais cherche, à travers l'épicisation, à rendre possible une situation de

⁵²⁸ Engelberts cite dans sa totalité la recommandation de Beckett à Gontarski : « The reading can be piecemealed by all kinds of business – such as returning it [le manuscrit] ton the bin (on wich he sits to read) – exiting and returning to read to the end – looking feverishly for a flea or other vermin – chewing acrust– getting up to piss in a corner with back modestly to audience – etc. etc. making the poor best of a hopeless job » (Matthijs Engelberts, *Défis du récit scénique, formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et Duras*, op. cit., p. 244).

⁵²⁹ José Sanchis Sinisterra, « Informe sobre ciegos », art. cit., p. 71.

⁵³⁰ Matthijs Engelberts, *Défis du récit scénique, formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et Duras*, op. cit., p. 100.

parole, où le personnage peut continuer à s'exprimer tout en prenant ses distances avec les autres. Dans *Primer amor*, cette mise à l'écart est à la fois le principe formel de la pièce et son sujet principal de telle manière que le personnage se construit selon une logique négatrice des conventions familiales, sociales et morales. À propos du narrateur beckettien, José Sanchis souligne qu'il constitue « el primer ejemplar de lo que será una amplia galería de personajes expulsados de la matriz familiar, exiliados de la vida social, desterrados del amor y del sexo »⁵³¹, car contrairement à ce qu'indique le titre, *Primer amor* n'est pas l'histoire d'une relation naissante, mais celle d'un monde avorté, suivant une logique de représentation qui prend le contre-pied de tout un imaginaire collectif.

2.2.3. Décevoir le sens

À travers cette esthétique du dénuement, qui délaisse les conventions théâtrales classiques, José Sanchis s'intéresse également aux mécanismes dramaturgiques de production du sens :

Reducidos los códigos escénicos, limitadas las fuentes emisoras de signos, perturbado el acceso a un referente « real » por naturaleza delirante del mensaje, ¿cómo reconstituir la variedad y la complejidad de los significados que, en su interacción, determinan la esencial polisemia de la teatralidad?⁵³²

Le texte de Beckett se prête d'autant mieux à cette expérimentation théâtrale qu'il instaure une logique de production du sens en rupture avec le récit traditionnel. Pour tenter d'en comprendre la visée, on pourrait appliquer à *Primer amor* la remarque que Roland Barthes formule à propos de l'écriture de Robbe-Grillet : tout son art, affirme-t-il, consiste « à décevoir le sens en même temps qu'il l'ouvre »⁵³³. En considérant ce sens comme une question, en affirmant aussi que « toute littérature est une question moins sa réponse »⁵³⁴, Barthes nous donne une clé de lecture du texte beckettien et de l'adaptation sanchisienne. Cette déception du sens est présente dès le titre, emprunté à

⁵³¹ José Sanchis Sinisterra, « Primer amor », *art. cit.*, p. 80.

⁵³² José Sanchis Sinisterra, « Informe sobre ciegos », *art. cit.*, p. 71.

⁵³³ Roland Barthes, « Le point sur Robbe-Grillet ? », in Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 201. Barthes insiste sur l'idée que « cette déception du sens, si elle était authentique, ne serait nullement gratuite : provoquer le sens pour l'arrêter, ce n'est rien d'autre que de prolonger une expérience qui a son origine moderne dans l'activité surréaliste et qui engage l'être même de la littérature, c'est-à-dire en définitive la fonction anthropologique qu'elle détient au sein de la société historique tout entière » (p. 201). C'est à une récusation semblable que travaille l'œuvre de Beckett qui engage non seulement l'être de la littérature mais aussi celui du langage tout entier.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 204.

Tourgueniev, qui instaure un horizon d'attente en contradiction avec le récit lui-même. Les représentations classiques sont ainsi sans cesse renversées. C'est en ces termes que le narrateur décrit sa rencontre avec Lulu : « Qué gran error, eso de hablar con la gente. [...] ¿Y si le diera un talonazo en el coño?, pensé » (PA, p. 27). Le dégoût remplace l'amour, l'intérêt matériel la générosité des sentiments. La scatologie est partout (« todo se embrolla en la cabeza, cementerios, y bodas y las distintas clases de mierda » PA, p. 25) telle une image inversée de l'amour. La littérature devient ainsi le lieu d'une démythification, où la production de sens fonctionne sur le mode d'un renversement des représentations collectives.

En transposant au théâtre ce récit, José Sanchis fait l'expérience de cette négativité beckettienne, qui implique nécessairement la prise en compte dans la construction dramatique de l'acte de réception. On constate en effet que le texte ne suit pas le déploiement d'une intrigue, mais progresse selon une logique discursive, instaurant un horizon d'attente sans cesse détourné. C'est précisément ce détournement qui rend possible la démythification. À cela s'ajoute dans l'adaptation une insistance sur les éléments indéterminés du texte beckettien de telle manière que l'économie des signes instaure une véritable polysémie dramatique faisant appel à une réception active.

2.3. Shakespeare à l'épreuve de Beckett

Dans *Próspero sueña Julieta*, l'adaptation prend une forme singulière puisqu'il ne s'agit pas de théâtraliser un texte de Beckett, mais de transposer deux personnages shakespeariens, Prospero de *La tempête* et Juliette de *Roméo et Juliette*, dans un univers beckettien. Le texte met en scène séparément chacun des personnages, puis leur rencontre. La première partie est un monologue, intitulé *Misero Próspero*, que José Sanchis avait précédemment publié comme œuvre autonome dans un recueil de pièces brèves. Le dramaturge intègre néanmoins au texte initial de nombreuses indications didascaliques qui, comme on va le voir, jouent un rôle essentiel au regard du travail adaptatif. Comme son titre l'indique, cette première partie met en scène le célèbre personnage de Shakespeare. Ce n'est pourtant pas l'invincible mage aux pouvoirs surnaturels qui prend ici la parole, mais un misérable sorcier, rongé par la solitude, s'adressant à sa fille, Miranda, dont on ne sait si elle existe vraiment ou si, à l'instar d'Ariel et de Caliban, elle n'est qu'une créature de son imagination. Le

deuxième monologue, intitulé *Julieta en la cripta*, se présente comme une variation du premier. On y retrouve Julieta, trente ans après sa « tentative de suicide », enfermée dans la crypte des Capulets aux côtés de la dépouille de son amant. C'est désormais une femme mûre qui jette un regard désabusé sur son existence. La troisième partie de la pièce met finalement en scène la rencontre onirique entre les deux personnages.

Dans le texte de présentation, José Sanchis décrit ainsi le projet de la pièce : « Imaginemos que algunos de los inmarchitables personajes de Shakespeare fueran conducidos, de la mano de un autor contemporáneo sin escrúpulos, al desolado universo de Samuel Beckett ». ⁵³⁵ La théâtralité est également beckettienne de sorte que l'œuvre ne relève pas d'un simple jeu intertextuel, mais intègre une véritable réflexion sur certaines conventions théâtrales, notamment sur la notion de personnage dramatique. Avant d'en analyser les implications au niveau de l'écriture, il convient en premier lieu d'examiner le dispositif dramaturgique de la pièce.

2.3.1. Les personnages shakespeariens sur une scène beckettienne

José Sanchis fait dialoguer deux auteurs représentatifs de deux époques particulièrement significatives de l'histoire du théâtre occidental. Avec Shakespeare, celui-ci atteint une sorte d'apogée, déployant comme jamais sa nature expressive. Beckett, quant à lui, engage le théâtre occidental dans un mouvement contraire, mais non moins essentiel, qui l'entraîne vers le degré zéro de la théâtralité. D'une manière générale, on peut donc dire que l'approche dramaturgique de José Sanchis consiste à soumettre l'œuvre de Shakespeare à cette force involutive dont l'écriture beckettienne est porteuse afin d'en modifier les paramètres. En vérité, ce jeu de décontextualisation/recontextualisation affecte le personnage dramatique et fait intervenir deux types de collusion : celui des héros shakespeariens avec deux figures du théâtre de Beckett, Hamm de *Fin de partie* et Winnie d'*Oh les beaux jours*. Mais la troisième scène de la pièce fait aussi converger les deux monologues à travers la rencontre de Próspero et Julieta dans une sorte de rêve qui, tout comme *Le songe d'une nuit d'été*, devient l'occasion d'une réflexion sur le théâtre et les rapports qui unissent l'auteur à ses propres personnages.

⁵³⁵ José Sanchis Sinisterra, « A modo de disculpa », in José Sanchis Sinisterra, *Próspero sueña Julieta (o viceversa)* et *Sangre lunar*, Madrid, Fundamentos, 2010, p. 7.

Si cette modalité de réécriture est nouvelle chez José Sanchis, elle intègre cependant des procédés déjà présents dans des œuvres précédentes. On remarque ainsi que le dramaturge emprunte à de multiples occasions des personnages à d'autres auteurs pour en prolonger l'existence dans ses propres pièces. C'est par exemple le cas, comme nous l'avons déjà évoqué, dans *Ñaque* ou encore *El retablo de Eldorado*. L'univers onirique, et plus particulièrement la réflexion sur les frontières entre rêve et réalité, est aussi présent dans *¡Ay Carmela!* et *El Gran Teatro Natural de Oklahoma*. Comme dans de nombreuses pièces de José Sanchis, notamment *Los figurantes*, on retrouve également dans celle-ci un questionnement métathéâtral, qui est le fait des personnages eux-mêmes, selon des modalités d'inspiration pirandellienne. On constate enfin, au niveau de la construction, le choix d'une structure fragmentaire qui joue sur les parallélismes et les contrastes au détriment d'un développement linéaire. Nous avons aussi montré combien le refus du *fablisme* est récurrent dans l'écriture sanchisienne. Autant dire, donc, que le dispositif dramaturgique de *Próspero sueña Julieta*, s'il fait intervenir Shakespeare et Beckett, est également proprement sanchisien. La liberté créatrice s'exprime ici dans la capacité à mettre en rapport ces univers dramatiques au sein d'un agencement intertextuel original qui affecte particulièrement la construction des personnages.

2.3.2. Démythification du héros classique

Le Prospero de *La tempête* intéresse José Sanchis car il se caractérise par une puissance créatrice quasiment divine qui permet à Shakespeare de développer dans sa pièce une réflexion sur les pouvoirs de l'imagination et donc de la création théâtrale. Juliette, quant à elle, constitue dans la culture occidentale un mythe associé à la passion amoureuse, préfigurant la tradition romantique. Comme le souligne José Sanchis, ces deux personnages sont des figures héroïques, « nítidos perfiles, [con] elevados pensamientos, [y] brillantes discursos, acendrados dramas y destinos ejemplares »⁵³⁶. Une culmination donc du héros classique dans la lignée du théâtre élisabéthain.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 7.

La visée dramaturgique consiste à les extraire de leur univers d'origine pour les situer sur une scène régie par les conventions du théâtre de Beckett. Le dramaturge remarque à cet égard que « en su nueva morada –el escenario beckettiano– suele flotar una atmósfera más turbia y crepuscular que desdibuja toda pretensión de nobleza, todo conato de heroísmo todo resquicio de dignidad »⁵³⁷. Ces deux héros se voient par conséquent affectés par une dégradation qui n'est pas exempte d'humour. En vérité, la métamorphose fait plus précisément intervenir deux personnages représentatifs du théâtre beckettien :

No es de extrañar, pues, que el omnipotente mago de *La tempestad* y la apasionada amante de *Romeo y Julieta* vean torcidos sus destinos y se contaminen vagamente de la agonizante creatividad de Hamm (*Final de partida*) y del estéril conformismo de Winnie (*Días felices*), que merodean por ahí sus sombras⁵³⁸.

Ainsi, dans l'incipit des monologues, abondent les références intertextuelles à ces deux pièces de Beckett. L'apparition scénique de Próspero rappelle celle de Hamm : « En una mecedora desvencijada duerme un hombre, vestido con un batín antaño lujoso. Un pañuelo sucio –de sangre– cubre su rostro. Un silbato cuelga de su cuello » (*PSJ*, p. 11). Hamm est, quant à lui, assis dans un fauteuil roulant, un mouchoir tâché de sang posé sur son visage. Il porte des lunettes et use d'un sifflet pour appeler Clov. Tout comme son avatar beckettien, ce pauvre diable de Próspero souffre également de mille maux dont il ne cesse de se plaindre tout au long de son monologue.

Il en va de même pour Julieta. Assise dans son sépulcre, telle Winnie coincée dans son mamelon, elle s'écrit : « Otra día divino » (*PSJ*, p. 29) qui n'est autre que la première réplique d'*Oh les beaux jours*. La pièce s'ouvre également sur le moment du réveil et, tout comme dans le texte de Beckett, les premiers instants sont consacrés à la toilette. La situation dramatique est elle aussi semblable puisque Julieta s'adresse à un Romeo gisant mort à ses côtés, tout comme Winnie parle à un Willie on ne peut plus laconique.

Si les premiers instants de ces deux monologues instaurent un jeu de renvois intertextuels, la pièce ne se limite pas à représenter Próspero et Julieta sous les traits de Hamm et de Winnie. À travers cette translation, le dramaturge soumet également le personnage classique à un véritable processus de déconstruction. Ainsi, le mage shakespearien aux pouvoirs infinis apparaît-il dans la pièce de José Sanchis sous les

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 7.

traits d'un homme solitaire, s'adressant à sa fille Miranda qui, telle une créature de son imagination ou un fantôme, n'apparaît jamais sur scène. Quant à ses deux autres créatures, Ariel et Caliban, elles semblent totalement lui échapper :

Se rebelan. Se encarnan a su antojo, se presentan aquí sin anunciarse, sin pedir permiso... y, para colmo, se atreven a burlarse de mí. ¿De qué os reís, malditos? ¿Qué es lo que os hace gracia? (PSJ, p. 22)

Cette dégradation renvoie directement, comme le souligne José Sanchis, à la « agonizante creatividad de Hamm »⁵³⁹ qui, comme Próspero, a recours aux histoires pour passer le temps. Dans un accès de clairvoyance, le mage désabusé s'exclame : « Todo se desvanece en el aire... después de ser creado y gozado y sufrido » (PSJ, p. 27). Ainsi en va-t-il de ses propres créatures, mais aussi peut-être de cette invisible Miranda. C'est à elle que Próspero veut dédier sa plus belle fantaisie :

Habrà al principio una terrible tempestad, como la que he ensayado esta tarde. Se levantarán los vientos, y encresparán el mar, y cubrirán el cielo las nubes tormentosas, y un barco, desviado de su rumbo por fuerzas misteriosas, será arrastrado por la tempestad hasta la isla, donde... (PSJ, p. 25)

Celle-ci, on l'aura compris, n'est autre que l'histoire de *La tempête* de sorte que la figure de Shakespeare se superpose à celle de son personnage. L'évocation de cette fantaisie provoque une réaction chez Miranda qui se met à faire voler les objets présents sur scène. Mais une fois passée cette réaction, dont on ne sait très bien s'il s'agit d'une manifestation de joie ou de colère, Próspero prend conscience de sa solitude : « Nada otra vez. Nada siempre. Yo solo. Sólo yo y esta sórdida gruta » (PSJ, p. 26), aussi sordide, du reste, que l'appartement de Hamm. On se dit alors que tout n'est peut-être qu'illusion, « triste magia trucada » (PSJ, p. 27) pour meubler la solitude de ce pauvre diable.

Si le premier monologue nous situe en un temps nécessairement antérieur à celui de *La tempête*, le second nous projette trente ans après *Roméo et Juliette*. Tout comme l'existence de Winnie est menacée par le silence qui envahit la scène à mesure que la pièce progresse, celle de Juliette repose, elle aussi, sur cette résistance de la parole face au néant. José Sanchis justifie en ces termes la présence scénique de ses personnages : « Mientras el escenario les conceda la capacidad –o la necesidad– de persistir, de resistir y el don –o la condena– de hablar, de expresarse, su existencia dramática está garantizada »⁵⁴⁰. C'est précisément dans cette position ambiguë, entre

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 8.

le désir et la nécessité de s'exprimer que se situe Julieta ; position on ne peut plus beckettienne qui n'est autre que celle de Winnie, dont l'existence est sujette à la présence, aussi infime soit-elle, d'un auditeur. Julieta a, quant elle, besoin de son Romeo, de ce corps inerte, pour continuer à parler : « Yo siempre aquí, lui dit-elle, hablándote y hablándote, haciéndote preguntas que nunca me contestas... ¿Y si un día callara para siempre? ¿Si no hablara más? ¿Qué sería de ti? (*Pausa.*) ¿Qué sería de mí? » (*PSJ*, p. 45). Tout comme Winnie a recours aux souvenirs pour maintenir l'acte de parole, Juliette elle aussi se rappelle sa tragique aventure avec Romeo. Mais les pensées laissent place aussi aux questions : « !Ay las prisas, sí! ¿No será esa la clave de nuestra desventura? Di, Romeo: ¿y si hubiera sido la prisa del amor lo que torció nuestro destino? » (*PSJ*, p. 44). Et si en lieu et place de la passion mortifère, ils avaient fait le choix de la raison ? « A veces he pensado que de no haberme apresurado a devolverte el beso, quizás ahora sería la feliz esposa del conde Paris, tan calmoso y cachazudo él, y madre de sus hijos... y hasta abuela de sus nietos. Quizá » (*PSJ*, p. 44). À la foi aveugle du personnage shakespearien qui n'hésite pas à se donner la mort pour son amour, José Sanchis oppose une Julieta qui doute de son amour, de son existence, de son destin. Aussi cette *beckettisation* à l'œuvre dans la pièce va-t-elle dans le sens d'une dialogisation du personnage dramatique. Le soliloque n'a plus pour but d'exprimer son égo, mais plutôt, comme le souligne Jean-Pierre Sarrazac à propos du soliloque beckettien, « d'étoiler le sujet parlant en une pluralité de voix séparées »⁵⁴¹. L'unité du personnage classique vole alors en éclats pour donner à voir, à travers la parole théâtrale, cette dispersion du moi sur laquelle se fonde sa nouvelle humanité.

⁵⁴¹ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame, op. cit.*, p. 129.

2.3.3. *L'auteur face à ses personnages*

La rencontre entre Próspero et Julieta fait intervenir la dramaturgie du rêve dont nous avons déjà analysé certaines manifestations. Comme le titre de la pièce l'indique, tout porte à croire que cette rencontre a lieu dans le rêve de Próspero : « ¿Qué estás haciendo en mi sueño? » (*PSJ*, p. 47), s'exclame-t-il face à une Julieta incrédule qui se demande si cette apparition n'est pas celle du fantôme de Romeo. Cette lecture est d'autant plus plausible qu'à l'instar de Caliban et Ariel, Julieta est peut-être, elle aussi, une création de son imagination « ¡Es el colmo! Alumbro creaturas que no sé quiénes son » (*PSJ*, p. 48). Mais à mesure que la scène progresse et que Julieta semble faire preuve d'une autonomie bien plus grande que ses autres créatures, Próspero en vient à douter :

JULIETA.— ¿De qué te hago dudar? Yo sólo quiero...

PRÓSPERO.— De que si eres tú quién se ha colado en mi sueño, o si... o si...

JULIETA.— ¿O si qué?

PRÓSPERO.— ¡O si me estás soñando tú, maldita seas! (*PSJ*, p. 58)

Mais tandis que cette autre possibilité s'avère progressivement aussi improbable que la première, en surgit une troisième : Próspero et Julieta sont peut-être eux-mêmes rêvés par un tiers, « una fuerza superior... que no podemos combatir... » (*PSJ*, p. 60), comme si leur existence dépendait de cette instance « que algún día puede despertar [...] y entonces... vete a saber que será de nosotros » (*PSJ*, p. 61), s'interroge Julieta.

Cette dramaturgie du rêve ne sert pas à projeter sur la scène l'intériorité divisée d'un personnage, comme cela était le cas dans *El Gran Teatro Natural de Oklahoma*, mais à développer une réflexion métathéâtrale, faisant intervenir des modalités dramaturgiques proches du *Songe d'une nuit d'été*. On pense alors aux dernières répliques de Puck s'adressant au public à la fin de la pièce shakespearienne : « Ombres que nous sommes, si nous avons déplu, figurez-vous seulement que vous n'avez fait qu'un mauvais somme »⁵⁴². Mais la situation théâtrale de la dernière partie rappelle également *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello car Próspero et Julieta, en comprenant qu'ils sont peut-être les créatures dans le rêve d'une instance supérieure, prennent conscience, à l'instar des personnages pirandelliens, de leur existence

⁵⁴² William Shakespeare, *Le songe d'une nuit d'été*, Paris, Flammarion, 1996, p. 234.

précaire. Le rêve, telle une métaphore du théâtre, fait ainsi apparaître leur condition de personnages soumis à l'imagination d'un auteur.

En vérité, cette réflexion métathéâtrale traverse l'ensemble de l'œuvre et on en relève déjà la présence dans le premier monologue, où Prospero parle de ses propres créatures en ces termes :

Seres quiméricos, son caprichosos y mudables. Crees conocerlos, dominarlos, tenerlos sometidos a tu antojo, y cuando menos lo piensas, se te rebelan, se transforman, cambian de forma y de sentido. Usurpan por su cuenta algo semejante a la vida, y si no vas con tiento, pueden llegar a ser tus amos (*PSJ*, p. 19).

N'est-ce pas l'auteur lui-même qui, à travers Prospero, prend la parole pour manifester son désarroi de voir ses personnages lui échapper ? Comment ne pas penser à ce sentiment ambivalent de joie et d'inquiétude que tout dramaturge éprouve lorsque le fruit de son imagination acquiert par la mise en scène une matérialité nouvelle, lui conférant une existence autonome ? Du reste, José Sanchis n'est-il pas aussi en train de convoquer Shakespeare dont les personnages héroïques ont acquis une postérité dépassant celle de leur propre créateur ?

La mise en abyme est donc proprement théâtrale : elle fait plonger le théâtre dans le rêve et le rêve dans le théâtre. Le dramaturge pousse encore plus loin ce jeu de miroirs. De la même manière que Prospero dit vouloir créer *La tempête* pour Miranda (« La isla toda se volverá un teatro de ocurrencias. Y tú serás espectadora... y principal protagonista », *PSJ*, p. 24), le dramaturge a écrit ce texte pour sa fille, Clara Sanchis, elle-même comédienne, qui interpréta le rôle de Julieta lors de sa première mise en scène en 2010⁵⁴³.

Dans cette pièce, José Sanchis réunit donc Shakespeare et Beckett pour mener à bien une réflexion personnelle sur les pouvoirs et la vanité de la création, cette chimère dont use Prospero pour conjurer sa solitude. Sous les traits du mage désabusé, mais non moins lucide, apparaît ainsi un autoportrait pudique de l'auteur s'interrogeant sur le sens d'une existence entièrement vouée au théâtre.

Beckett occupe ainsi une place importante dans ce travail adaptatif, qui permet à la poétique sanchisienne de rencontrer le langage beckettien. On y retrouve une tendance à la narrativisation du théâtre qui rappelle à bien des égards la dialectique

⁵⁴³ La pièce fut mise en scène pour la première fois en septembre 2010 par María Ruiz au Teatro Español de Madrid avec Clara Sanchis dans le rôle de Julieta et Héctor Colomer dans celui de Prospero.

entre le mode narratif et le mode dramatique telle qu'elle se manifeste dans l'œuvre de Beckett ainsi qu'un processus de déconstruction qui, dans un premier temps, met à nu les conventions du drame classique pour mieux les ruiner. Dans ce mouvement de sape, le héros dramatique subit une double transformation : il s'humanise en donnant à voir ses contradictions internes tandis qu'il prend conscience de sa nature proprement théâtrale. Toute cette *praxis* adaptative, en inscrivant l'œuvre sanchisienne dans des perspectives nouvelles, finit également par l'orienter vers une conception théâtrale inédite dominée, comme on le voit, par une double exigence paradoxale –et donc on ne peut plus beckettienne– de pléthore et de pénurie.

3. Adopter Beckett

En 1993, José Sanchis propose une reformulation esthétique de son théâtre à l'aune de la dramaturgie beckettienne, qui donnera lieu à un article intitulé « Por una teatralidad menor »⁵⁴⁴. Si le dramaturge paraphrase le sous-titre de l'ouvrage de Deleuze et Guattari sur Kafka, l'usage qu'il propose de l'adjectif « mineur » est plus personnel et fait essentiellement référence au processus de déconstruction des conventions théâtrales présent dans l'œuvre de Beckett. Le dramaturge ne se contente plus d'adapter l'auteur irlandais ; désormais les paramètres de sa théâtralité sont intégrés à sa propre écriture selon des modalités qui, comme nous l'avons dit, ne relèvent pas de la simple imitation, mais configurent un processus d'adoption plus complexe, où l'œuvre de Beckett est actualisée, puis inscrite dans le prolongement de celle de José Sanchis. Nous voulons ici analyser les implications dramaturgiques de cette reformulation avant d'aborder le théâtre bref sanchisien comme une manifestation spécifique de cette théâtralité mineure d'inspiration beckettienne.

3.1. La théâtralité mineure : un art de la résistance

Cette notion nouvelle dans la réflexion théâtrale de José Sanchis ne naît pas *ex nihilo*. On dira plutôt qu'elle synthétise un certain nombre d'idées développées précédemment –dépeuplement, négativité, écriture de la pénurie, poétique de la soustraction–, notamment dans les articles consacrés à Beckett. Elle participe aussi

⁵⁴⁴ José Sanchis Sinisterra, « Por una teatralidad menor », *art. cit.*, pp. 244-248.

d'une réflexion de fond sur le présent et l'avenir du drame à l'heure du capitalisme triomphant. La question que soulève le dramaturge est la suivante : dans la société du spectacle, le théâtre a-t-il une chance de s'ériger en art de la résistance ? Son œuvre, nous l'avons déjà évoqué, se caractérise par une dimension éminemment politique, qui le rapproche d'Harold Pinter. Dans le prologue de l'édition espagnole des *Sketches et autres pièces*, José Sanchis fait à propos du dramaturge anglais le constat suivant :

Lo que sus dos maestros declarados, Beckett y Kafka, habían incorporado a sus escrituras como sustancia constituyente de mundos poéticos paralelos a nuestra confortable imagen de la realidad, Pinter lo descubre y lo instala en el corazón mismo de esta imagen, en nuestras casas, en nuestras familias, en nuestra sociedad, en nuestro « nuevo orden mundial » que, por cierto, desde un compromiso cada vez más patente en su vida y en su obra, no se priva de denunciar⁵⁴⁵.

Le parallélisme entre les deux auteurs est ici évident : José Sanchis et Harold Pinter partagent les mêmes références, le même engagement à la fois théâtral et politique. Pour l'un comme pour l'autre, il s'agit de remettre en question, à travers le théâtre, une image consensuelle de la réalité et d'interroger les mécanismes de la représentation. Si la visée est la même, les moyens pour y parvenir sont nécessairement différents.

3.1.1. *Le théâtre face à la société du spectacle*

Artiste formé à l'école marxiste, José Sanchis fait preuve d'une grande méfiance à l'égard du discours postmoderne et des multiples concepts critiques qu'il produit. Il y voit « un síntoma de “ese torbellino del valor de uso y del valor de cambio, hasta su anulación en la forma pura y vacía de la marca” en que, según Baudrillard, la publicidad sume –y extasía tanto al objeto como a su consumidor »⁵⁴⁶. Il s'agit peut-être aussi de rappeler que le vide beckettien n'a rien de postmoderne. Au contraire, en déliant la littérature d'une visée utilitariste, Beckett la soustrait à toute valeur marchande, ce qui constitue, selon Adorno, la seule résistance possible à la *Kulturindustrie*.

Par ailleurs, la négativité beckettienne, en favorisant une hypotrophie des moyens dramatiques, semble aller à contre-courant de la nature spectaculaire du théâtre. José Sanchis souligne à ce sujet que « la evolución de la teatralidad se articula

⁵⁴⁵ José Sanchis Sinisterra, « Pinter y el teatro de verdad », in José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmento de un discurso teatral*, op. cit., p. 133.

⁵⁴⁶ José Sanchis Sinisterra, « Teatro en un baño turco », art. cit., p. 216.

en Occidente en torno a dos nociones a la vez complementarias y opuestas : el espectáculo y el encuentro »⁵⁴⁷ de telle manière qu'il existe dans la création contemporaine deux tendances clairement opposées :

Por una parte, la que llamo acumulativa o aditiva, que considera [el] progreso como un incremento de los recursos expresivos [del teatro], [...] que podría colocarse bajo el lema « cuanto más, mejor ». Por otra parte [...] una tendencia que tiende a la reducción, al despojamiento [...] que podría tener como lema el que también lo es de los artistas minimalistas y de la estética de Samuel Beckett: « lo menos es más »⁵⁴⁸.

La première de ces tendances favorise la nature spectaculaire du théâtre, alors que la seconde tend à privilégier le phénomène de la rencontre entre acteurs et spectateurs, « creando las condiciones para intensificar la presencia del actor, pero también la vivencia participativa del espectador en la sala »⁵⁴⁹. L'œuvre de José Sanchis s'inscrit incontestablement dans cette seconde tendance qui constitue une véritable actualisation de la poétique beckettienne. Le dramaturge rejoint aussi, par un cheminement propre, le théâtre pauvre de Jerzy Grotowski qui préconise cette élimination graduelle du superflu de façon à restaurer la relation acteur/spectateur :

Ce n'est pas un hasard si notre propre théâtre laboratoire s'est développé à partir d'un théâtre riche en ressources [...] en un théâtre ascétique que nous avons acquis au cours des dernières années : un théâtre ascétique dans lequel ne restent plus que les acteurs et le public⁵⁵⁰.

Cette tendance soustractive permet de mettre en exergue l'essence même de l'expression théâtrale. Contrairement au choix affiché par certains créateurs contemporains de concurrencer d'autres modes de représentation, notamment la télévision et le cinéma, en favorisant un « théâtre de l'image » à grands renforts de moyens techniques, Jerzy Grotowski préfère insister sur ce qui fonde la spécificité du théâtre et qui le différencie des autres médias :

Peu importe combien le théâtre dépense et comment il exploite ses ressources mécaniques, il demeurera technologiquement inférieur au film et à la télévision. Par conséquent, je préfère la pauvreté du théâtre. Nous sommes résignés au schéma scène-et-auditoire⁵⁵¹.

⁵⁴⁷ José Sanchis Sinisterra, « Por una teatralidad menor », *art. cit.*, p. 244.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 244.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 245.

⁵⁵⁰ Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Paris, L'âge d'Homme, 1971, p. 31.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 18.

Il s'agit à la fois d'un parti pris esthétique et idéologique, qui tend à libérer le théâtre autant que possible de sa nature spectaculaire. José Sanchis reprend également à son compte la critique que Guy Debord adresse à la société du spectacle :

Vivimos sumergidos en un flujo de representaciones mediatizadoras, en un magma de imágenes y sonidos electrónicamente transmitidos y reproducidos que, paulatinamente, ocupan el lugar de la realidad, invaden todos los rincones de nuestra vida y suplantán las propias vivencias del sujeto⁵⁵².

Ainsi, le spectacle ininterrompu, en véhiculant une vérité déterminée par les instances du pouvoir capitaliste, finit par se substituer à la réalité elle-même pour empêcher l'émergence d'un modèle de société alternatif. Il faut alors en appeler à un théâtre de la dissidence qui transforme la structure de réception qu'imposent les médias et interroge la passivité du spectateur.

3.1.2. Vers le degré zéro de la théâtralité

José Sanchis ne se limite pas à énoncer théoriquement la nécessité d'une théâtralité mineure ; il offre également dans son article un aperçu des paramètres dramaturgiques qu'elle met en jeu. Ceux-ci sont, du reste, présents dans son théâtre, qui en constitue la manifestation la plus évidente. Il affirme tout d'abord que cette théâtralité mineure doit nécessairement rendre compte de la crise des métarécits, « optando por la concentración temática sobre aspectos parciales, discretos, incluso insignificantes de la existencia humana [...] o el tratamiento de los grandes referentes desde ángulos humildes, parciales, no pretendidamente totalizadores »⁵⁵³. *¡Ay, Carmela!* représente sans nul doute l'une des illustrations les plus significatives de ce parti pris esthétique. La question de la mémoire historique et des conséquences de la Guerre civile sur la société espagnole contemporaine y est abordée à travers l'histoire anodine de deux artistes de cabaret au destin tragicomique.

Cette condensation thématique entraîne nécessairement une réflexion sur l'action dramatique et le rôle structurant de la fable. Nous avons largement évoqué les stratégies développées par José Sanchis pour instaurer un paradigme théâtral alternatif au *fablisme*, notamment par la récupération de formes héritées du baroque populaire (*Ñaque, El retablo de Eldorado, Lope de Aguirre, traidor*) et par l'adoption de modèles

⁵⁵² José Sanchis Sinisterra, « Teatro en un baño turco », *art. cit.*, p. 223-224.

⁵⁵³ José Sanchis Sinisterra, « Por una teatralidad menor », *art. cit.*, p. 246.

narratifs, tel que le monologue intérieur (*La noche de Molly Bloom*) ou encore le soliloque beckettien (*Primer amor, Próspero sueña Julieta*) eux-mêmes en rupture avec une conception classique du récit.

La théâtralité mineure affecte également la construction des personnages. Le dramaturge affirme à cet égard qu'il convient d'accepter « la condición incompleta del personaje dramático, su carácter parcial y enigmático, revelador de apenas una mínima parte de sí mismo »⁵⁵⁴. À l'instar des personnages beckettien, les êtres qui peuplent le théâtre sanchisien sont, eux aussi, affectés par cette incomplétude. À la longue liste des fantômes (Carmela, Miranda dans *Próspero sueña Julieta*, *La mujer* dans *El Gran Teatro Natural de Oklahoma*), s'ajoute aussi celle des personnages infirmes – nous y reviendrons plus loin – (Lorena dans *El lector por horas*, Sabina dans *Sangre lunar*, X dans *Flechas del ángel del olvido*), des doubles indissociables (Ríos et Solano, Paulino et Carmela, Chirinos et Chanfalla, ou encore Natalia et Priscila dans *El cerco de Leningrado*), sans compter la kyrielle des personnages anonymes dans le théâtre bref, se limitant parfois à n'être que des voix sans corps.

Si le personnage est mutilé, son langage l'est tout autant. Le dramaturge pratique ainsi un « vaciamiento de la palabra dramática, del discuso del personaje, que en el teatro tradicional se concibe como una palabra plena, completa, portadora del pensamiento del autor »⁵⁵⁵. Dans le sillage de Beckett et en écho à l'œuvre d'Harold Pinter, le théâtre sanchisien met donc l'accent sur l'inanité du langage et privilégie une parole minée par le silence, qui recèle plus qu'elle ne révèle. Mais paradoxalement c'est aussi dans l'éclipse des mots que cette œuvre puise sa force, dans l'équivoque qui multiplie les virtualités et, en dernière instance, défait l'ordre apparent des choses. Des pièces telles que *El Gran Teatro Natural de Oklahoma*, *El lector por horas* ou encore *Sangre lunar* s'éloignent d'un discours de l'évidence et accentuent les indéterminations, les ambiguïtés du texte, plaçant ainsi le spectateur dans une position active face à la représentation.

Au niveau de la mise en scène, la théâtralité mineure tend aussi, comme le souligne José Sanchis, à une économie de moyens :

[Hay que buscar] una contención expresiva del actor [...] [que se caracteriza] por un estilo interpretativo contenido, austero, enigmático, por medio del cual, –según la

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 246.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 247.

imagen del iceberg– lo manifiesto de su comportamiento escénico sería tan sólo una décima parte de lo que al personaje ocurre⁵⁵⁶.

Les monologues sanchisiens (*La noche de Molly Bloom*, *Primer amor* ou encore *Próspero sueña Julieta*) invitent à cette ascèse interprétative, mettant en scène des personnages quasiment immobiles dans un décor des plus sobres.

L'espace nécessaire à cette théâtralité mineure est également marqué par cette tendance minimaliste. José Sanchis fait ainsi le choix « de ámbitos teatrales que reduzcan las distancias entre actor y espectador »⁵⁵⁷ afin que les effets de participation et de collaboration entre scène et salle soient possibles. L'espace de la Sala Beckett, qui fut de 1989 à 1997 le lieu de création du *Teatro Fronterizo* répond parfaitement à cette exigence. La communication y est d'autant plus aisée qu'il n'y a pas à proprement parler une délimitation entre la scène et la salle, ce qui favorise cette proximité nécessaire à la pratique d'une théâtralité mineure⁵⁵⁸.

Une tel parti pris invite inévitablement à postuler l'idée d'une « descuantificación del público »⁵⁵⁹, c'est-à-dire d'assumer le caractère minoritaire du théâtre, non dans la perspective d'un élitisme culturel, mais parce que, comme le souligne le dramaturge, « más allá de un determinado número de espectadores, el individuo [...] se disuelve en lo masivo, perdiéndose con ello la dimensión de [...] lo colectivo en que el encuentro teatral hunde sus raíces »⁵⁶⁰. En assumant cette réalité, le théâtre se soustrait aussi à une logique marchande, où le facteur de rentabilité finit inévitablement par influencer sur les choix de programmation.

On le voit, cette théâtralité mineure, si elle suppose un processus de soustraction, ne signifie par pour autant une simplification. Il ne s'agit pas de développer un théâtre sans relief mais au contraire de tendre à un degré zéro de la théâtralité pour se soustraire aux significations dominantes et ouvrir la création théâtrale sur un horizon nécessairement polysémique. Il s'agit aussi, par la même occasion, d'en appeler à un spectateur actif et d'assumer la nature collective du théâtre

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 247.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 247.

⁵⁵⁸ Le siège madrilène du Nuevo Teatro Fronterizo, une ancienne fabrique de corsets dans le très populaire quartier de Lavapiés, répond également à des nécessités semblables. Le fait qu'il s'agisse d'un espace non théâtral est également significatif de cette volonté affichée d'installer le théâtre au centre de la cité et d'en faire un lieu de confluences non seulement artistiques mais aussi sociales.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 248.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 249.

dans le sens d'un rapport interpersonnel qui ne peut se confondre avec la massification des pratiques culturelles.

3.1.3. Théâtralité mineure versus théâtre postdramatique ?

La question se pose de savoir si cette théâtralité mineure relève du théâtre postdramatique tel que le définit Hans-Thies Lehmann. Nous avons déjà évoqué la réticence de José Sanchis à l'égard du discours postmoderne et ses multiples déclinaisons, notamment dans le champ théâtral. Il n'en reste pas moins que cette reformulation de la poétique sanchisienne semble a priori la rapprocher du courant postdramatique.

Avant d'aller plus loin dans l'analyse, une remarque préliminaire s'impose quant à l'approche théorique de Lehmann. Dans l'essai qu'il consacre au théâtre postdramatique, le critique allemand propose une analyse descriptive de la création contemporaine à partir des années 70 dans le but de faire apparaître les « signes » d'une tendance qui, selon lui, s'éloigne du modèle dramatique et en déconstruit les composantes. La définition est peu précise car elle repose sur une multitude de caractéristiques sans que ces dernières soient réellement présentées comme des critères discriminants⁵⁶¹. Du reste, pour illustrer son propos, Lehmann situe dans le paradigme postdramatique des artistes aussi différents que Peter Brook, Koltès –auteur dramatique à tendance postdramatique (sic)–, Pina Bausch, Tadeusz Kantor ou encore Jan Lauwers. Si l'approche de Lehmann a le mérite d'être transversale, elle tend tout de même à une sorte de généralisation forcée. Celle-ci explique sans doute la fortune de cette nouvelle taxinomie dans le discours critique, qui peut à loisir l'appliquer à un grand nombre d'œuvres contemporaines, mais elle en constitue aussi la limite.

Une fois formulée cette réserve, on peut affirmer que la théâtralité mineure de José Sanchis participe d'une déconstruction du drame, caractéristique du théâtre postdramatique, en opposant à la complétude du bel animal aristotélicien une esthétique fragmentaire. On perçoit également dans l'œuvre sanchisienne certains

⁵⁶¹ Dans *Poétique du drame moderne et contemporain*, Jean-Luc Besson propose une définition du postdramatique : « [Ce] n'est ni un style, ni un genre, ni une esthétique. Le concept rassemble des pratiques théâtrales multiples et disparates dont le point commun est de considérer que ni l'action, ni les personnages au sens de caractères, ni la collision dramatique ou dialectique des valeurs, ni même des figures identifiables ne sont nécessaires pour produire du théâtre » (Jean-Pierre Sarrazac (éd.), *Poétique du drame moderne et contemporain, lexique d'un recherche*, op. cit., p. 97).

signes postdramatiques, tels que le recours à l'implication d'un spectateur nécessairement actif et une réflexion sur les procédés. Mais si la théâtralité mineure, dans le sillage de la dramaturgie beckettienne, remet en cause une conception logocentrique de l'expression théâtrale, elle ne récuse pas pour autant le texte dramatique. Il n'est aucunement question chez José Sanchis de développer un théâtre de l'image, de la performance, à la croisée des arts⁵⁶². S'il y a bien une ouverture sur d'autres formes de création dans son œuvre, celle-ci est au service d'une construction nouvelle du texte dramatique et non d'un théâtre performatif qui, du reste, suppose une accumulation des moyens expressifs, intégrant notamment les nouvelles technologies pour développer la dimension sensorielle de la représentation. José Sanchis, à la suite de Beckett, cherche au contraire à *sortir du langage à travers le langage*, de telle manière que la théâtralité mineure n'est pas tant l'expression d'un théâtre postdramatique tendant à favoriser la performance au détriment du drame qu'une reformulation de ce dernier en marge de sa conception aristotélicienne.

Enfin, l'argumentation développée par Lehmann pour inscrire le courant postdramatique dans le champ politique semble peu convaincante. Dans ce déplacement qui s'opère du sens vers la contemplation, l'expression théâtrale court le risque de n'être plus porteuse de réflexion sur l'expérience humaine. On voit donc difficilement comment ce théâtre peut s'ériger en discours contestataire. D'ailleurs, si le courant postdramatique constituait une véritable résistance à la société du spectacle, comme l'affirme Lhemann, jouirait-il d'un aussi grand prestige culturel ? Aujourd'hui, les ballets de Pina Bausch ont remplacé ceux de Tchaïkovski à l'Opéra de Paris. Quant aux artistes performatifs, on les retrouve sur les scènes européennes les plus en vue à grand renfort de financement public. Une approche sociologique du théâtre postdramatique permettrait sans doute de nuancer la dimension subversive que Lhemann lui prête.

C'est peut-être là que réside la principale différence entre ce courant et la théâtralité mineure de José Sanchis : aux antipodes d'une « apología de la sensorialidad que se diluye en cuando cae el telón »⁵⁶³, l'œuvre sanchisienne ne

⁵⁶² À l'inverse, selon Hans-Thies Lehmann, dans le théâtre postdramatique, « le discours du *théâtre* [c'est-à-dire la sémiologie de la représentation] occupe une position centrale » (Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, l'Arche, 2002, p. 20). Cette approche ne suppose pas nécessairement un refus du texte mais, comme le souligne le critique allemand, « il n'est question de [celui-ci] que comme élément, sphère et matériau de l'agencement scénique (p. 20). Il en résulte essentiellement un théâtre de la performance faisant appel au sensoriel (sons, gestes, images).

⁵⁶³ Albert Boadella..., *Sesiones de trabajo con los dramaturgos de hoy*, op. cit., p. 100.

renonce pas à la production du sens. Si le dramaturge fait le choix d'une esthétique du fragmentaire, c'est au contraire pour privilégier la polyvocité au détriment de cette image figée de la réalité inhérente au *Système théâtral bourgeois*, afin d'en appeler à un spectateur actif non seulement vis-à-vis de la représentation mais aussi des mécanismes de production du sens qui la sous-tendent.

3.2. Le théâtre bref de José Sanchis : les conventions dévoilées

Réunissant plus d'une cinquantaine de pièces, le théâtre bref de José Sanchis a fait l'objet d'une publication commune sous le titre *Teatro menor*⁵⁶⁴. Une telle appellation le situe d'emblée dans le champ de cette théâtralité mineure dont il constitue, comme nous allons le voir, l'une des manifestations les plus significatives. Les titres des recueils –*Gestos para nada, Textículos, Vacío*– et de certaines pièces –*Godot espera, Esperando algo*– inscrivent également cette production dans le prolongement du théâtre bref de Beckett. Il faut aussi les rapprocher des *Sketches* d'Harold Pinter, que José Sanchis situe dans le champ d'une dramaturgie expérimentale :

Muchas de esas piezas breves parecen ejercicios o experimentos en torno a los poderes de la palabra dramática, a su enorme capacidad para crear acción, para contener en su aparente insuficiencia expresiva y comunicativa, todos los avatares de la interacción humana⁵⁶⁵.

Le théâtre bref sanchisien fonctionne lui aussi comme un espace d'expérimentation de cette théâtralité mineure. Chacune de ces pièces constitue ainsi un questionnement à partir d'une convention tacite. Cette approche expérimentale de l'expression dramatique qui devient, d'une manière plus ou moins directe, son propre objet rappelle également l'OULIPO : on y retrouve la même dimension ludique ainsi que le recours à des modèles mathématiques permettant d'explorer de nouvelles contraintes littéraires. Il faut souligner que bon nombre de ces textes –notamment ceux réunis dans *Pervertimento y Gestos para nada*– ont été écrits dans le cadre de *Laboratorios de dramaturgia del actor*, ayant pour but d'explorer les rapports entre écriture et expression scénique. Comme le souligne José Sanchis, il s'agit « de integrar el trabajo interpretativo en la raíz misma del cuestionamiento sobre la teoría y la práctica

⁵⁶⁴ José Sanchis Sinisterra, *Teatro menor*, Ciudad Real, Ñaque, 2008.

⁵⁶⁵ José Sanchis Sinisterra, « Pinter y el teatro de verdad », *art. cit.*, p. 134.

escénicas »⁵⁶⁶. Le dramaturge tente, pour ce faire, d'appliquer à sa recherche des éléments de réflexion qui ne sont pas propres au théâtre :

Investigar las fronteras entre figuratividad y abstracción en el teatro fue, efectivamente, el origen de un trabajo que se ha ido nutriendo de fuentes científicas (teoría general de sistemas, teoría del caos, geometría fractal, morfogenética...) y estéticas (cubismo, minimalismo, serialismo plástico y musical...). Y sin renunciar a los aportes de otras disciplinas como la semiótica, la lingüística pragmática, la estética de la recepción, la psicoterapia sistémica, etc⁵⁶⁷.

Ces différents axes de recherche appliqués au champ théâtral permettent de développer une nouvelle *praxis* qu'il baptise : Systèmes Minimalistes Répétitifs⁵⁶⁸. C'est dans ce cadre expérimental que de nombreuses pièces du théâtre bref voient le jour, comme supports d'exercices scéniques permettant aux acteurs de remettre en question, par le jeu, les paramètres de la théâtralité. Une telle approche doit beaucoup à Beckett qui cherche lui aussi dans ses *Dramaticules* à confronter la représentation théâtrale à des formes nouvelles, inspirées de schémas rythmiques (notamment dans *Cascando*), et géométriques (*Va-et-Vient*) qui offrent de nouveaux paradigmes pour le déploiement de l'action théâtrale. Remarquons du reste que Beckett porte un intérêt majeur à la peinture, et plus particulièrement aux courants d'avant-garde, qui offrent des solutions nouvelles pour faire émerger un art non figuratif⁵⁶⁹.

Dans le cadre de notre étude, nous avons fait le choix d'analyser le théâtre bref de José Sanchis comme un ensemble textuel autonome, laissant de côté le cadre expérimental dont sont issues certaines de ces pièces. La publication et les mises en scène⁵⁷⁰ auxquelles elles ont donné lieu nous semblent des raisons amplement suffisantes pour les aborder comme des œuvres à part entière. On y retrouve les paramètres essentiels d'une théâtralité mineure qui se manifeste principalement dans la dimension métathéâtrale de l'écriture, l'expérimentation d'un langage dramatique polysémique et le parti pris d'une esthétique minimaliste.

⁵⁶⁶ José Sanchis Sinisterra, « Sistemas minimalistas en el teatro », (*Pausa*), n° 20, janvier 2005, p. 11.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁶⁸ Nous analyserons plus loin (§. III, 1.2.1.2) l'enjeu des Systèmes minimalistes répétitifs dans la perspective de la théorie générale des systèmes appliquée à la création théâtrale.

⁵⁶⁹ Cf. Samuel Beckett, *Le Monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.

⁵⁷⁰ *Pervirtimento* fut mis en scène pour la première fois en avril 1988 au Teatro del Mercado de Zaragoza par Sergi Belbel. La dernière mise en scène date de juillet 2008 au Teatro El Silo de Pozoblanco (Córdoba) et est signée José A. Ortiz.

3.2.1. *Pervertir la théâtralité*

Si l'ensemble de l'œuvre sanchisienne est traversé par une forte tension métathéâtrale, dans le théâtre bref, cette dernière fonctionne comme principe générateur de théâtralité. Les pièces de *Pervertimento* et *Gestos para nada* constituent ainsi un questionnement séquentiel sur les conventions théâtrales. Dans le texte de présentation du premier recueil, José Sanchis précise en ces termes le sens de sa démarche : « Pervertir, del latín *pervertere*, perturbar el orden o el estado de las cosas » (*P.* p 14.). Il s'agit précisément de *pervertir* la théâtralité établie en développant des situations métathéâtrales où le texte dit ce qu'il fait et fait ce qu'il dit. Prenons l'exemple de la première pièce de *Pervertimento*. Deux voix dans le hors-scène commentent la présence d'un objet sur le plateau :

VOZ 2.— Es como si... (*Silencio.*)

VOZ 1.— ¿Qué?

VOZ 2.— Como si quisiera... decir algo.

VOZ 1.— ¿Decir?

VOZ 2.— O significar.

VOZ 1.— ¿Algo así como una señal?

VOZ 2.— ¿Un indicio?

VOZ 1.— ¿ Un mensaje?

VOZ 2.— ¿ Un símbolo?

VOZ 1.— No tanto.

VOZ 2.— No : tanto, no. (*Silencio.*) Decir algo... ¿A quién? (*Silencio.*) (*P.* p. 17)

L'événement scénique est donc réduit à sa manifestation la plus minimale : un simple objet. Il n'y a ni action, ni acteur, uniquement ce degré zéro du signe théâtral. C'est précisément cette condition essentielle qu'interrogent ces deux voix afin de mettre en lumière sa dimension sémiotique ambivalente :

VOZ 2.— No especulemos más.

VOZ 1.— Especular...

VOZ 2.— Estábamos buscándolo...

VOZ 1.— Especular...

VOZ 2.— Y lo hemos encontrado.

VOZ 1.— Eso parece. (*P.* p. 18)

À travers un jeu de mot, apparaît alors la nature spéculaire de l'événement scénique, en tant que *re-présentation* du réel. On remarque, du reste, que la forme théâtrale fonctionne sur une double disjonction entre d'une part présence et parole, et d'autre

part scène et hors-scène, permettant la constitution de deux niveaux discursifs, celui de l'objet lui-même et celui des voix commentatrices, qui sont aussi une projection théâtrale du spectateur.

Le second texte est un monologue, où un personnage anonyme s'adresse directement au public. « Han tenido ustedes muy mala suerte, porque lo realmente interesante va a ocurrir aquí al lado » (*P*, p. 19). C'est par ces paroles que débute cette pièce qui est en réalité la description d'une action ayant lieu dans le hors-scène car, comme l'indique le personnage, « puede suceder que el espacio abierto al desaparecer la cuarta pared sea un espacio idiota [...] en el que no ocurre absolutamente nada que valga la pena ser visto » (*P*, p. 19). Mais si l'action n'est pas directement montrée, elle est tout de même décrite de sorte que la parole permet de combler le vide du plateau. Le personnage oppose ainsi l'action, « algo digno de verse, se lo aseguro: realmente suntuoso » (*P*, p. 20) et l'espace scénique lui-même : « Qué poca cosa, ¿no?, qué desaliño... Bien está la sobriedad, pero esto... eso raya la penuria » (*P*, p. 20). Pénurie qui fait bien entendu écho à l'univers beckettien, tout comme cette nouvelle disjonction entre action et parole, qui constitue peut-être l'une des manifestations les plus essentielles de la théâtralité mineure. Le langage, par sa force évocatrice, se substitue alors à la *mimèsis* théâtrale pour que la scène devienne essentiellement un lieu de parole.

Ces deux saynètes sont représentatives d'un processus d'écriture qui, à mi-chemin entre la réflexion théorique et l'expérimentation formelle, interroge les conventions théâtrales. En faisant alterner monologue et dialogue, adresse au public et projection fictionnelle du spectateur, José Sanchis propose une suite de variations à partir de situations métathéâtrales qui interrogent également la figure de l'auteur (*El otro*), celle du personnage (*La puerta*), ou encore l'acte de réception (*Espejismos*).

3.2.2. Langage théâtral et polysémie

Dans *Misero Próspero*, recueil qui tire son titre du monologue homonyme que nous avons déjà évoqué, l'expérimentation théâtrale prend la forme d'une réflexion sur le langage dramatique. Pour ce faire, le dramaturge a recours à l'intertextualité. Tel est le cas de *Misero Próspero*, qui convoque le personnage de Shakespeare, du *Canto de la Rana* – hommage à l'*entremés*, genre bref de tradition espagnole qui est aussi une réécriture du *Chant du cygne* de Tchekhov – et *Godot llega*, monologue au titre on

ne peut plus beckettien. Cette dernière pièce met précisément en scène l'arrivée tardive de l'ineffable personnage. Par une sorte de renversement de l'œuvre initiale, c'est désormais Godot qui commente l'absence de Vladimir et Estragon. Du reste, en convoquant sur scène ce personnage qui a tant fait couler d'encre, le dramaturge ne le réduit pas à une figure monolithique. Au contraire, il intègre à son texte les possibles interprétations quant à son identité. Godot est-il Dieu ? « Claro que, pensándolo bien, no sé si me conviene perder clientes... quiero decir creyentes... en los tiempos que corren » (MP, p. 73), s'exclame-t-il. Mais alors que cette interprétation semble s'imposer, la parole de Godot finit par se confondre avec celle de Lucky : « Dada la existencia tal como se desprende de los recientes trabajos de Poinçon et Wattmann de un Dios personal cua cua cua de barba blanca cua cua fuera del tiempo... » (MP, p. 74). Le texte de Beckett est ainsi convoqué pour singer cette lecture réductrice d'un Godot divin. Subsiste au final un personnage polysémique qui ne cesse de jouer avec les masques de son identité labile sans jamais dévoiler son vrai visage.

La deuxième partie du recueil, *Dos tristes tigres*, se présente comme une réflexion sur cette polysémie du langage. Dans la note de présentation qui l'accompagne, le dramaturge fait le constat suivant : « En la jungla del lenguaje acechan mil peligros. Para empezar nada es allí lo que parece ser. Las palabras, por ejemplo ; esconden nidos de significados parásitos que, cuando menos se piensa, destruyen el sentido que el confiado usuario pensaba conocer »⁵⁷¹. Ces textes fonctionnent précisément selon un principe de désorientation qui tend à développer la nature ambiguë de la parole dramatique. Dans le sillage de l'œuvre de Pinter, José Sanchis cherche à libérer cette dernière de toute adhérence à la littéralité afin de favoriser un véritable éclatement du sens. La fonction communicative du langage théâtral est ainsi détournée au profit de sa fonction poétique. À titre d'exemple, on pourrait citer le monologue *La calle del remolino*. À partir d'une situation de communication apparemment simple (une personne demande à une autre de lui indiquer où se trouve la rue du Remolino) José Sanchis construit un monologue qui se déploie comme une immense digression et finit par n'apporter aucune réponse à la question posée. *La calle del remolino* prend la forme d'un véritable tourbillon de paroles qui entraîne le spectateur dans un dédale de signes de sorte que la construction du texte renvoie au motif de la pièce, à savoir la désorientation.

⁵⁷¹ José Sanchis Sinisterra, « Nota », in *Teatro Menor, op. cit.*, p. 76.

Cette insistance sur la polysémie du langage est bien entendu l'expression d'une théâtralité mineure qui, comme on l'a vu, explore une production du sens alternative à l'univocité du drame classique.

3.2.3. Une esthétique minimaliste

Si le minimalisme intéresse José Sanchis, c'est parce que cette esthétique va dans le sens d'une dramaturgie involutive et qu'elle permet, dans le même temps, d'inscrire son théâtre dans des courants artistiques qui interrogent la nature figurative de la représentation théâtrale :

De entre los distintos movimientos artísticos contemporáneos que se sustraen al imperativo de la figuratividad, el *minimal art* sintetiza una serie de aspectos de la constante auto-referencial que, arrancando del constructivismo y del dadaísmo, desembocará en el arte conceptual. En la frontera entre la pintura, la escultura y el environment, su interés por las "estructuras primarias" y los sistemas de seriación y repetición, así como su estricta economía formal y material, colocan al minimalismo en –quizás involuntario– parentesco con algunas personalidades teatrales contemporáneas tan aparentemente alejadas como Samuel Beckett y Pina Bausch⁵⁷².

Appliquée au champ théâtral, l'esthétique minimaliste soustrait donc l'action dramatique à un déploiement linéaire au profit d'une construction qui fait intervenir les notions de répétition, variation et série. Le théâtre bref de José Sanchis intègre, lui aussi, ces effets formels, notamment dans *Pervertimiento* et *Vacío*. Citons à titre d'exemple la pièce *Perseverancia* :

Un hombre joven, sentado en el suelo, lee la guía telefónica a una mujer mayor que se balancea rítmicamente en una mecedora, mientras fuma un grueso cigarro.

HOMBRE JOVEN.— ... Medina Torres...

MUJER MAYOR.— No.

HOMBRE JOVEN.— Medina Trave...

MUJER MAYOR.— No.

HOMBRE JOVEN.— Medina Trigo.

MUJER MAYOR.— No.

HOMBRE JOVEN.— Medina Trujillo.

MUJER MAYOR.— No (V, p. 159)

Le texte se poursuit ainsi, suivant un enchaînement rythmique qui est, du reste, scéniquement transposé par le mouvement de la femme dans le fauteuil à bascule.

⁵⁷² José Sanchis Sinisterra, « Sistemas minimalistas en el teatro », *art. cit.*, p. 13.

L'action dramatique se trouve donc ici déliée du déploiement de la fable au profit d'une construction alternative faisant intervenir une structure répétitive et sérielle.

On remarque également que, dans *Vacío*, les textes sont encore plus concis. José Sanchis les baptise « textículos » ou encore « ejercicios » pour insister sur leur nature expérimentale. On pourrait aussi les rapprocher des nouvelles d'Augusto Monterroso, parfois composées d'une seule phrase, ou encore des ébauches textuels de Kafka. Dans l'écriture de José Sanchis, cette esthétique minimaliste repose sur une très grande précision verbale, par laquelle le dramaturge tente d'approcher le degré zéro de la théâtralité, où la condensation textuelle va de pair avec une dramaturgie expansive et polysémique. On constate ainsi que dans le texte antérieurement cité, la situation dramatique crée un horizon d'attente : quelle relation entretiennent cet homme et cette femme ? Quelle est l'identité de cet autre homme dont ils cherchent le numéro de téléphone ? Pourquoi la femme a-t-elle oublié son nom ? Tout comme chez Kafka, la concision de l'écriture et l'inachèvement de la construction n'enlèvent rien à la force expressive du texte. Au contraire, elles l'accroissent en suspendant le sens et en ouvrant ainsi la pièce sur une infinité de développements.

On peut donc dire de la théâtralité mineure de José Sanchis qu'elle s'inscrit dans le prolongement de l'œuvre beckettienne, telle une actualisation de cette dernière à l'aune du contexte théâtral postmoderne. Elle constitue de ce fait une pratique transgressive et résistante, d'une part face au *Système théâtral bourgeois* qui semble avoir trouvé dans la fiction télévisuelle un nouveau terrain de développement, et d'autre part face au théâtre postdramatique s'affranchissant de plus en plus de toute production signifiante. La théâtralité mineure, proche dans sa forme et sa visée de l'œuvre de Pinter –autre héritier de Beckett–, participe donc d'une double récusation du conservatisme théâtral et de la surenchère nihiliste. Mais elle inaugure aussi une voie nouvelle : celle d'un drame non-aristotélicien et d'un langage en marge du logocentrisme, faisant ainsi du théâtre, non pas une tribune, non pas un manège, mais le lieu d'une rencontre, d'une responsabilité partagée entre les hommes.

Conclusion de la deuxième partie

José Sanchis ne cesse de convoquer de nouveaux intercesseurs pour orienter sa pratique théâtrale hors des sillons du drame classique. L'adaptation, en tant que

pratique transversale, apparaît dès lors comme le moyen le plus efficace pour ouvrir le champ théâtral sur le champ narratif et confronter ainsi les paramètres de l'aristotélisme à des œuvres qui précisément ne cessent d'évoluer en marge de tout patronage narratif. Dans la lignée des réflexions de Peter Szondi sur la crise du drame, le dramaturge est conscient du conventionnalisme qui pèse sur l'expression théâtrale et qui, du reste, l'oppose au roman, forme narrative qui n'a cessé au cours du XX^e siècle de se régénérer, souvent d'ailleurs au contact du théâtre.

L'adaptation telle qu'il la pratique participe donc d'un vaste programme de régénération de la théâtralité en exportant dans le champ théâtral toute une littérature mineure pour faire advenir des formes dramatiques inédites en rupture avec le *Système théâtral bourgeois*. L'œuvre de Kafka constitue, à ce titre, un intercesseur de premier ordre car elle permet l'émergence d'une poétique du discontinu faisant échec à la complétude du bel animal aristotélicien. La *praxis* adaptative permet ainsi à José Sanchis, de faire advenir une conception de l'écriture théâtrale intégrant l'indétermination du sens ainsi que la nécessité d'instaurer un spectateur actif.

L'œuvre de Beckett s'inscrit, quant à elle, dans le prolongement de celle de Kafka, et permet à José Sanchis de régénérer sa propre pratique théâtrale, en y intégrant, à travers un processus complexe d'interprétation, d'adaptation et d'adoption de la poétique beckettienne, les éléments constitutifs d'une théâtralité mineure. Le dramaturge cherche par ce biais à échapper au drame classique sans pour autant faire le choix du postdramatique. Beckett, en tant qu'initiateur d'une déconstruction du langage théâtral –notamment par une mise en tension des modes narratif et dramatique– oriente donc l'écriture de José Sanchis vers un horizon où il s'agit de sortir de l'aristotélisme sans pour autant récuser le drame.

Tout au long de sa trajectoire théâtrale, le dramaturge n'a donc cessé de pratiquer l'adaptation, conscient que cette dernière constitue un déséquilibre de l'écriture et un appel d'air, permettant au théâtre de se régénérer au contact de formes artistiques innovantes.

TROISIÈME INTERCESSION

LES SCIENCES AU SERVICE DU
THÉÂTRE :
UNE NOUVELLE
APPRÉHENSION DU RÉEL

L'une des dimensions les plus originales du théâtre de José Sanchis réside sans nul doute dans l'influence que les sciences exercent sur son développement. Il convient d'utiliser le pluriel tant il est vrai que le dramaturge ne cesse d'avoir recours à différents domaines scientifiques (médecine, neurobiologie, géométrie fractale, cybernétique, théorie générale des systèmes, théorie du chaos, physique quantique, etc.) à la recherche de nouveaux paradigmes épistémologiques à même de diversifier la représentation du réel. Cet aspect a donné lieu à de nombreuses études critiques qui ont mis en exergue les enjeux de cette influence. Nous voulons proposer dans un premier temps une synthèse des rapports entre théâtre et sciences tels qu'ils se manifestent dans la création contemporaine et plus particulièrement dans l'œuvre sanchisienne à l'aune de ce que nous avons appelé la poétique des intercesseurs. Il s'agit aussi d'apporter un regard critique sur une telle démarche qui n'est pas sans rappeler l'intérêt des philosophes postmodernes pour les concepts scientifiques. Plus spécifiquement, nous analyserons les implications théâtrales de trois champs de recherche qui influencent fortement l'œuvre sanchisienne : la théorie générale des systèmes, la théorie du chaos et la physique quantique. Cette incursion dans la science a pour visée de mettre en lumière le rapport d'usage que José Sanchis établit avec le domaine scientifique. Autant dire que notre analyse se veut avant tout théâtrale.

Cette approche générale des rapports entre théâtre et sciences nous permettra ensuite d'interroger la présence du champ médical dans l'œuvre sanchisienne. Cet aspect n'a jamais fait l'objet d'études spécifiques, malgré la présence accrue dans la production sanchisienne –notamment à partir des années 90– d'une mise en scène de la maladie faisant intervenir le discours médical. Nous voulons donc analyser les enjeux de cette convergence en postulant l'idée que la médecine, en tant que représentation du corps malade, permet de configurer un nouveau rapport au réel dont

le dramaturge s'inspire pour élaborer une théâtralité en marge d'un réalisme des apparences.

Nous étudierons enfin deux exemples de pathologies présentes dans le théâtre sanchisien qui sont l'expression de deux troubles opposés de la mémoire : l'amnésie et l'hypermnésie. La première est traitée dans une pièce, *Flechas del ángel del olvido*, sous une approche à la fois médicale et métaphorique, donnant lieu à des réflexions d'ordre politique sur les rapports entre pouvoir et stratégie d'oubli au sein du système capitaliste contemporain. Nous voulons par ailleurs proposer une nouvelle lecture du troisième volet de *La Trilogía Americana*, *Nafragios de Álvar Núñez*, à la lumière des rapports entre médecine et théâtre pour formuler l'hypothèse que la pièce met en scène une forme particulière –et parfaitement fictive– d'hypermnésie permettant au dramaturge de développer une réflexion sur les rapports entre théâtre et histoire.

CHAPITRE 1

LE THÉÂTRE DE SCIENCES DE JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

Dans l'article qu'il consacre au théâtre de Brecht, José Sanchis se montre sensible à l'intérêt que le dramaturge allemand porte au discours scientifique. Il fait à ce sujet la remarque suivante : « Si la ciencia, bajo cuyo signo vivimos [...], tiene como meta [...] el proporcionar al hombre las claves necesarias para la comprensión y dominio de la realidad, el arte de nuestro tiempo ni puede eludir este mismo designio so pena de ser inactual, anacrónico ». ⁵⁷³ Ce commentaire relève certes de l'exégèse du théâtre brechtien, mais il doit, une fois encore, être lu comme une déclaration de principe que José Sanchis cherche lui-même à mettre en pratique. Son œuvre s'inscrit ainsi dans une longue tradition d'échanges entre théâtre et sciences. Qu'il s'agisse de Shakespeare, Molière, Strinberg ou plus récemment Armand Gatti, nombreux sont en effet les dramaturges ayant eu recours à la science en tant que mode d'appréhension du réel pour forcer le théâtre à s'interroger sur son avenir et son propre langage ⁵⁷⁴.

Avant d'analyser les incidences du savoir scientifique sur l'œuvre de José Sanchis, nous voulons dans un premier temps interroger les liens entre théâtre et sciences tels qu'ils se manifestent dans la création contemporaine. Cette approche nous permettra de faire apparaître les spécificités de l'œuvre sanchisienne, où le discours scientifique fonctionne essentiellement comme un nouvel intercesseur au service d'une déconstruction des conventions dramatiques. Autant dire que les sciences ne constituent pas seulement un motif récurrent de l'œuvre ; elles influencent également la théâtralité suivant des processus de translation du champ scientifique vers le champ théâtral que nous voulons aussi explorer.

⁵⁷³ José Sanchis Sinisterra, « Después de Brecht », *art. cit.*, p. 98-99.

⁵⁷⁴ Dans le cas de José Sanchis, cet intérêt est également motivé par des raisons autobiographiques : « Soy la oveja negra de una familia de científicos, rappelle-t-il, pero he conservado una vocación de aplicar a este territorio tan ambiguo y misterioso del arte algunos parámetros del pensamiento científico. En mi actividad particular he explorado la física cuántica, la teoría del caos, la teoría general de los sistemas... » (Juan Antonio Ríos Carratalá, « Entrevista a José Sanchis Sinisterra », *art. cit.*, p. 17).

1. Les sciences dans le théâtre sanchisien

Les liens qui unissent théâtre et science sont nombreux et différents selon les époques⁵⁷⁵. Dans la création contemporaine, on recense deux types d'interactions : celles qui consistent à mettre le théâtre au service d'une entreprise de divulgation pour tenter d'expliquer, par le biais de la scène, certains sujets scientifiques et celles qui cherchent la rencontre des discours de telle manière que les paramètres de la théâtralité sont confrontés à des découvertes et des théories qui remettent radicalement en cause notre perception de la réalité. Dans le cadre de notre étude, c'est ce deuxième type d'interactions que l'on veut aborder, partant de l'idée que l'œuvre de José Sanchis constitue une ouverture, permettant au champ théâtral de se renouveler au contact du champ scientifique.

1.1. Science et création théâtrale : confluences et interactions

Le théâtre et la science se présentent historiquement comme des réalités différentes qui se rejoignent néanmoins dans la volonté commune de savoir. Rappelons à cet égard la remarque de Brecht :

Les gens qui ne comprennent rien à l'art ni à la science croient que ce sont là deux choses immensément différentes, dont ils ignorent tout. Ils s'imaginent rendre un service à la science en lui permettant d'être sans imagination, et faire progresser l'art en empêchant quiconque d'en attendre de l'intelligence⁵⁷⁶.

Suivant l'idée d'une convergence, on peut aisément affirmer que si le théâtre est représentation de la réalité, la science, quant à elle, est démonstration des lois qui la régissent, tirant l'un et l'autre leur spécificité de leur condition essentielle de recherche et d'expérience.

On remarque qu'à l'époque où Brecht remet fondamentalement en cause le principe aristotélicien de *mimèsis* –c'est-à-dire du théâtre entendu comme imitation des actions humaines–, Einstein et d'autres après lui explorent un nouveau champ d'expérimentation, la physique quantique, qui invalide l'idée d'un « réel en soi » et

⁵⁷⁵ Pour une étude historique des liens entre théâtre et science, cf. Michel Valmer, *Le théâtre de sciences*, Paris, CNRS Éditions, 2006.

⁵⁷⁶ Bertolt Brecht, *L'achat du cuivre*, Paris, L'Arche, 2008, p. 125.

interroge la notion de représentation scientifique. C'est précisément dans la recherche d'un rapport au réel que confluent théâtre et sciences. Rapport d'autant plus délicat que la notion de réalité ne cesse de se complexifier à mesure que notre connaissance progresse. Philippe Sollers souligne à cet égard le caractère relatif de ce que nous entendons par réalité :

[Cette notion est] elle-même une convention et un conformisme, une sorte de contrat tacite passé entre l'individu et son groupe social : est déclaré réel, dans des circonstances historiques données, ce que le plus grand nombre, et pour des raisons économiques précises, est obligé de tenir pour réel⁵⁷⁷.

Si le réel n'existe pas en tant qu'immanence irréductible, cela suppose qu'il est toujours produit. Le théâtre aussi bien que les sciences peuvent donc être pensés comme deux modes de production du réel. Une telle approche situe ces deux champs dans un rapport de contiguïté, ce qui ne signifie pas pour autant que l'on puisse les réduire à une seule et même pratique, car ils mettent en jeu un langage et des techniques sensiblement différents. Aldous Huxley expose en ces termes ces différences :

Les hypothèses de la science moderne traitent d'une réalité beaucoup plus subtile et plus complexe que l'univers simplement abstrait et verbal des notions théologiques et métaphysiques. Bien que déterminant la nature humaine et le comportement humain, cette réalité est non humaine : elle ne comporte aucun élément dramatique, elle ne se pare d'aucun attribut pittoresque. C'est pour ces raisons qu'il sera difficile d'incorporer les hypothèses de la science à des œuvres d'art harmonieuses, émouvantes et persuasives, beaucoup plus difficile certainement qu'il ne l'était d'y incorporer la notion d'obsession diabolique, ou celle d'un Seigneur Tout-Puissant tuant et ressuscitant arbitrairement l'âme de ses créatures⁵⁷⁸.

Huxley instaure donc une opposition entre la réalité *humaine* de la littérature et la réalité *non humaine* des sciences. C'est du reste sur cette dissemblance que repose, selon lui, la difficulté d'une translation du savoir scientifique dans le champ littéraire. On reste tout de même perplexe face à cette définition pour le moins traditionnelle de l'œuvre comme ensemble « harmonieux, émouvant et persuasif ». Il faut souligner que dans le cas de José Sanchis le recours à la science a pour objectif de mettre à mal cette conception classique en lui appliquant d'autres paradigmes organisationnels empruntés au discours scientifique. Il en va aussi de même pour Brecht dont le concept de « distanciation » établit une attention particulière quant à l'expérience humaine qui,

⁵⁷⁷ Philippe Sollers, « Le roman et l'expérience des limites », in *Tel Quel*, n° 25, printemps 1966, p. 26.

⁵⁷⁸ Aldous Huxley, *Littérature et science*, Paris, Plon, 1966, p. 168.

à l'instar du regard scientifique, défait l'harmonie de l'apparaître naturel et insiste sur les mécanismes idéologiques qui le sous-tendent.

Le groupe *Tel Quel*, qui s'est largement intéressé aux relations entre sciences et littérature, pose le problème en des termes différents :

La force de la science est d'être un texte anonyme marquant de ses scissions successives une nouvelle approche du « réel » dont les répercussions sur la société sont rendues définitives par la technique. La « littérature » donne, de ce procès scientifique, la pénétration dans la langue et, par conséquent, l'idéologie⁵⁷⁹.

Le groupe *Tel Quel* délaisse l'opposition entre réalité humaine/réalité non humaine pour aborder le problème d'un point de vue discursif. La science se définit alors comme production *anonyme* ayant une incidence sur notre conception du réel, notamment à travers les différentes applications techniques qu'elle permet. La littérature, quant à elle, apparaît comme le moyen de transposer ces changements dans la langue, bouleversant ainsi les représentations idéologiques du réel. Tandis qu'Aldous Huxley semble opposer le progrès de la science à la fixité de la littérature, *Tel Quel* inscrit ces deux domaines dans un rapport nécessairement dynamique.

Une telle approche prend le contrepied du positivisme et du mythe des lois naturelles immanentes, en situant les sciences dans le champ de l'idéologie. En effet, l'activité scientifique, aussi expérimentale soit-elle, suppose soit une production discursive –un principe physique n'existe que s'il est énoncé–, soit une production symbolique –c'est notamment le cas des mathématiques⁵⁸⁰. Le linguiste Lucien Sebad a ainsi montré qu'il « existe un écart permanent entre le signifiant et le signifié qui introduit une certaine distorsion idéologique, au sein de toute forme d'activité symbolique. Aucune transparence absolue ne peut, de ce fait, être postulée entre le réel et ses traductions conceptuelles, de quelque ordre qu'elles soient »⁵⁸¹.

Ce refus d'une supposée objectivité scientifique, calquée sur les lois naturelles, semble d'autant plus justifié que les découvertes en physique quantique posent précisément la question du rapport entre le phénomène et sa formalisation. On sait aujourd'hui qu'aucun modèle conforme à notre représentation spatio-temporelle

⁵⁷⁹ *Tel Quel*, « Interview », in *Nouvelle Critique*, n° 8-9, novembre-décembre 1967, p. 52.

⁵⁸⁰ Les travaux de Julia Kristeva sur la construction du discours scientifique tendent précisément à montrer que celui-ci naît dans une idéologie donnée. Cf. à ce sujet Julia Kristeva, « La sémiologie, science critique ou critique de la science ? », in *Nouvelle Critique*, n° 16, septembre 1968, p. 17.

⁵⁸¹ Lucien Sebad, *Marxisme et structuralisme*, Paris, Payot, 1964, p. 221.

continue ne permet de rendre compte des faits observables à l'échelle de l'atome⁵⁸². Les scientifiques se retrouvent ainsi face à un dilemme d'ordre formel : soit renoncer au principe même d'une telle représentation continue de la réalité atomique, soit établir une correspondance, fût-elle d'un genre nouveau, entre les faits et un discours précis et complet. Ce questionnement rapproche inévitablement la science de la création théâtrale contemporaine, qui met en jeu un type de problématiques similaires : comment représenter le réel alors que celui-ci semble de plus en plus contesté comme immanence préexistant à ses représentations ? La réflexion de José Sanchis sur l'esthétique fragmentaire fait, elle aussi, intervenir les notions de représentabilité et de discontinuité telles qu'on les retrouve dans le champ de la physique quantique.

La prise de conscience, notamment dans le domaine scientifique, de la transversalité du problème de l'appréhension du réel, a conduit à une reformulation de la rationalité positiviste reposant sur la fragmentation et la spécialisation des savoirs. Dans sa célèbre conférence sur les rapports entre sciences et humanisme, Erwin Schrödinger en vient tout naturellement à s'interroger sur la place qu'occupent les sciences de la nature dans le savoir humain :

La connaissance isolée qu'a obtenue un groupe de spécialistes dans un champ étroit n'a en elle-même aucune valeur d'aucune sorte ; elle n'a de valeur que dans la synthèse qui la réunit à tout le reste de la connaissance et seulement dans la mesure où elle contribue réellement, dans cette synthèse, à répondre à la question : « qui sommes nous ? »⁵⁸³.

Schrödinger est conscient que le passage de la physique newtonienne à la physique quantique constitue un changement radical, entraînant une mutation profonde de la représentation occidentale du monde. Ce que ces découvertes remettent en cause ne relève donc pas de cette réalité non humaine dont parle Aldous Huxley. Bien au contraire, la physique quantique bouscule notre rapport au temps, à l'espace, à l'existence elle-même et interroge, ce faisant, les limites du langage face à la réalité

⁵⁸² Sur le problème de la représentation en physique quantique, cf. Michel Bitbol, *Mécanique quantique, une introduction philosophique*, Paris, Flammarion, 1996, pp. 26-31. Michel Bitbol remarque que « la mécanique quantique invite à la suspension du jugement sur les propriétés intrinsèques et sur les événements survenant dans l'absolu, même si elle n'impose sur elle-même aucune affirmation d'*existence* ou d'*inexistence* de ces propriétés » (p. 30).

⁵⁸³ Erwin Schrödinger, *Physique quantique et représentation du monde*, Paris, Seuil, 1992, p. 25. Schrödinger a du reste recours à la métaphore théâtrale pour formuler une exigence en termes de communication scientifique : « Ne perdez jamais de vue le rôle qu'a votre sujet particulier dans la grande représentation de la tragi-comédie de la vie humaine ; gardez le contact avec la vie –non pas tant avec la vie pratique qu'avec le fond idéal de la vie, qui est toujours tellement plus important ; et maintenez la vie en contact avec vous. Si vous n'êtes pas capable –à longue échéance– d'expliquer à n'importe qui ce que vous avez fait, votre activité a été inutile » (p. 29).

nouvelle de l'atome. Il s'agit bien d'un bouleversement d'ordre idéologique qui transforme essentiellement notre conception du réel. D'où la nécessité, dans la perspective de Schrödinger, d'une prise en compte de ces découvertes dans les autres domaines du savoir. Voyons ce qu'il est cas pour le champ théâtral.

1.2. Transpositions du champ scientifique dans le champ théâtral

Il existe différentes manières de transposer les sciences au théâtre. La plus directe consiste à prendre comme sujet de la pièce un thème scientifique. C'est notamment le cas du *Malade Imaginaire* de Molière, de *La vie de Galilée* de Brecht, ou encore des *Physiciens* de Jean Vilar. José Sanchis a lui aussi eu recours à cette transposition thématique, notamment dans *Perdida en los Apalaches*, pièce qui se présente comme une conférence scientifique sur les paradoxes de l'espace-temps ou encore dans *Sangre lunar*, dont le sujet principal (le viol d'une jeune femme alors qu'elle se trouve dans le coma) pose des questions qui relèvent de la bioéthique. D'une manière plus générale, le théâtre sanchisien met en scène de nombreux personnages savants : médecins, psychologues, chercheurs, qui permettent d'introduire dans le champ théâtral de nombreuses références scientifiques. Dans *Perdida en los Apalaches*, il est fait mention des noms de Heisenberg, de Schrödinger et de Born, les pères de la physique quantique tandis que dans *La máquina de abrazar*, la psychothérapeute, Miriam Salinas, se réfère aux travaux de Léo Kanner et Hans Asperger⁵⁸⁴ sur l'autisme. On pourrait également citer *Sangre lunar*, où le Doctor Soto décrit dans les moindres détails l'état végétatif chronique dans lequel se trouve Lucía. Le discours scientifique constitue donc, en premier lieu, un matériau hypotextuel au même titre que les sources littéraires présentes dans d'autres pièces.

Mais cette présence n'est pas seulement thématique ; elle rejaille aussi au niveau formel, notamment dans le choix de certaines situations théâtrales. On remarque à cet égard une certaine récurrence dans le théâtre sanchisien de la conférence scientifique mettant en scène un savant face à un public de non-initiés. *Informe sobre ciegos*, *Perdida en los Apalaches* ou encore *La máquina de abrazar* reposent ainsi sur un dispositif scénique frontal qui permet d'inscrire les spectateurs

⁵⁸⁴ Léo Kanner (1894-1981) est un pédopsychiatre d'origine austro-hongroise connu pour avoir établi le tableau clinique de l'autisme infantile précoce. Hans Asperger (1906-1980) est, quant à lui, le pédiatre autrichien qui a donné son nom au Syndrome d'Asperger, trouble particulier du spectre autistique.

dans le cercle de la représentation. À l'instar de la structure métathéâtrale de *Ñaque*, *El retablo de Eldorado* ou encore *Los figurantes*, ce dispositif, somme toute élémentaire, apparaît comme l'expression d'une théâtralité mineure, qui met en scène la parole –en l'occurrence celle du savant– au détriment d'une accumulation d'artifices techniques.

A priori, il y a un risque à vouloir transformer le plateau, espace de jeu, en tribune scientifique. Mais en mettant en scène la science, José Sanchis n'entend pourtant pas renoncer à la théâtralité. Au contraire, cette dernière ne cesse de s'immiscer dans la forme prétendument sérieuse de la conférence qui finit par quitter son cadre conventionnel pour évoluer vers une situation inattendue, souvent empreinte d'humour. À propos de *Perdida en los Apalaches*, l'auteur fait la remarque suivante :

Durante el proceso de escritura de la obra, no logré controlar convenientemente cierta propensión a la comicidad mediterránea [...] para abdicar del pensamiento lógico, para prescindir provisionalmente del *logos* racionalista y dejarme llevar por las paradójicas hipótesis que la física cuántica plantea al sentido común⁵⁸⁵.

Cet humour affecte principalement la figure du savant qui, sous l'apparence sérieuse que lui confère son statut, fonctionne en réalité comme personnage excentrique et marginal. On pense notamment à Dorothy Greñuela, chercheuse de l'Université de Pittsburg qui, dans *Perdida en los Apalaches*, fait la tournée des associations de quartiers (Asociación gimnástico-deportiva « Conchita Margules », Club de divulgación cultural « Amadeo Pimentel ») pour traiter d'un sujet aussi sérieux et complexe que la physique quantique. Il en va de même pour Miriam Salinas, la psychologue de *La máquina de abrazar*, dont les thèses sur le supposé autisme social des hommes de pouvoir la situe en marge de ses pairs. Sa conférence sera, d'ailleurs, interrompue par le comité organisateur du colloque alléguant un manque de rigueur scientifique.

Si Dorothy Greñuela et Miriam Salinas s'attirent la sympathie du public, répondant à l'archétype du savant fou dans sa modalité comique, les médecins de *Sangre lunar*, apparaissent, quant à eux, comme les représentants d'un pouvoir institutionnel, ayant une responsabilité directe dans le viol de Lucía alors que celle-ci se trouve dans le coma. Le sérieux de façade du Doctor Soto, lorsqu'il s'adresse aux journalistes pour expliquer les circonstances du viol, contraste fortement avec la négligence et le cynisme dont il fait preuve dans l'intimité de sa relation avec sa

⁵⁸⁵ Monique Martinez, *José Sanchis Sinisterra: una dramaturgia de las fronteras*, op. cit., p. 117.

collègue, la Doctora Caruana. Dans *Sangre lunar*, on assiste ainsi à une véritable démythification de la figure du médecin dont l'éthique et la probité sont largement remises en cause⁵⁸⁶.

Cette présence du discours scientifique dans la fiction sanchisienne constitue sans nul doute la manifestation la plus visible de l'attention particulière que l'auteur lui accorde. Mais la science agit aussi sur le langage dramatique, influençant la théâtralité elle-même. Le metteur en scène Jean-François Peyret, qui s'est intéressé à la relation entre le champ scientifique et le champ théâtral, fait de son expérience personnelle le constat suivant : « La science n'est pas là pour se faire populariser par un théâtre qui n'est plus guère populaire mais pour le transformer comme laboratoire de représentations à la hauteur de l'époque »⁵⁸⁷.

Dans son approche, il s'agit de confronter les paramètres de la théâtralité au discours scientifique, notamment lorsque ce dernier remet radicalement en cause une conception évidente du réel pour faire advenir une représentation non figurative. En paraphrasant la réflexion de *Tel Quel* sur les rapports entre science et littérature, on pourrait ainsi dire que le théâtre donne, du procès scientifique, la pénétration dans la théâtralité et, par conséquent, l'idéologie.

L'œuvre de José Sanchis fonctionne sur un mode semblable car elle fait également intervenir les sciences afin d'explorer un théâtre en marge de toute velléité réaliste. Le dramaturge souligne ainsi que son intérêt pour la physique quantique est avant tout dicté par « el deseo de resolver problemas de carácter dramaturgico. [...] Yo empecé a explorar este ámbito precisamente para enriquecer y complejizar el uso del tiempo y el espacio dramático »⁵⁸⁸. Il y a tout de même une différence avec l'approche de Jean-François Peyret. Tandis que celle-ci semble naître d'une volonté générale de croiser science et théâtre, dans le cas de José Sanchis, il s'agit de faire appel à la science de manière spécifique pour créer les conditions nouvelles d'une théâtralité permettant de rendre compte d'une réalité donnée.

Cette théâtralisation du discours scientifique suppose également que ce dernier finit par intégrer le propos théâtral sans apparaître de manière explicite aux yeux des

⁵⁸⁶ Nous reviendrons plus loin sur cette démythification pour montrer qu'elle est en réalité l'expression d'une critique que le dramaturge adresse à l'encontre de l'institution médicale.

⁵⁸⁷ Cité in Michel Valmer, *Le théâtre de sciences, op. cit.*, p. 92. Pour une approche plus approfondie des rapports entre théâtre et science dans la pratique théâtrale de Jean-François Peyret, cf. Michel Valmer, « Entretien avec Jean-François Peyret (metteur en scène, écrivain et universitaire) », in *Alliage*, n° 47, juillet 2001, p. 87-97.

⁵⁸⁸ Juan Antonio Carratalà, « Entrevista con José Sanchis Sinisterra », *art. cit.*, p. 18.

spectateurs. On remarque à cet égard que le théâtre en tant qu'expression d'une réalité historique est toujours le reflet d'un certain état de la science. Ainsi, par exemple, l'œuvre de Shakespeare est-elle empreinte des bouleversements culturels et scientifiques de l'époque élisabéthaine. On pense notamment au personnage de Feste dans *La nuit des rois* s'exclamant : « La folie, monsieur, fait le tour de la terre comme le soleil »⁵⁸⁹. C'est la théorie copernicienne de l'héliocentrisme qui ici évoquée métaphoriquement alors qu'à l'époque élisabéthaine le système géocentrique de Ptolémée faisait encore office de dogme scientifique. La création contemporaine se fait elle aussi massivement l'écho de la révolution technologique des sociétés postindustrielles pour tenter d'en interroger les implications sociales, politiques et éthiques. Dans le domaine espagnol, des pièces récentes comme *El principi d'Arquimedes*⁵⁹⁰ de l'auteur catalan Josep Maria Miró ou encore *Grooming*⁵⁹¹ de Paco Bezerra offrent une réflexion sur l'univers d'Internet et l'impact des communications virtuelles sur notre rapport au réel. L'influence de la science est ici moins apparente car elle est inscrite dans la vision idéologique que ces pièces véhiculent. Les mises en scène de Claude Regy sont, à cet égard, représentatives de cette présence muette que Michel Valmer dans sa thèse sur le *Théâtre de sciences* qualifie de « témoignage d'une absence, mais d'une absence nécessaire, d'une évidence invisible »⁵⁹². Claude Regy fait en effet appel à la physique quantique dans bon nombre de spectacles sans que celle-ci soit abordée d'un point de vue thématique. À propos de la mise en scène de *Melancholia-théâtre* de John Fosse, il explique en ces termes les procédés de transposition du champ scientifique dans le champ théâtral :

La physique quantique nous parle de virtualité. Il y a là, peut-être, quelque chose de mallarméen, mais j'aime bien cette idée d'un possible qui prend corps avec la réalité dans l'imagination. Aussi, lorsque j'entends dire qu'une virtualité a une réalité et que nous n'avons pas toujours les moyens de percevoir cette réalité, alors que cette réalité existe, je me dis que le théâtre peut essayer de travailler sur une réalité de la virtualité, même si on ne peut pas la percevoir. L'idée m'est donc venue d'augmenter, de faire bouger, les moyens de perception. Et j'ai pensé qu'en parlant très bas, avec une acoustique travaillée, qu'en faisant des lumières très basses ou des « sur-éclairages » ou en employant des sons très forts ou particulièrement faibles, on pouvait faire bouger les seuils de perception⁵⁹³.

⁵⁸⁹ William Shakespeare, *La nuit des rois*, Paris, Flammarion, 1994, p. 115.

⁵⁹⁰ Cf. Josep Maria Miró, *El Principi d'Arquimedes*, Barcelone, Arola, 2012.

⁵⁹¹ Cf. Paco Bezerra, *Grooming*, Bilbao, Aterzblai, 2012.

⁵⁹² Michel Valmer, *Le théâtre de sciences*, op. cit., p. 69.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 70. Propos de Claude Regy transcrits par Michel Valmer dans le cadre d'un entretien avec le metteur en scène.

Il ne s'agit pas pour Claude Regy de mettre en scène la physique quantique, mais de bouleverser les paramètres de la représentation en transposant scéniquement la notion de virtualité telle qu'elle est définie dans le domaine de la physique quantique. La démarche de José Sanchis est semblable : le créateur convoque un domaine de connaissance donné car il ouvre une perspective dans laquelle il lui est possible d'orienter sa recherche.

On remarque également que, dans l'œuvre sanchisienne, l'influence de la science dépasse largement le cadre des pièces traitant d'un sujet scientifique. Il convient de citer *Naufragios de Álvaro Núñez* et *La raya del pelo de Wiliam Holden* (1998). Ces deux pièces développent une conception de l'espace-temps proprement quantique⁵⁹⁴, en privilégiant une superposition sur la scène de réalités différentes bien que simultanées. Il s'agit ainsi pour le dramaturge de mettre cette représentation de la réalité au service d'un discours théâtral spécifique. Dans la première pièce, passé et présent communiquent au profit d'un théâtre de la mémoire. Dans le second, l'auteur propose une réflexion sur la relativité du temps de l'existence à travers l'histoire des retrouvailles entre Esteban et Catalina. Bien que partageant un même espace –la salle délabrée d'un cinéma de quartier–, ces deux personnages semblent irrémédiablement enfermés dans des temporalités différentes. Dans les deux cas, le recours à la notion d'univers parallèles empruntée au champ de la physique quantique apparaît comme un moyen pour développer une forme dramatique inédite, nécessaire afin de rendre théâtralement compte des réalités que le dramaturge ambitionne d'aborder.

⁵⁹⁴ La représentation quantique repose sur le principe de superposition qui permet d'affirmer qu'à l'échelle quantique, une particule peut être dans deux états superposés simultanément. Certains physiciens, notamment Hugh Everett, postulent l'idée qu'une telle observation fait apparaître l'existence d'une double réalité dans deux univers parallèles de sorte que, transposée à l'échelle macroscopique, une telle représentation signifie qu'un corps peut être dans deux espace-temps simultanément.

1.3. Critique de l'interdisciplinarité

À ce stade de notre analyse, se pose inévitablement la question de la légitimité du recours à la science dans une perspective théâtrale. Une telle attitude ne va-t-elle pas dans le sens d'une dénaturation du propos scientifique ? Est-il légitime d'importer dans le champ de la création des notions de sciences exactes dont la plupart reste d'un abord complexe car ancrées dans des domaines extrêmement spécifiques ? Ne faut-il pas voir dans la fièvre scientifique du théâtre contemporain l'expression d'une modernité de surface, voire d'une mystification, qui consisterait à donner une dimension expérimentale à des œuvres vides de sens ?

Ce questionnement fait écho aux critiques que les physiciens Alan Sokal et Jean Bricmont adressent dans leur célèbre essai, *Impostures intellectuelles*, à la philosophie et à la psychanalyse contemporaines et qu'ils résument de la sorte :

[Nous souhaitons] attirer l'attention sur des aspects relativement peu connus, atteignant néanmoins le niveau de l'imposture, à savoir l'abus réitéré de concepts et de termes provenant des sciences physico-mathématiques. Plus généralement, [il s'agit d'] analyser certaines confusions intellectuelles, fort répandues dans les écrits post-modernes, qui portent à la fois sur le contenu du discours scientifique et sur sa philosophie⁵⁹⁵.

Sokal et Bricmont prétendent ainsi dénoncer les abus de certains auteurs représentatifs de la *French Theory* qu'ils situent dans le champ de la pensée postmoderne. À partir d'exemples concrets, ils se livrent à un recensement des contresens et emprunts approximatifs de concepts scientifiques qui, selon la thèse du livre, seraient le signe d'une incompréhension totale des références utilisées. Les deux auteurs cherchent ainsi à montrer comment certains procédés rhétoriques, tels que l'analogie et la métaphore, sont abusivement mis au service d'une forme d'extension de l'argument d'autorité scientifique dans le but d'apporter un vernis de rigueur à certaines théories des sciences humaines. Il convient alors de se demander si le recours à la science dans la création contemporaine n'est pas l'expression d'une imposture de même ampleur.

On constate d'abord que la transposition théâtrale du discours scientifique fonctionne, elle aussi, sur un mode analogique de telle sorte qu'on aboutit toujours à une proposition du type : la réalité du plateau est *comme* la réalité quantique. Mais ce *comme* est d'autant plus hasardeux que la comparaison, toujours partielle, repose sur l'extrapolation de quelques principes généraux tirés d'un champ scientifique donné.

⁵⁹⁵ Alan Sokal et Jean Bricmont, *Impostures intellectuelles*, Paris, O. Jacob, 1997, p. 37.

Ainsi, lorsque José Sanchis affirme dans le prologue de *Perdida en los Apalaches* avoir recours à l'humour « como elemento relativizador del pensamiento lógico »⁵⁹⁶, c'est par un glissement sémantique que la relativité est convoquée. Le dramaturge se limite donc à un usage courant d'un terme spécifique qui, une fois décontextualisé, ne recoupe plus la même réalité. Parfois, l'analogie semble encore plus discutable, notamment dans le cas de la physique quantique qui précisément constitue une rupture avec une représentation continue du monde. Comment alors rendre scéniquement compte de ce que l'on ne peut conceptualiser ? Du reste, est-il nécessaire de convoquer les univers parallèles tels que les définit Hugh Everett, c'est-à-dire dans un usage spécifique, non extrapolable, pour mettre en scène deux actions simultanées ?

Sans doute est-ce la conscience d'une possible dérive intellectuelle qui conduit José Sanchis à expliciter, chaque fois qu'il explore une nouvelle notion scientifique, le sens de sa démarche. Dans un entretien sur sa pratique théâtrale, il fait à cet égard la remarque suivante :

En mi actividad particular he explorado la física cuántica, la teoría del caos, la teoría general de los sistemas... Son aventuras intelectuales de las que saco poco fruto porque mi capacidad no da para mucho en estos campos. Pero, por lo menos, nutro esta preocupación por sistematizar los conceptos y las modalidades dramáticas⁵⁹⁷.

Il précise également la perceptive qui est la sienne dans le cadre de ses séminaires de dramaturgie : « Lo que intento, mediante esta práctica, es reducir esos ámbitos científicos a herramientas para que los autores puedan asimilar, escoger las que les sirvan y usarlas »⁵⁹⁸. Ce qui est visé n'a donc rien à voir avec une quelconque interdisciplinarité, exigeant du créateur une connaissance particulière du domaine scientifique. La science intervient uniquement comme outil dans un contexte théâtral donné pour des raisons intrinsèques. D'où la nécessité d'en réduire l'usage.

Cette approche générale du discours scientifique rappelle la manière dont Gilles Deleuze envisage les rapports d'échanges entre science, art et philosophie. Selon lui, « c'est en fonction de leur évolution propre que [ces derniers] percutent l'un dans l'autre [de telle manière qu'] il faut bien considérer la philosophie, l'art et la science comme des espèces de lignes mélodiques étrangères [...] qui ne cessent d'interférer »⁵⁹⁹. L'objectif du créateur n'est donc pas d'investir un champ qui n'est

⁵⁹⁶ José Sanchis Sinisterra, *Perdida en los Apalaches*, op. cit., p. 10.

⁵⁹⁷ Juan Antonio Ríos Carratalá, « Entrevista a José Sanchis Sinisterra », art. cit., p. 17.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁹⁹ Gilles Deleuze, « Les intercesseurs », art. cit., p. 170.

pas le sien, car « l'important n'a jamais été d'accompagner le mouvement du voisin, mais de faire son propre mouvement »⁶⁰⁰. Ces échanges fonctionnent donc sur le mode d'une intercession, par laquelle le créateur se sert d'un terme déterritorialisé, arraché à son domaine, pour le reterritorialiser dans son champ de création. Ce qui importe dans ce double mouvement de déterritorialisation et reterritorialisation, ce n'est pas la fidélité au terme initial, mais le rapport d'usage que le créateur instaure avec celui-ci afin d'inaugurer un nouveau paradigme dans son propre domaine. On peut ainsi affirmer que la visée de José Sanchis est essentiellement théâtrale car ce qui l'intéresse c'est la fonction dramaturgique de termes scientifiques. Toute la difficulté réside dans l'élaboration de ces rapports d'usage afin qu'ils participent d'un processus de déconstruction de la théâtralité établie.

2. Applications dramaturgiques du discours scientifique

Dans les textes théoriques de José Sanchis, les références au domaine scientifique sont nombreuses : science médicale, théorie générale des systèmes, théorie du chaos, physique quantique, neurobiologie, géométrie fractale, cybernétique, etc. Il faut d'emblée différencier les références ponctuelles qui interviennent généralement dans une perspective expérimentale sans donner lieu à de véritables déploiements théoriques et les références structurelles qui alimentent durablement la réflexion théâtrale de José Sanchis et ont une incidence capitale sur son écriture. Parmi ces dernières, on retiendra trois découvertes majeures de la science au XX^e siècle qui marquent une rupture avec la physique newtonienne : la théorie générale des systèmes, la théorie du chaos et la physique quantique. Nous voulons ici rendre compte du rapport d'usage que le dramaturge instaure avec ces trois champs du savoir scientifique pour en analyser les applications dramaturgiques.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 171.

2.1. La théorie générale des systèmes : vers une systématique théâtrale

Les progrès de la science dans la première moitié du XX^e siècle ont permis de faire apparaître une évolution convergente de l'épistémologie dans des domaines aussi différents que les sciences naturelles, l'économie ou encore la psychologie. Le biologiste Ludwig von Bertalanffy⁶⁰¹ a ainsi montré qu'il est possible de déterminer une série de constantes dans ces différents domaines dès lors qu'on les aborde d'un point de vue systémique⁶⁰². Surgit alors l'idée d'une théorie générale dont l'objet est l'étude des systèmes en tant que tels, indépendamment de leur contenu ou du champ de savoir dont ils sont issus. « Le but de cette théorie [...], affirme Bertalanffy, est de dégager des principes explicatifs de l'univers considéré comme système à l'aide desquels on pourrait modéliser la réalité »⁶⁰³. Selon l'hypothèse du biologiste, ces constantes systémiques ne relèvent pas seulement de similitudes mais représentent des isomorphismes et des identités structurelles fondamentales. Ce qui revient à dire qu'il est possible d'observer partout des objets possédant ces constantes, c'est-à-dire des systèmes dont les éléments en interaction constituent des ensembles qui ne peuvent être réduits à la somme de leurs parties. Bertalanffy fait à cet égard l'analyse suivante :

[D]e tout ce qui précède, se dégage une vision stupéfiante, la perspective d'une conception unitaire du monde jusque-là insoupçonnée. Que l'on ait affaire aux objets inanimés, aux organismes, aux processus mentaux ou aux groupes sociaux, partout des principes généraux semblables émergent⁶⁰⁴.

La théorie générale des systèmes permet ainsi d'appréhender sous un jour nouveau la notion de globalité. Si dans sa forme stricte, elle relève de la logique mathématique, elle a donné lieu à de multiples applications, notamment dans des domaines qui supposent l'analyse d'ensembles organisés et une activité de modélisation. D'une manière générale, on peut donc dire que cette ontologie des systèmes instaure une

⁶⁰¹ Cf. Ludwig von Bertalanffy, *Théorie générale des systèmes*, Paris, Dunod, 1973. Pour comprendre les multiples conséquences de la théorie de Bertalanffy sur les conditions du discours scientifiques, cf. également Jean-Louis Le Moigne, *La théorie du système général : théorie de la modélisation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977.

⁶⁰² Si l'on doit à Bertalanffy d'avoir conceptualisé la théorie générale des systèmes, cette dernière s'inscrit dans une longue tradition qui puise ses racines dans les conceptions philosophiques des monistes grecs (notamment Démocrite et Épicure) qui, en opposition aux dualistes (tels que Platon) postulent l'idée que l'univers forme une seule réalité immanente de sorte que le monde matériel et celui des idées sont intrinsèquement unis. Plus récemment, le développement de la cybernétique, (science s'intéressant aux interactions au sein des systèmes) et du courant structuraliste au XX^e siècle ont également influencé les théories de Bertalanffy.

⁶⁰³ Ludwig von Bertalanffy, *Théorie générale des systèmes*, *op. cit.*, p. 212.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 220.

approche épistémologique nouvelle, sensiblement différente du positivisme, car elle tend à subsumer les champs spécifiques au profit d'une approche globale privilégiant une recherche d'universaux.

2.1.1. Pour une approche transversale de l'action de création

Si José Sanchis s'intéresse à la théorie générale des systèmes, c'est en premier lieu parce qu'elle lui permet d'inscrire sa propre pratique théâtrale dans un cadre conceptuel. L'acte de création tel qu'il le conçoit, c'est-à-dire comme activité essentiellement frontalière, suppose en effet l'instauration d'échanges avec des champs du savoir humain apparemment éloignés du théâtre. La théorie générale des systèmes, en tant qu'approche transversale, offre donc une méthodologie adaptée à cette conception globale de l'acte de création. On remarque que la démarche de José Sanchis est essentiellement régie par une tendance à la systématisation non sans rapport avec une approche proprement scientifique. Celle-ci est notamment observable dans sa pédagogie théâtrale qui repose sur la constitution de modèles typologiques constitutifs de l'expression théâtrale :

Son « famosos » en mis seminarios los esquemas para plantear las diversas tipologías, por ejemplo, del monólogo o del diálogo dramático ; o las características de la palabra dramática ; o las modalidades de la acción dramática. En este sentido siempre he intentando aplicar criterios taxinómicos. No para limitar las posibilidades creativas del autor, sino para apoyarlas⁶⁰⁵.

La méthodologie scientifique est donc présente dans la démarche théâtrale de José Sanchis comme un moyen pour objectiver l'acte de création qui n'est plus perçu comme le fruit d'une inspiration plus ou moins mystérieuse, mais comme l'affirmation de choix esthétiques conscients et motivés. Cette approche systémique rejaillit aussi dans les essais théoriques où le texte théâtral est essentiellement envisagé en termes de structure dramaturgique. Cela explique aussi pourquoi la pensée structuraliste — notamment la narratologie et la théorie de la réception— est si déterminante dans son approche théâtrale.

⁶⁰⁵ Juan Antonio Ríos Carratalá, « Entrevista a José Sanchis Sinisterra », *art. cit.*, p. 17.

2.1.2. Les Systèmes minimalistes répétitifs : une application concrète

La théorie générale des systèmes a également donné lieu à des applications plus spécifiques, notamment dans le cadre des différents *laboratorios de dramaturgia actoral*. José Sanchis y élabore, comme nous l'avons déjà évoqué, une approche expérimentale du jeu d'acteur à partir d'un concept nouveau : les systèmes minimalistes répétitifs (SMR) qu'il définit de la sorte :

Son partituras de acciones físicas compuestas por una serie de actemas –gestos, desplazamientos, posiciones, microconductas actorales... –en general simples, cotidianos, más o menos realistas, pero cuya secuencia no configura ninguna situación interpersonal significativa. O, al menos, no pretenden reflejar o expresar ningún momento concreto de interacción humana. Dicha secuencia posee, además, dos propiedades peculiares: a) el nexo que une cada actema con el anterior y el siguiente no parece basado en el principio de causalidad ; y b) el último actema se enlaza, sin solución de continuidad, con el primero, generándose un proceso cíclico (y, por lo tanto, repetitivo) que recuerda el mecanismo de realimentación común a la mayoría de los sistemas existentes en la realidad objetiva y subjetiva. Se hace evidente, pues, que los SMR proponen a los actores un comportamiento escénico que sustituye la linealidad unidireccional de la acción por la ciclicidad de su conducta física⁶⁰⁶.

Chaque SMR constitue une sorte de protocole déterminé par une ou plusieurs consignes formelles. Il s'agit ainsi de soumettre le jeu traditionnel de l'acteur à une logique systémique, fonctionnant selon des principes de variation, inversion, opposition, contraste, etc. L'objectif est d'interroger les normes de la représentation réaliste dans une optique qui n'est plus celle du dramaturge mais de l'acteur. En suivant cette méthodologie, ce dernier est en effet amené à quitter le champ du figuratif, c'est-à-dire de l'interprétation entendue comme activité mimétique, pour rejoindre, comme le souligne José Sanchis, « un territorio próximo a la abstracción (y sin desplazarse hacia el ámbito de la danza) »⁶⁰⁷.

Ce changement de paradigme s'accompagne également d'une volonté de remplacer la causalité de l'action théâtrale par un déploiement cyclique, intégrant l'un des principes fondamentaux de la théorie générale des systèmes : la rétroaction, conceptualisée par l'un des fondateurs de la cybernétique, Nobert Wiener, dans les

⁶⁰⁶ José Sanchis Sinisterra, « Sistemas minimalistas repetitivos », www.nuevoteatrofronterizo.es/cosas/SMR.html, [page consultée le 02/12/20012]. Le dramaturge définit l' « actema » comme « unidad mínima de acción. Unidad fruto de una convención arbitraria que a nivel de puesta en escena, dramaturgia, escenografía, interpretación... permite decidir una segmentación más o menos precisa para organizar la dinámica escénica según partes desde realistas a aritméticas » (José Sanchis Sinisterra, « Primera aproximación a un posible diccionario ideológico del teatro », art. cit., p. 160).

⁶⁰⁷ *Ibid.*, [page consultée le 02/12/2012].

années 1940⁶⁰⁸. Lorsque, dans un système dynamique, l'action d'un élément sur un autre entraîne en retour une réponse, on dit que ces deux éléments sont reliés par une boucle de rétroaction. Celle-ci peut être positive, quand elle tend à amplifier le phénomène ; ou bien négative, quand elle provoque un affaiblissement de ce dernier⁶⁰⁹. L'application de la rétroaction dans le champ des SMR permet de développer un dispositif cyclique que José Sanchis décrit de la sorte :

- el actor A realiza el actema x, que afecta a B.
 - el actor B realiza entonces el actema y, que afecta a C.
 - el actor C realiza a continuación el actema z, que afecta a A.
 - el actor A realiza de nuevo el actema x (pero ahora afectado por z), que afecta a B.
 - el actor B realiza de nuevo el actema y (pero ahora afectado por x (z), que afecta a C.
- y así sucesivamente... hasta el « infinito »⁶¹⁰.

L'effet de variation inhérent au principe de rétroaction permet ainsi un déploiement de l'action théâtrale suivant une progression cyclique et donc répétitive qui finit par se substituer à un déploiement purement chronologique. Mais en libérant l'action de ses fonctions figurative et mimétique, les SMR font également émerger, comme le souligne José Sanchis, une dimension nouvelle de l'expression théâtrale :

No había, desde luego, ninguna historia, ninguna progresión, ni siquiera podía hablarse de personajes o situaciones, pero algo que, indudablemente, tenía que ver con la existencia humana y con los avatares de la interacción se configuraba aquí y allá, creando momentos de tensión, de misterio, de humor, de dolor... que cada uno de los asistentes leía de un modo diferente. Lo mismo que cada uno de los participantes en el ejercicio. Islas de orden en el océano del caos ; o mejor: islas de sentido en el océano del *senseless*...⁶¹¹

On le voit, la théorie générale des ensembles est ici mise au service d'une expérimentation dramaturgique centrée sur l'acteur, qui constitue une alternative au théâtre entendu comme représentation directe de la réalité. En appliquant à l'action théâtrale une approche systémique, le dramaturge entend ainsi développer une réflexion sur ses lois de fonctionnement internes. Une telle perspective inaugure un changement qualitatif dans la conception du jeu de l'acteur : il s'agit de perfectionner

⁶⁰⁸ Norbert Wiener (1894-1964) est un mathématicien américain considéré comme l'un des fondateurs de la cybernétique.

⁶⁰⁹ Pour une étude approfondie des enjeux de la rétroaction, cf. Guy Paquette, « Feedback, rétroaction, rétroinformation, réponse... du pareil au même », in *Communication et langages*, n° 73, 3ème trimestre, 1987. pp. 5-18. On y trouve la définition suivante inspirée des travaux de Norbert Wiener : « processus permettant le contrôle d'un système (mécanique, physiologique, social) en l'informant des résultats de son action » (p. 6).

⁶¹⁰ *Ibid.*, [page consultée le 02/12/20012].

⁶¹¹ *Ibid.*, [page consultée le 02/12/20012].

sa capacité d'interprétation et, dans le même temps, de développer une recherche de moyens expressifs à partir d'une meilleure compréhension des mécanismes propres à l'action théâtrale.

2.2. La théorie du chaos et l'esthétique fragmentaire

Les physiciens se sont confrontés, au cours de l'histoire, à la difficulté de comprendre, modéliser et prévoir des systèmes macroscopiques, tels les volumes de gaz ou de liquide, qui se caractérisent par la grande complexité des interactions qu'ils font intervenir. Si la mécanique statistique a permis de rendre compte avec succès des propriétés de systèmes à l'équilibre, en revanche, elle se révèle insuffisante lorsqu'il s'agit d'analyser des systèmes dynamiques a priori désordonnés. Le terme « chaos » s'est ainsi popularisé dès les années 70 pour désigner la théorie des systèmes dynamiques non-linéaires, mais aussi par extension, tous les phénomènes régis par des lois simples et déterministes dont le comportement, dans certaines conditions, devient imprédictible. Noëlle Batt, qui s'est intéressée aux répercussions de la théorie du chaos sur la sémiotique littéraire, propose l'analyse suivante :

Le chaos qui concerne les physiciens n'est pas ce chaos qui « tout d'abord naquit », avant « Terre aux larges flancs » et « Amour, le plus beau de tous les dieux immortels », comme le dit Hésiode dans sa *Théogonie* (116-125), ni cette « masse informe d'éléments mal unis et discordants » dont parle Ovide dans les *Métamorphoses* (I, 5-9). Il désigne le fait que certains systèmes dynamiques naturels ou artificiels dont le comportement est a priori déterminé peuvent aussi se comporter de manière imprévisible et présenter des phases qui semblent aléatoires à certains moments de leurs parcours du fait d'une sensibilité à leurs conditions initiales internes⁶¹².

Cette sensibilité des systèmes dynamiques permet ainsi d'expliquer qu'une modification infime de leurs conditions initiales peut entraîner des résultats imprévisibles sur le long terme. Pressenti par Henri Poincaré, ce principe a été démontré en 1963 par le météorologue Edward Norton Lorenz⁶¹³ à partir d'une modélisation du système de couplage de l'atmosphère avec l'océan. Lorenz a ainsi établi que les lois de la météorologie sont si sensibles aux conditions initiales qu'un battement d'ailes de papillon au Brésil peut déclencher une tornade au Texas. L'image

⁶¹² Noëlle Batts, « Dynamique littéraire et non-linéarité », in Pierre Cotte (éd.), *Langage et linéarité*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, p. 190.

⁶¹³ Edward Norton Lorenz (1917-2008), météorologue américain. C'est en 1972 qu'il développe la théorie de l'effet papillon dans une conférence prononcée devant l'Association américaine pour le progrès des sciences.

fera le tour du monde et donnera toute son ampleur à la théorie du chaos. Il est important de souligner qu'un système chaotique n'est pas un système confus sans constantes déterminables. Sous son désordre apparent, se cache en vérité un ordre très strict. La théorie du chaos permet précisément d'en expliquer les mécanismes, mais elle ne peut ni prévoir le comportement d'un système sur le long terme, ni savoir quel était précisément son état dans le passé.

2.2.1. La complexité : un nouveau paradigme épistémologique

Cette découverte majeure change l'appréhension des rapports du simple et du complexe. Les théoriciens du chaos ont notamment montré que la complexité peut être intrinsèque à un système, alors que jusque-là la science la rapportait à un caractère extrinsèque, accidentel, lié à une multitude de causes. Une telle approche supplante donc la physique newtonienne, centrée sur l'idée que l'Univers serait régi par le déterminisme, en établissant que des causes quasiment identiques peuvent produire des effets totalement divergents. Le principe de causalité s'en trouve largement complexifié car il ne peut plus être exclusivement abordé sous l'angle du déterminisme, selon lequel les mêmes causes produisent toujours les mêmes effets⁶¹⁴.

Les applications de la théorie du chaos dans le champ philosophique sont nombreuses. Dans *La pensée complexe*, Edgar Morin développe notamment un paradigme épistémologique à partir de cette redéfinition du rapport entre ordre et désordre. Il crée, pour ce faire, un nouveau concept philosophique, le chaosmos, permettant de rendre compte du rapport inextricable et complexe entre chaos et cosmos qui sous-tend la théorie du chaos. Edgar Morin définit ainsi cette nouvelle interrelation :

Est chaos exactement ce qui est inséparable dans le phénomène à double face par lequel l'Univers à la fois se désintègre et s'organise, se disperse et se polynuclée [...]. La genèse des particules, des atomes, des astres s'opère dans et par les agitations, turbulences, remous, dislocations, collisions, explosions. Les processus d'ordre et d'organisation (de l'Univers) ne se sont pas frayés un chemin comme une souris à travers les trous du

⁶¹⁴ Sur l'indéterminisme résultant de la théorie du chaos, cf. Ilya Prigogine et Isabelle Stengers, *La Nouvelle Alliance. La métamorphose de la science*, Paris, Gallimard, 1988. Les deux chercheurs y développent la thèse selon laquelle la science classique considère les phénomènes comme déterminés et réversibles, ce qui est en contradiction avec l'expérience courante.

gruyère cosmique, ils se sont constitués dans et par le chaos, c'est-à-dire le tournoiement de la boucle tétralogique [...] : ordre-désordre-interactions⁶¹⁵.

Cette boucle tétralogique constitue une alternative épistémologique au paradigme newtonien en cela qu'elle intègre la notion de désordre et suppose un dépassement du déterminisme au profit d'une organisation que Morin définit comme complexe, dans le sens étymologique de *complexus*, c'est-à-dire « ce qui est tissé ensemble » dans un enchevêtrement d'entrelacements (*plexus*).

2.2.2. L'écriture théâtrale entre chaos et création

Le dramaturge argentin Rafael Spregelburd s'est intéressé aux implications d'une telle approche de la complexité sur le langage dramatique, mettant la théorie du chaos au cœur même de sa réflexion théâtrale. Dans sa pièce, *La estupidez*⁶¹⁶, le développement de l'action répond à une logique scientifique de telle sorte que le calcul des probabilités est appliqué à l'étude des comportements humains. La théorie du chaos y est incarné par le mathématicien Robert Finnegan, découvreur d'une équation mystérieuse qui, passée par la programmation d'un ordinateur quantique, permettrait de prédire l'ensemble des combinaisons d'événements à venir. Au niveau de l'écriture, la nature fragmentaire et non causale de la pièce permet également de rendre compte d'un monde chaotique, privé de toute loi fondatrice. À propos de l'influence de la théorie du chaos sur son écriture, Rafael Spregelburd fait la remarque suivante :

Lo que yo creo es que en la física y en las matemáticas se viene dando desde hace tiempo un cambio de paradigma, un cambio que las acerca mucho a la filosofía. Pero la dramaturgia ha dado cuenta muy tarde de ese cambio. Mi hipótesis es que durante mucho tiempo los sistemas narrativos en el teatro se comportaron de manera análoga a la física newtoniana, reduccionista, una física de fórmulas lineales. Mi modo de narrar las historias tendría que ver con otra cosa. Me atrae la multiplicidad, la idea de la complejidad. Esto es análogo a ciertas formulaciones que provienen de las teorías del caos: la idea de que un sistema nunca está solo y, por lo tanto, una fábula es un sistema en relación con un sistema distinto que es el mundo de quienes la ven⁶¹⁷.

Dans la réflexion de Spregelburd, la théorie du chaos permet de développer une construction dramatique en marge de la théâtralité établie et de ses principes

⁶¹⁵ Edgar Morin, *La Méthode (La nature de la nature)*, tome 1, Paris, Seuil, 1977 pp. 57-58.

⁶¹⁶ Rafael Spregelburd, *La estupidez* suivie de *El pánico*, Buenos Aires, Atuel-TyA, 2004.

⁶¹⁷ Luis Emilio Abraham, « Entrevista a Rafael Spregelburd », in *La letra inversa*, www.letrainversa.com.ar/li/entrevistas/100-entrevista-a-rafael-spregelburd.html, [page consultée le 10/03/2013].

constitutifs. « Soy un instigador de catástrofes, remarque-t-il, en mis obras la línea que una causa y efecto suele ser una curva de dudosa consistencia »⁶¹⁸.

C'est sur un mode semblable que José Sanchis envisage la théorie du chaos dans sa propre pratique théâtrale. Celle-ci influence en premier lieu le rapport du dramaturge à la création. Nous avons souligné à maintes reprises que sa poétique fonctionnait sur un double principe d'ordre et de désordre. Le processus d'écriture tel que le conçoit le dramaturge rappelle à cet égard le concept de chaosmos développé par Edgar Morin. « La creación, affirme le dramaturge, se sitúa en la frontera entre el Orden y el Caos »⁶¹⁹. Il s'agit ainsi de saper les conventions théâtrales et en même temps de créer les conditions d'une structuration dramaturgique alternative. L'esthétique du fragmentaire permet précisément de remettre en cause la complétude structurelle et signifiante du drame classique, sans pour autant céder à la dérive postdramatique d'une expérimentation purement sensorielle. Tout comme la théorie du chaos suppose une rupture vis-à-vis d'une conception newtonienne du monde, le théâtre de José Sanchis vise une alternative à la représentation aristotélicienne du réel. Il apparaît ainsi comme un système dynamique, régi par des lois internes différentes de celles du *Système théâtral bourgeois* et dont le devenir est toujours imprévisible.

L'esthétique du fragmentaire répond également à la nécessité de développer une causalité nouvelle. Ce qui est en jeu dans cette écriture de l'incomplétude, c'est bien le refus de tout déterminisme de l'action théâtrale, qui n'est plus tenue de se développer linéairement. À titre d'exemple, on pourrait citer *Lope de Aguirre, traidor*. Dans cette pièce, la figure de conquistador se construit, comme nous l'avons vu, à travers une suite de portraits contrastés, voire contradictoires, faisant apparaître toute l'ambivalence du personnage. La progression de l'action ne dépend plus strictement du développement de la fable mais repose désormais sur une suite de variations propre d'une construction musicale. Face à un tel agencement kaléidoscopique, où l'image d'Aguirre semble se transformer à l'infini, il ne s'agit plus pour le spectateur de suivre ce portrait du regard mais de le déchiffrer. La pièce est, à ce titre, représentative d'une évolution du drame moderne qui, selon les termes de Jean-Pierre Sarrazac, suppose « le passage d'un ordre syntagmatique à un ordre paradigmatique. L'œuvre se retrouve

⁶¹⁸ Javier López Rejas, « Rafael Spregelburd: "Soy un instigador de catástrofes" », in *Elcultural.es*, 4 décembre 2012, www.elcultural.es/noticias/escenarios/Rafael-Spregelburd-Soy-un-instigador-de-catastrofes/4123 [page consultée le 10/03/2013].

⁶¹⁹ José Sanchis Sinisterra, « Sistemas minimalistas en el teatro », *art. cit.*, p. 15.

déliée de l'obligation de suivre l'ordre chronologique des événements. Elle explore, en une approche différentielle et aléatoire, la potentialité de chaque situation. Émerge alors un *théâtre des possibles* »⁶²⁰. Dans le passage de la linéarité à la multiplicité, l'évidence des signes laisse place à une sorte d'indéterminisme théâtral. En d'autres termes, si la lettre du texte est sûre, son sens ne l'est plus et il revient en dernière instance au spectateur de le faire résonner.

2.3. La physique quantique : quitter le « réalisme naïf »

La physique quantique constitue sans nul doute la théorie scientifique dont l'influence sur le théâtre sanchisien est la plus décisive et la plus évidente. Elle a notamment donné lieu à l'écriture d'une pièce, *Perdida en los Apalaches*, ayant pour sous-titre « juguete cuántico »⁶²¹. D'une manière plus générale, ce domaine de recherche imprègne l'écriture de José Sanchis à tel point qu'il est possible de parler d'esthétique quantique⁶²², privilégiant l'incomplétude, la discontinuité et la fragmentation. Dans un article des plus éclairants quant à l'influence de ce paradigme scientifique sur l'écriture théâtrale⁶²³, Monique Martinez, Agnès Surbezy et Fabrice Corrons mettent en avant trois modalités majeures de cette esthétique nouvelle : la scène comme vide quantique, la modification de l'objet observé par l'observateur et la mise en scène d'un espace-temps non newtonien.

2.3.1. Le potentiel créatif du vide

La physique quantique a permis de montrer que le vide ne peut se confondre avec le rien et nous indique d'ailleurs que cette notion recèle des propriétés fondamentales de sorte qu'il est possible de parler de l'énergie du vide. Citons à ce sujet les réflexions de Prigogine :

⁶²⁰ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir drame*, op. cit., p. 50.

⁶²¹ Pour une analyse des rapports entre théâtre et physique quantique dans la pièce, cf. Monique Martínez, « El enfoque mecánico-cuántico del espacio-tiempo: *Perdida en los Apalaches* », in Monique Martínez, *José Sanchis Sinisterra: una dramaturgia de las fronteras*, op. cit., pp. 111-120.

⁶²² Sur la notion d'esthétique quantique, cf. Michel Caffarel et Monique Martínez, « L'esthétique quantique : un regard croisé entre arts et sciences », in Laurence Roussillon-Constanty et Philippe Murillo (éd.), *Science, Fables and Chimera: Strange Encounters*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2012.

⁶²³ Fabrice Corrons, Monique Martinez et Agnès Surbezy, « Le théâtre quantique : ordre et désordre dans l'Espagne postmoderne », in *L'Annuaire théâtral* (Université Laval), n° 43-44, 2009, pp. 59-76.

Si le vide quantique est effectivement dépourvu de particules et ressemble en cela au vide intuitif de la théorie classique, il est néanmoins le siège d'une fébrilité inconnue en théorie classique. Le vide quantique ne représente en effet pas l'absence de matière mais, bien au contraire, un état particulier de celui-ci, celui d'énergie minimale⁶²⁴.

Tandis que le vide classique est un lieu sans mouvement, sans matière productive, le vide quantique apparaît comme un bouillonnement d'activité, un lieu de création, où la matière peut effectivement naître. Cette potentialité créative du vide est au cœur même de la théâtralité mineure de José Sanchis qui, comme nous l'avons évoqué, ne constitue pas un exercice de simplification mais, bien au contraire, de complexification de l'écriture, suivant l'adage beckettien « less is more ». Le dramaturge définit lui-même la trilogie *La escena vacía* comme una « exaltación de la esencialidad dramática »⁶²⁵. Quant à son théâtre bref, nous avons montré qu'il constitue l'une des manifestations les plus radicales de cette théâtralité soustractive. Prenons à titre d'exemple le monologue *Vacío*, qui précisément met en scène cette potentialité du vide : « No hay nada que buscar, ni nada en que depositar la esperanza, sino la nada y el vacío, pues son el primer principio de todas las cosas » (V, p. 211). Et c'est bien parce que le vide est à la fois la condition nécessaire de l'action théâtrale et son terme que le texte prend lui aussi une forme cyclique où commencement et fin se rejoignent : « Si no hay nada que buscar, ni nada que esperar, ¿Qué hacemos aquí? / Pues eso : simplemente acabar, para que llegue de una vez el principio./ El primer principio de todas las cosas (V, p. 212).

2.3.2. L'observateur au cœur de la représentation

Parallèlement à cette redéfinition du vide comme état productif, la physique quantique remet radicalement en cause le rapport classique entre observateur et objet observé. À l'échelle atomique, les physiciens se sont en effet confrontés à l'épineux problème de la mesure des phénomènes. Erwin Schrödinger remarque, du reste, que celui-ci « reste le point le plus délicat, pour ne pas dire le point aveugle de la théorie, celui qui ne peut pas être comblé par de pures mathématiques »⁶²⁶. Les difficultés rencontrées ont alors amené certains physiciens à postuler l'idée d'une action de la conscience sur la matière et donc à interroger le statut de la réalité et de la relation

⁶²⁴ Ilya Prigogine, *L'homme devant l'incertain*, Paris, O. Jacob, 2001, p. 49.

⁶²⁵ Monique Martinez, *José Sanchis Sinisterra: una dramaturgia de las fronteras*, op. cit., p. 109.

⁶²⁶ Erwin Schrödinger, *Physique quantique et représentation du monde*, op. cit., p. 15.

entre les systèmes physiques et leurs observateurs. Werner Karl Heisenberg a ainsi établi le principe d'incertitude, selon lequel l'objet observé au niveau atomique n'existe qu'en vertu de l'observation qui le détermine⁶²⁷.

Appliquée au champ théâtral, cette nouvelle approche de la relation sujet/objet ouvre sur une écriture de la polyvocité, où l'action théâtrale est soumise à la subjectivité du spectateur qui devient observateur actif. José Sanchis privilégie d'ailleurs une certaine idée de la création fondée sur un principe d'interaction entre auteur et récepteur :

Un espectáculo, una obra, no es una emisión unilateral de signos, no es una donación de significados que se produce desde la escena a la sala –o desde el texto hacia el lector–, sino un proceso interactivo, un sistema basado en el principio de retroalimentación, en el que el texto propone unas estructuras indeterminadas de significado y el lector rellena estas estructuras indeterminadas, estos huecos, con su propia enciclopedia vital, con su experiencia, con su cultura, con sus expectativas. Y de ahí se produce un movimiento que es el que genera la obra de arte o la experiencia artística.

Le dramaturge développe, à partir des années 1990, une véritable esthétique de la réception qui fait écho à la redéfinition quantique du phénomène de l'observation. Pour ce faire, il reprend à son compte les concepts théoriques de l'École de Constance afin de mettre en œuvre une nouvelle organisation dramaturgique privilégiant l'indétermination du sens et ses effets sur l'acte de réception. Nombreuses sont les œuvres de José Sanchis qui répondent à cette nouvelle conception du texte dramatique. Qu'il s'agisse de *El retablo de Eldorado*, *Lope de Aguirre, traidor*, *El lector por horas*, *Sangre lunar* ou encore *Flechas del ángel del olvido*, ces pièces ont en commun de développer une structuration nouvelle prenant en compte le processus de réception de l'œuvre. Ainsi la triade exposition-nœud-dénouement laisse-t-elle place à trois nouvelles phases : « despegue », « cooperación » et « mutación ».

Dans la première, il s'agit de parvenir à faire en sorte que le spectateur quitte sa propre réalité pour intégrer la fiction qu'on lui propose. Comme le souligne José Sanchis, « hay en [esta fase] varias tareas dramáticas que realizar : el suministro de información sobre las convenciones que vamos a emplear, sobre qué fragmento del mundo va a materializarse con mayor o menor figuratividad en el microcosmo ficcional »⁶²⁸. En d'autres termes, l'auteur doit parvenir à susciter l'intérêt du

⁶²⁷ Pour une analyse plus poussée du principe d'incertitude en mécanique quantique, cf. Michel Bitbol, *Mécanique quantique*, op. cit., pp. 269-286.

⁶²⁸ José Sanchis Sinisterra, « Dramaturgia de la recepción », in José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, op. cit. p. 254.

spectateur et faire en sorte qu'il adhère au pacte fictionnel qu'il lui propose. Comme nous l'avons déjà vu, la première scène de *Lope de Aguirre, traidor* participe de cette phase de « despegue », en cela qu'elle situe l'action dans son contexte historique tout en présentant la principale convention que le texte met en jeu. Ainsi, le caractère éclaté de cette première scène –composée de répliques anonymes et décousues– instaure un principe polyphonique qui conditionne la structuration de la pièce.

La deuxième phase fonctionne sur le mode d'une coopération entre l'auteur et le spectateur. Comme le souligne José Sanchis, « en la medida en que debe rellenar los espacios de indeterminación abiertos por la estructura esquemática del texto, el receptor se convierte en parte implicada, comprometida con el ocurrir de la acción »⁶²⁹. Il ne s'agit pas seulement pour lui de prendre part aux conflits que la pièce expose mais de participer à la construction du sens. Tout comme dans la théorie quantique, c'est la subjectivité de l'observateur qui détermine l'événement. José Sanchis décline ce principe de coopération sous des formes diverses. Dans *Lope de Aguirre, traidor*, le spectateur est confronté à l'ambivalence du personnage et doit se forger son propre jugement moral sur celui-ci. Dans *Flechas del ángel del olvido*, le dramaturge met en scène une jeune amnésique qui tente de retrouver la mémoire. À l'instar de ce personnage, le spectateur est confronté à un éclatement du sens de telle manière qu'il lui faut reconstituer les fils de cette mémoire morcelée afin de percer la véritable identité de la jeune femme, si tant est que cela soit possible.

La troisième phase implique enfin une « mutación ». Comme le souligne José Sanchis, « se trata de resolver las expectativas, preferiblemente de un modo perturbador, no dejando la mente del espectador aquietada y tranquila, sino provocando algún tipo de inquietud, de duda, de enigma... para que se lleve los deberes a casa »⁶³⁰. Le dramaturge cherche ainsi à éviter tout effet de clôture afin que l'expérience théâtrale se poursuive au-delà même de la représentation et soit source de réflexion. À titre d'exemple, on pourrait citer *El cerco de Leningrado*. Dans cette pièce, Natalia et Priscila vivent recluses dans le vieux *Teatro del Fantasma*, fermé depuis vingt ans. L'une est actrice, l'autre propriétaire et administratrice du théâtre. Elles fouillent dans leurs archives et dans leurs souvenirs, rejouent les rôles anciens, ressuscitent l'époque des rêves de révolution, des assemblées générales et des pique-

⁶²⁹ José Sanchis Sinisterra, « Un receptor más que implícito: *Nus* de Joan Casas », *art. cit.*, p. 257.

⁶³⁰ José Sanchis Sinisterra, « Dramaturgia de la recepción », *art. cit.*, p. 254.

niques « prolétaires ». Elles évoquent surtout la figure de Néstor, le metteur en scène, mari de l'une, amant de l'autre, mort d'une chute dans le théâtre pendant les répétitions du *Cerco de Leningrado*, une pièce mystérieuse dont personne ne connaît le véritable sujet et qu'elles n'ont cessé de rechercher dans l'espoir d'éclaircir les circonstances de l'accident. Dans la dernière scène, Natalia et Priscila tombent par hasard sur le manuscrit qui se révèle bien différent de ce qu'elles avaient imaginé : contrairement à l'épisode historique dont la pièce s'inspire, *El cerco de Leningrado* met en scène la chute de la ville et la victoire des nazis sur les communistes. En lieu et place d'un dénouement classique, qui lèverait le voile sur la mort de Néstor, le coup de théâtre permet de déplacer l'énigme : comment interpréter le sens de cette pièce ? Tandis que le texte s'achève, c'est à cette nouvelle question que le spectateur, à l'instar de Priscila et Natalia, est désormais confronté :

PRISCILA.— Ahí está la cosa.

NATALIA.— ¿Qué cosa?

PRISCILA.— Que la obra no trata del cerco de Leningrado...

NATALIA.— Ah, ¿no?

PRISCILA.— Ni de la Segunda Guerra Mundial... Es una obra con mensaje.

NATALIA.— Sí: eso se nota mucho.

PRISCILA.— Símbolica pero de un modo raro. (*CL*, p. 79)

La mise en abyme, somme toute évidente, permet également de mettre en lumière la dimension symbolique de la pièce-cadre, elle-même intitulée *El cerco de Leningrado*. Tout se passe comme si, au moment de l'excipit, José Sanchis invitait le spectateur à percer le sens caché de la parabole présente dans l'œuvre, en parcourant par ses propres moyens le chemin qui mène du comparant au comparé.

En somme, à travers cette dramaturgie de la réception, José Sanchis cherche à développer chez le spectateur sa capacité d'agir pleinement et, ceci depuis le langage, en restant fidèle au texte dramatique. Cette allégeance aux mots est loin d'être le signe d'une conception passéiste du théâtre dominée par la toute-puissante figure de l'auteur, comme le prétendent les hérauts de la scène postdramatique. L'œuvre de José Sanchis est aux antipodes de cette idée : tout comme la physique quantique découvre la nature active de l'observation, dans son théâtre, le spectateur y est mis en mouvement. Comme le remarque Jean-Pierre Sarrazac à propos de Pirandello, « la pièce devient un

procès à l'intérieur duquel le spectateur génère lui-même sa propre théâtralité »⁶³¹. Dit en d'autres termes, le théâtre devient le lieu d'une émancipation.

2.3.3. Vers une nouvelle conception de l'espace-temps

Enfin, la physique quantique a largement bouleversé notre conception de l'espace-temps au profit d'une représentation intégrant la notion d'univers parallèles ou multiples. Cette théorie a été avancée par le physicien américain Hugh Everett⁶³² en 1957 pour tenter de trouver une solution à certains problèmes de la formalisation de la réalité quantique, notamment ceux posés par l'expérience du chat de Schrödinger⁶³³. Ce dernier a imaginé un mécanisme qui consiste à enfermer un chat dans une boîte avec un dispositif qui tue l'animal dès qu'il détecte la désintégration d'un atome d'un corps radioactif. Si les probabilités indiquent qu'une désintégration a une chance sur deux d'avoir lieu au bout d'une minute, la physique quantique postule l'idée que, tant que l'observation ne s'est pas produite, l'atome est simultanément dans deux états, c'est-à-dire intact *et* désintégré. Or le mécanisme imaginé par Erwin Schrödinger lie l'état du chat (mort ou vivant) à l'état des particules radioactives de sorte que le chat serait simultanément mort et vivant jusqu'à ce que l'ouverture de la boîte (l'observation) déclenche le choix entre les deux états. D'après la théorie d'Everett, la particule ne peut être à la fois intacte *et* désintégrée. Le physicien défend au contraire l'idée qu'il y a deux particules –et donc, dans l'expérience de Schrödinger, deux chats– faisant partie de deux univers parallèles absolument identiques, si ce n'est que l'un contient une particule intacte et l'autre une particule désintégrée.

Cette théorie des univers parallèles a largement été reprise par José Sanchis car elle permet de remettre en cause la fonction mimétique de la représentation ainsi que la convention d'une action théâtrale nécessairement linéaire, telle que la postule le drame aristotélicien. Le dramaturge explique en ces termes l'implication dramaturgique de ces découvertes :

La teoría de la relatividad y de la física cuántica nos hacen entrever unas nociones de espacio y de tiempo que no corresponden con nuestra experiencia « cotidiana », y

⁶³¹ Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre*, Paris, Circé, 2000, p. 84.

⁶³² Cette théorie semble aujourd'hui encore largement débattue par les physiciens. Cf. à ce sujet Bernard d'Espagnat, *Le réel voilé : analyse des concepts quantiques*, Paris, Fayard, 1994, p. 269.

⁶³³ Le paradoxe du chat est énoncé dans Erwin Schrödinger, *Physique quantique et représentation du monde*, *op. cit.*, p. 106. L'expérience tente de projeter à l'échelle macroscopique un phénomène observable au niveau quantique.

también el teatro con su prodigiosa libertad para alterar los esquemas perceptivos, permite que nos asomemos a una vivencia de la realidad tal vez « más real » que ese mundo de las apariencias por el que habitualmente discurren nuestras vidas⁶³⁴.

Dans *Perdida en los Apalaches*, cette altération de la perception prend la forme d'une superposition des univers fictionnels. Si le contexte initial de la pièce est celui de la conférence de Dorothy Greñuela –précisément sur les distorsions de l'espace-temps– dans les locaux du Club de Divulgación Cultural Amadeo Pimentel, à mesure que la pièce progresse, d'autres univers se matérialisent sur scène. Il y a d'abord le personnage de l'Intrus qui transporte le spectateur dans les années 60. Puis, c'est dans le futur que voyage Dorothy Greñuela, persuadée que le professeur Forrester, chercheur en physique quantique, est en train de lui jouer un mauvais tour. Les différents univers finissent enfin par s'entremêler et se rejoindre de sorte que tous les personnages peuvent finalement communiquer. Cette conception non-linéaire de l'espace-temps rejaillit également dans d'autres pièces de José Sanchis dont le sujet n'est pas la physique quantique. L'exemple le plus abouti est sans doute *Sangre lunar*, où la mise en scène permet de représenter des personnages simultanément présents en différents lieux. Alors qu'Estela se trouve face à son ordinateur à Vienne, elle est dans le même temps dans la chambre de sa sœur, Lucía, dans une clinique à Madrid :

De la habitación de la clínica ha desaparecido ya el equipo médico. Hay en ella algo más de luz. ESTELA se separa del ordenador y, con el teléfono sujeto entre la cabeza y el hombro, se dirige hacia allí. Llega junto a la cama y se inclina sobre la figura yaciente. Murmura, no se sabe si al teléfono o a la mujer (SL, p. 97).

Cette conception de l'espace-temps quantique suppose donc une rupture avec l'une des conventions les plus irréductibles du drame aristotélicien : l'unité d'action qui éclate au profit d'une organisation dramaturgique intégrant la notion de simultanéité.

On le voit, qu'il s'agisse de l'influence de la théorie générale des systèmes, de la théorie du chaos ou de la physique quantique, José Sanchis cherche principalement à développer des représentations du monde alternatives à ce qu'Erwin Schrödinger nomme « le réalisme naïf », c'est-à-dire une configuration du réel évidente mais en aucun cas unique. Le dramaturge constate que ces nouveaux champs scientifiques, en rupture avec la physique newtonienne, donnent accès à cette expérience du monde au-

⁶³⁴ José Sanchis Sinisterra, *Perdida en los Apalaches*, op. cit., p. 9.

delà « del mundo de [las] apariencias »⁶³⁵. Dans son œuvre, se construit donc une théâtralité inédite qui tourne le dos à cette illusion et inaugure, par le détour de la science, un nouveau réalisme, nécessairement relatif, car se remettant toujours en question, à l’instar du discours scientifique.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 9.

CHAPITRE II

THÉÂTRE ET SCIENCE MÉDICALE

Si la critique a largement mis en lumière l'influence des nouvelles sciences sur l'œuvre de José Sanchis, elle a en revanche peu abordé les rapports que celle-ci entretient avec la sphère médicale. Les pathologies les plus diverses représentent pourtant une véritable constante thématique de l'écriture sanchisienne, notamment à partir des années 1990. On peut citer à cet égard *El lector por horas* (1996) qui met en scène la cécité⁶³⁶, *Sangre lunar* (2001) où sont abordés les problèmes bioéthiques propres au milieu hospitalier, *La máquina de abrazar* (2002) qui traite de l'autisme ou encore *Flechas del ángel del olvido* (2006) qui développe une réflexion sur l'amnésie dans une perspective politique.

Nous nous attacherons à analyser ici l'influence du discours médical sur l'œuvre de José Sanchis, en mettant tout d'abord en lumière les interactions entre médecine et théâtre, qui reposent sur un intérêt commun pour la représentation du corps. Nous nous intéresserons ensuite à la mise en scène de l'univers médical dans le théâtre sanchisien à partir d'une double approche. Dans un premier temps, nous montrerons comment la maladie soumet le personnage à une profonde transformation qui l'éloigne de la figure du héros classique. Dans un deuxième temps, nous verrons comment cette représentation des troubles physiques et psychiques affecte le spectateur en cela qu'elle configure une nouvelle image du réel remettant en cause sa propre perception. Cet aspect est d'autant plus important que José Sanchis ne se limite pas à représenter le rapport singulier que le malade entretient avec le monde mais crée

⁶³⁶ La cécité est également traitée dans deux adaptations : *Informe sobre ciegos* (1983) à partir du chapitre homonyme de *Sobre héroes y tumbas* d'Ernesto Sábato et *Ensayo sobre la ceguera* (2006), adaptation du roman de José Saramago. Comme nous l'avons vu, la question de la malvoyance est également abordée d'une manière plus indirecte dans *El retablo de las maravillas*, à travers le personnage de Don Rodrigo.

aussi les conditions dramaturgiques pour que le spectateur puisse en faire l'expérience théâtrale.

1. D'une discipline à l'autre : histoire d'une convergence

La tragédie naît en Grèce à une époque où la médecine entre dans une ère de rationalité nouvelle et s'invente un statut spectaculaire. Le théâtre –lieu qui donne à voir– expose à sa façon les problématiques qui préoccupent la médecine d'Hippocrate : quels liens peut-on établir entre les symptômes de la maladie et les fonctions du corps, c'est-à-dire entre l'être et le paraître ? Au même moment, Aristote envisage la tragédie comme imitation accomplissant « la purgation des émotions »⁶³⁷ grâce à la catharsis, ce remède contre les passions violentes. Ainsi, comme le souligne Jean-Marie Pradier, « théâtre et médecine ont développé en Occident un art, une science, une philosophie et des esthétiques du regard, parfois en étroite convergence »⁶³⁸. Ces liens prennent des formes multiples : que l'on pense à la pratique du chamanisme à mi-chemin entre guérison et représentation, à la mise en scène de la médecine dans le théâtre de Molière, aux dramaturges médecins (tels que Tchekhov), la liste est longue des rapports étroits entre art dramatique et médecine, même si cette proximité s'est peu à peu étiolée avec le développement au XIX^e siècle d'une science médicale de plus en plus techniciste et malheureusement en proie à un positivisme dogmatique qui la détourne de ses origines humanistes.

Si de telles interactions entre le théâtre et la médecine sont possibles, c'est avant tout parce que, comme nous allons le voir, leurs regards convergent vers un même objet : le corps humain envisagé comme support d'une création à la fois scientifique et artistique. Nous voulons aussi montrer qu'il existe un point de rencontre particulièrement suggestif entre les représentations médicale et théâtrale, lorsque la maladie n'est pas seulement examinée dans l'optique d'un dysfonctionnement du corps mais aussi comme génératrice d'un nouveau rapport au réel.

⁶³⁷ Aristote, *La poétique*, op. cit., p. 21. Il s'agit en vérité de la première mention de la catharsis dans *La poétique*.

⁶³⁸ Jean-Marie Pradier, *La scène et la fabrique des corps, Ethnoscénologie des spectacles vivants en Occident (V^e siècle avant J.C. – XVIII^e siècle)*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 23.

1.1. Un même objet : le corps

Dès leurs origines, la médecine et le théâtre ont été confrontés à l'insondable du corps, partageant un même désir de connaissance qui s'est néanmoins traduit par des langages différents. Ausculté ou représenté, le corps est avant tout confronté aux regards, ce qui explique peut-être pourquoi la médecine a parfois eu recours à l'art de la scène pour exposer ses découvertes, comme en témoigne l'essor des théâtres anatomiques dans l'Europe du XVI^e siècle. La dissection y était littéralement représentée selon des rites comparables à ceux de la cérémonie théâtrale⁶³⁹. Comme le souligne le critique d'art William Sebastian Heckscher, cette exhibition publique constituait un véritable divertissement : « As entertainment the anatomies vied with the sermons of the great preachers, with the arrival of ships with merchandise from the West and East Indies, with the colorful entrees of Princes »⁶⁴⁰. Heckscher pousse son analyse jusqu'à établir un parallélisme entre le cérémonial de la dissection, composé de trois moments phares (l'exécution du criminel, l'anatomie de son corps et le banquet de la guilde des chirurgiens), et la structure en trois actes de la pièce dramatique. Jamais dans l'histoire médecine et théâtre n'auront été aussi complémentaires. En mettant en scène l'invisible du corps, ils en dévoilent la mécanique et font de cet acte cérémonial un moment propice à la méditation collective sur la vanité de l'existence. C'est d'ailleurs la raison qui pousse Heckscher à ne pas considérer le théâtre anatomique comme une pratique strictement médicale mais comme un genre à part entière, ayant sa place dans l'histoire de la scène occidentale⁶⁴¹.

⁶³⁹ On trouve une référence au théâtre anatomique dans *Le Malade imaginaire* de Molière. Dans la scène V de l'acte II, le médecin Diafoirus propose à Angélique d'assister à l'autopsie publique d'une femme. Toinette, la servante, affirme que « le divertissement sera agréable », et « qu'il y en a qui donnent la comédie à leurs maîtresses, mais donner une dissection est quelque chose de plus galant » (Molière, *Le Malade imaginaire*, Paris, Flammarion, 2004, p. 18).

⁶⁴⁰ William Sebastian Heckscher, *Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp: an Iconological Study*, New York, New York University Press, 1958, p. 27. « En tant que divertissement, les dissections rivalisaient avec les sermons des prédicateurs, avec les arrivées des navires chargés de marchandises en provenance des Indes, avec l'entrée des Princes ».

⁶⁴¹ Rafael Mandressi prolonge la thèse de William S. Heckscher et montre qu'à la Renaissance, se produit une évolution parallèle : « À la même époque du passage des espaces pour les représentations à l'espace du théâtre, on assiste donc au passage des espaces pour les dissections à l'espace de l'anatomie. [...] L'amphithéâtre anatomique était effectivement un *théâtre* au sens où il s'agissait d'un lieu d'où l'on voyait, destiné à accueillir un public, organisé aussi bien du point de vue spatial que fonctionnel et cet effet, et, notamment, où ce qui s'y passait – ce qu'on allait y voir – était quelque chose hors du commun, qui tranchait avec les événements ordinaires du quotidien » (Rafael Mandressi, *Le regard de l'anatomiste : Dissection et invention du corps en Occident*, Paris, Seuil, 2003, p. 48).

Plus généralement, on peut dire que le médecin cherche à comprendre le fonctionnement du corps pour en soigner les affections, alors qu'au théâtre, il s'agit avant tout d'en explorer les moyens expressifs. Dans *Le théâtre et la science*, Antonin Artaud expose en ces termes l'inextricable lien unissant médecine et théâtre :

Il existait autrefois une opération d'ordre moins magique que scientifique et que le théâtre n'a fait que frôler, par laquelle le corps humain lorsqu'il était reconnu mauvais était passé, transporté, physiquement et matériellement, objectivement et comme moléculairement d'un corps à un autre, d'un état passé et perdu de corps à un état renforcé et exhaussé du corps. Et il suffisait pour cela de s'adresser à toutes les forces dramatiques, refoulées et perdues du corps humain⁶⁴².

Il faut noter que, pour Artaud, cette transformation du corps à laquelle travaille –ou plus exactement devrait travailler– le théâtre, en s'adressant aux forces dramatiques qui le composent, constitue une opération « moins magique que scientifique ». Elle rappelle en cela l'art de la médecine qui est à la fois auscultation et action sur le corps par le biais de pratiques thérapeutiques. Cette conception artaudienne du théâtre comme expérience sur la corporalité alimente largement la création contemporaine. On pense notamment au Body Art et à l'un de ses représentants les plus talentueux, le Flamand Jan Fabre qui, à mi-chemin entre le théâtre et la performance, interroge les possibilités du corps, exhibé au-delà des limites habituelles de la représentation. Dans *Je suis sang* (2001), *The Crying Body* (2004) ou encore *Histoire des larmes* (2005), l'artiste met ainsi en scène l'une de ses principales fonctionnalités : la sécrétion et l'écoulement des fluides (sang, salive, urine, sperme, larmes) inhérents à cette équation mystérieuse que l'auscultation théâtrale révèle : à mesure que la chair se vide, l'esprit se libère⁶⁴³.

Alors que la philosophie platonicienne condamne le corps à n'être qu'une prison de l'âme, pauvre reliquat de matière face aux pouvoirs illimités de l'Idée, le théâtre et la médecine se rejoignent au contraire dans une épistémologie du corps humain. Plus insondable peut-être que tout idéalisme, celle-ci nous confronte continuellement au savoir du non-savoir de sa puissance car, comme nous l'enseigne Spinoza, « on ne sait ce que peut un corps »⁶⁴⁴.

⁶⁴² Antonin Artaud, « Le théâtre et la science », in *L'Arbalète*, n° 13, 1948, p. 48.

⁶⁴³ Pour une analyse de l'implication du corps dans le théâtre performatif de Jan Fabre, cf. Alexandre Schwan, « Calligraphies du corps : la danse comme phantasme incarné de l'écriture », in Marianne Beauviche et Luk Van Den Dries (éd.), *Jan Fabre : esthétique du paradoxe*, Paris, L'harmattan, 2013, pp. 69-78.

⁶⁴⁴ Baruch Spinoza, *L'Éthique*, Paris, Folio, 1954, p. 184.

1.2. L'approche symptomatologique : entre clinique et création théâtrale

Dans une approche quelque peu différente, centrée sur les rapports entre littérature et médecine clinique, Gilles Deleuze rapproche, quant à lui, l'épistémologie de la psychiatrie d'une théorie de la création comme expérimentation aux frontières de la rationalité. Prenant appui sur des auteurs tels que Sacher-Masoch⁶⁴⁵ et Antonin Artaud⁶⁴⁶, Deleuze montre comment ces derniers développent, à travers leur maladie, une reconfiguration du réel et parviennent à en rendre compte dans le champ littéraire. C'est la capacité de ces auteurs à exposer une symptomatologie qui intéresse le philosophe et non leur condition de malade. Deleuze remarque à cet égard que « la symptomatologie se situe presque à l'extérieur de la médecine, à un point neutre, à un point zéro, où les artistes, les philosophes et les médecins peuvent se rencontrer »⁶⁴⁷. Apparaît ainsi un lien entre la folie entendue comme l'établissement d'un rapport au réel en marge de la rationalité et l'expérience littéraire, relevant de l'expérimentation d'une subjectivité inédite. Nous allons voir que dans la pratique théâtrale de José Sanchis la maladie est abordée dans une perspective similaire, l'altération des fonctions du corps, sensibles ou psychologiques, ouvrant la voie à un rapport singulier au réel sur lequel se fonde une théâtralité non conventionnelle.

Si, comme nous l'avons déjà évoqué, le corps est souvent mis en scène dans le théâtre sanchisien, notamment dans sa dimension scatologique, on ne peut pas dire qu'il soit le motif central de cette œuvre. Celle-ci ne constitue aucunement une expérimentation des possibilités du corps. La question de la maladie intéresse José Sanchis davantage dans une optique symptomatologique, permettant d'en interpréter les signes afin de comprendre comment la maladie agit directement sur la perception du réel. Dans *Deja el amor de lado* (2008), deux personnages commentent le tableau peint par une femme atteinte du syndrome de Down :

XAVIER.— [...] Esa mujer, al pintar, ha dado un salto...

⁶⁴⁵ Cf. Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch : le froid et le cruel*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.

⁶⁴⁶ L'œuvre d'Antonin Artaud est omniprésente dans l'élaboration de la schizoanalyse, notamment dans Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.

⁶⁴⁷ Gilles Deleuze, « Mystique et masochisme », in *La Quinzaine littéraire*, n° 25, avril 1967, pp. 12-13. Pour une analyse plus approfondie de l'approche symptomatologique de Deleuze appliquée à la littérature, cf. également Anne Sauvagnargues, « Art mineur-Art Majeur : Gilles Deleuze », in *Espaces Temps*, n° 78-79, 2002, pp. 122-126.

ZAIDA.— Sí: a la locura.

XAVIER.— ¿Locura, llamas al síndrome de Down?

ZAIDA.— Bien, no: es un trastorno de... Una forma de retraso mental.

XAVIER.— O sea: un modo de quedarse en la niñez. Más cerca de los sueños.

ZAIDA.— ¿Estás seguro?

XAVIER.— El caso es que esta mujer nos invita a entrar en un mundo... regido por otras leyes. Y eso le llamo yo crear.

ZAIDA.— Y es lo que hacía Chagall (*DAL*, p. 59).

On le voit, il ne s'agit pas de convoquer le corps souffrant dans une sorte de théâtre de la passion⁶⁴⁸ mais plutôt de faire l'expérience théâtrale de la maladie comme perturbation du rapport entre le sujet et la réalité. Dans l'exemple cité, le syndrome de Down ne s'apparente pas à une déficience mentale mais à un état psychique régi par ses propres règles. Indirectement, cette conception du pathologique rappelle les réflexions ironiques d'Artaud sur sa propre schizophrénie : « La maladie, déclare-t-il, est un état [et] la santé n'en est qu'un autre, plus moche »⁶⁴⁹. Précisément, parce que la maladie constitue une voie d'accès inédite au réel, elle relève davantage de l'altérité que de l'anormalité. À la suite de Georges Canguilhem, Michel Foucault souligne d'ailleurs que la distinction entre normal et pathologique n'est pas pertinente en psychiatrie dans la mesure où c'est le corps lui-même qui permet l'apparition de la maladie⁶⁵⁰.

Si les nouvelles sciences, en remettant en cause les postulats de la physique newtonienne, permettent à José Sanchis de configurer une nouvelle image du réel en marge d'un réalisme des apparences, la science médicale, quant à elle, pose le problème sous l'angle de la perception de la réalité, lorsque la subjectivité est transfigurée par la maladie. Précisément, ce qui intéresse le dramaturge, c'est de développer une symptomatologie théâtrale dans le but de confronter la perception du

⁶⁴⁸ Le dramaturge fait lui-même le constat suivant : « Debo confesar que, desde mi perspectiva actual, me resulta difícil hablar del cuerpo en el (¿mi?) teatro, como si se tratara de una instancia específica, de una dimensión particular y, por lo tanto, aislable conceptualmente, del ser humano » (José Sanchis Sinisterra, « Cuerpos en espacio-tiempo », *art. cit.*, p. 271).

⁶⁴⁹ Antonin Artaud, *Les malades et les médecins*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, p. 1086.

⁶⁵⁰ En 1954, Michel Foucault publie *Maladie mentale et Personnalité*, un texte où il pose les prémisses de sa réflexion à venir sur la folie. On y trouve notamment une critique de l'institution médicale et de son rôle normatif qui consiste précisément à établir un critère distinctif entre normal et pathologique. Cf. Michel Foucault, *Maladie mentale et personnalité*, Paris, PUF, 1954. Dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, Foucault précise les mécanismes par lesquels l'institution médicale s'érige en institution disciplinaire, situant la folie non seulement hors de la norme clinique mais aussi sociale, ce qui donnera naissance à l'asile. Cf. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.

sujet malade aux conventions dramatiques pour faire de la scène l'espace de projection d'une sensibilité nouvelle.

2. Le personnage face à la maladie

En premier lieu, la maladie affecte le personnage, à la fois en tant que sujet de la fiction et entité théâtrale. Il subit à ce titre toute une série de transformations que nous voulons analyser ici. Pour ce faire, il convient d'opérer une première distinction au sein de l'œuvre sanchisienne entre d'une part, les personnages malades ou en situation de handicap, et d'autre part, les soignants qui les encadrent. Ces deux groupes font en effet l'objet d'une attention particulière de la part du dramaturge et répondent, comme on va le voir, à un ensemble de traits distinctifs.

2.1. La représentation du malade

Chez José Sanchis, la maladie prend généralement la forme d'une mutilation du corps, altérant les facultés psychiques et/ou sensorielles du personnage. On remarque à ce titre que le héros sanchisien souffre des maux les plus divers : cécité, amnésie, stigmates corporels, folie, douleurs physiques, etc. La description de Don Rodrigo dans *El retablo de Eldorado* nous donne un exemple de cette dégénérescence corporelle :

DON RODRIGO.— [...] Pues aquí estoy aún, vivo y entero después de tantos riesgos e infortunios... (*Pausa.*) ¿Entero? No tal. Tuerto de un ojo, sordo de un oído, cojo de un pie y etcétera, y arrimado a la muerte por los años. (*RED*, p. 270-271).

Tout se passe comme si la mutilation du corps allait de pair avec une dislocation de la figure du héros classique. Dans le théâtre sanchisien, ce mouvement général est le fruit d'un ensemble d'opérations dramaturgiques. En premier lieu, la *désidérialisation* du personnage s'accompagne d'un processus inverse d'humanisation qui change radicalement sa nature. On observe également que la perte de certaines aptitudes est contrebalancée par un phénomène de compensation qui change le rapport que le personnage entretient avec le monde. Enfin, lorsque la mutilation atteint son unité, il laisse place à une figure singulière et caractéristique du théâtre contemporain, *l'impersonnage*.

2.1.1. *L'humanisation*

D'un point de vue dramaturgique, les diverses maladies dont souffre le personnage sanchisien sont l'expression particulière d'une théâtralité mineure qui, comme nous l'avons vu précédemment, se caractérise par une soustraction des éléments constitutifs du drame. En l'occurrence, il s'agit d'amputer le personnage, de le soumettre à un processus de « *reduccionismo* » et « *minorización* » semblable à celui que Beckett inaugure dans son œuvre. Ces corps malades rejoignent ainsi la longue liste des figures amputées qui peuplent l'univers beckettien. Le personnage n'est plus cette entité idéale, pleine et cohérente, mais un corps qui fait l'expérience concrète de ses propres limites.

L'œuvre sanchisienne participe à cet égard de la crise du personnage dramatique que Robert Abirached repère dans le théâtre occidental et qui est aussi l'expression d'une remise en cause plus profonde : celle de l'illusion mimétique faisant intervenir la confusion entre personnage et personne. José Sanchis insiste lui-même sur l'idée qu'une telle conception ne relève pas de l'évidence car elle repose sur une représentation « *altamente ideologizad[a] en nuestra tradición judeo-cristiano-romano-occidental* »⁶⁵¹. Dans la perspective de la théâtralité mineure, il s'agit donc d'aborder le personnage sous l'angle d'une déconstruction qui sape la figure du héros classique pour en faire « *[un] residuo, [...] algo incompleto e inacabado* »⁶⁵².

Mais si ce mouvement marque une rupture avec la tradition théâtrale, il inaugure aussi toute une série de processus positifs. On remarque, en premier lieu, qu'en quittant la sphère idéale où le confine le drame classique, le personnage mutilé s'humanise. Il en va ainsi du Próspero démythifié de *Próspero sueña Julieta*, souffrant de « *lumbago, estreñimiento, sabañones* » (*PSJ*, p. 27). La figure shakespearienne, aux pouvoirs illimités, laisse ici place à un mage vieillissant, rongé par la solitude. Il en va de même pour la Julieta de José Sanchis qui cesse d'être cette figure idéale soumise à un amour dévastateur pour devenir une femme mûre s'interrogeant sur ses choix de vie. La conscience du corps situe le personnage dans une temporalité qui n'est autre que celle de l'existence humaine. Et précisément dans la pièce, la réflexion sur les pouvoirs de la création ne relève plus d'une abstraction atemporelle mais devient le fait d'un créateur conscient du temps qui passe.

⁶⁵¹ José Sanchis Sinisterra, « Por una teatralidad menor », *art. cit.* p. 246.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 246.

Don Rodrigo, lui-même, dont le corps porte les stigmates de la Conquête des Amériques, constitue une sorte de contre-image de la figure flamboyante du conquistador telle qu'elle est décrite dans bon nombre de chroniques. Dans *El retablo de Eldorado*, on assiste ainsi à une entreprise de démythification qui contredit la légende d'une geste héroïque marquée au sceau de la victoire et donne à voir l'envers du décor. Don Rodrigo est un avatar de Don Quijote : il fait voler en éclats le mythe en brandissant le miroir de la réalité. Du fond de son naufrage jaillit la conscience de l'homme, cette suprême liberté du désespoir qui le conduira au suicide.

Ainsi, l'omniprésence de la maladie dans le théâtre sanchisien participe de la mise en crise du héros classique qui se retrouve confronté à la présence de son corps. Libéré de tout idéalisme, le personnage n'est plus cette entité harmonieuse et exemplaire car, désormais, il est habité par la conscience de sa propre finitude. Et cette incarnation est précisément le signe de son humanisation.

2.2.2. La compensation

Dans son théâtre, José Sanchis s'intéresse également au phénomène de compensation, observable en médecine, qui affecte tout particulièrement les individus en situation de handicap. La recherche sur la privation sensorielle⁶⁵³ a en effet montré que l'organisme est, dans certains cas, capable de compenser la perte d'un sens en accroissant la sensibilité des autres. Ce phénomène est assez récurrent chez les sujets aveugles dont les aptitudes auditives, olfactives et tactiles sont en général plus développées que chez les sujets voyants⁶⁵⁴. La compensation sensorielle montre que le handicap ne peut être uniquement envisagé dans la perspective d'une déficience car il met également en jeu l'acquisition de facultés singulières qui configurent une nouvelle manière d'appréhender le réel.

⁶⁵³ Les prix Nobel de médecine, David Hubel et Torsten Wiesel, ont largement étudié le phénomène de privation visuelle chez l'animal et l'être humain dans une perspective neurophysiologique pour tenter de comprendre le processus sensoriel de la vue. Cf. notamment David H. Hubel, *L'œil, le cerveau et la vision : les étapes cérébrales du traitement visuel*, Paris, Pour la science/Belin, 1994.

⁶⁵⁴ Cf. notamment Laurent Rénier, Irina Anurova, Anna G. De Volder, Synnöve Carlson, John Van Meter, Josep P. Rauschecker, « Preserved functional specialization for spacial processing in the middle occipital gyrus of the early blind », in *Neuron*, n° 68, 2010, p. 138-148. Cette étude, qui a utilisé l'imagerie cérébrale par résonance magnétique, montre que les sujets aveugles mettent à profit la région de leur cerveau normalement dévolue à la vision pour développer davantage leurs aptitudes auditives, olfactives et tactiles.

Précisément, dans *El lector por horas*, José Sanchis met en scène cette compensation sensorielle, qui fait voler en éclats la représentation traditionnelle du handicap. Dans la pièce, Lorena est une jeune femme aveugle vivant recluse dans son appartement, en compagnie de son père, Celso. On ne sait d'ailleurs si cette retraite est volontaire ou imposée. La jeune femme semble s'être résignée à une existence par procuration à travers la littérature. Mais son handicap impose le recours à un lecteur. Celso engage Ismael à cet effet, exigeant de celui-ci une lecture transparente, sans intentions ni émotions. Pourtant, à mesure que les séances de lecture se succèdent, la sélection des textes s'avère particulièrement troublante. Tout se passe comme si ces lectures avaient pour finalité d'incommoder Lorena en lui rappelant certains épisodes de sa vie. Qui choisit les textes ? S'agit-il de Lorena elle-même, de Celso, dont le rôle protecteur semble parfois basculer dans la domination ou encore d'Ismael, personnage énigmatique qui se cantonne à son statut de lecteur transparent ? Si dans le jeu d'influences que le texte instaure, Lorena apparaît d'emblée comme une femme fragile et dépendante à cause de son handicap, la première partie de la pièce s'achève sur un coup de théâtre qui renverse brutalement les rapports de domination au sein du trio. Au fil des lectures, Lorena est parvenue à percer la personnalité d'Ismael uniquement en l'écoutant et ce malgré sa lecture transparente :

LORENA.— [...] Siete años agudizando el oído. (*Pausa.*) Lo sé todo de usted. Cada sesión de lectura es una confesión, en cada página me descubre un pliegue de su alma, un miedo, un rencor, el trazo de un recuerdo o de un deseo. Esas miles y miles de páginas leídas. [...] Lo sé todo de usted. Los adjetivos, sobre todo, lo traicionan. Y también algunos verbos... Con los nombres, en cambio, se defiende mejor. [...] Perdona, pensaré que me burlo de usted, pero no, créame, no es divertida esta... ¿clarividencia?... O clariaudiencia. (*LPH*, p. 97-98).

Soudain, le jeu d'influences se renverse et la compensation sensorielle permet à Lorena de reprendre la main au moment le plus inattendu. Le revirement est d'autant plus surprenant pour Ismael –mais aussi pour le spectateur– qu'il constitue une rupture avec une certaine représentation de la cécité comme déficience. José Sanchis construit lui-même dans la première partie de la pièce cette image normative pour la pulvériser ensuite. Du reste, cette volte-face doit également être lue dans une perspective métathéâtrale, puisqu'elle met en lumière l'idée que la parole dramatique, même lorsqu'elle se limite à une simple lecture, n'est jamais neutre car elle fait intervenir une subjectivité énonciative (celle de l'auteur, du metteur scène, de l'acteur) et une

subjectivité réceptive (celle du lecteur/spectateur). En somme, ce que nous révèle José Sanchis, c'est que le spectacle se construit toujours sur un mode interactif. Dans *El lector por horas*, la compensation sensorielle de Lorena est ainsi mise au service de cette lecture métathéâtrale en signifiant ce phénomène de rétroalimentation sur lequel repose la dramaturgie de la réception telle que la conçoit et la pratique José Sanchis.

La notion de compensation est également présente, bien que sous une forme différente, dans *La máquina de abrazar*. Le dramaturge y reprend le dispositif frontal de la conférence scientifique qui permet d'inscrire le public dans le cercle de la représentation. La pièce met en scène Miriam Salinas, psychologue spécialiste de l'autisme, ainsi que sa patiente Iris de Silva. Ce trouble est abordé non pas comme un désert intérieur provoqué par une déficience mentale mais comme « la erupción súbita de algo en el que rige... otra lógica, otra gramática, otra sensibilidad, otra velocidad, otras distancias » (*MA*, p. 41), en somme une perception du réel différente de la nôtre, mais non moins riche. L'enjeu de la pièce est double : il s'agit d'une part de rompre avec une représentation de l'autiste comme être dénué d'aptitudes sociales et, dans le même temps, de représenter théâtralement son rapport singulier au monde. Dans le cas d'Iris, on constate que son incapacité à « percibir el otro como otro *uno mismo*, como sujeto » (*MA*, p. 41), qui constitue du reste l'un des principaux traits du tableau autistique, ne signifie pas l'absence d'interactions avec son environnement. Au contraire, Iris a développé une faculté cognitive particulière qui lui permet d'entrer en contact avec le monde végétal :

MIRIAM.— Esa dimensión simbólica que si bien la mantenía alejada de los otros... como extranjera en el mundo humano... le permitía establecer vínculos con el reino vegetal... vínculos que, no lo podemos negar, parecen estar en la base de... sus posteriores investigaciones en el terreno de la Botánica (*MA*, p. 48).

Cette jeune autiste est ainsi l'initiatrice d'une science nouvelle, la psychobotanique, et l'auteur d'ouvrages de référence qui ont permis de démontrer que « los vegetales están dotados de un sistema sensitivo mucho más complejo que el de los animales superiores, incluido el hombre » (*MA*, p. 58)⁶⁵⁵. Pour Miriam Salinas, cette faculté « demuestra que el autismo no es sólo un terrible trastorno mental, sino también la vía

⁶⁵⁵ Si les premiers travaux d'Asperger font état de certaines aptitudes propres aux sujets autistes, la littérature scientifique a largement montré combien cette population pouvait exceller dans certains domaines de connaissance, notamment lorsqu'ils font intervenir des tâches répétitives complexes. Cf. à ce sujet Laurent Mottrom, « Changing perceptions: The power of autism », in *Nature*, n° 479, nov. 3011, p. 33-35.

de acceso... la dolorosa vía de acceso a una zona de la psique... que existe en todos nosotros y que, a pesar de la oscuridad, puede iluminar la verdadera naturaleza del ser humano » (*MA*, p. 37). Dans la perspective symptomatologique de José Sanchis, il est particulièrement intéressant de constater que la maladie est ici traitée comme une reconfiguration du réel, fruit d'une subjectivité particulière. Nous émettons d'ailleurs l'hypothèse que l'intérêt du dramaturge pour l'autisme est lié à sa fascination pour la physique quantique dans la mesure où ce trouble nous met face à l'idée que le réel est affaire de perception. À cet égard, on pourrait citer le physicien Werner Heisenberg dont les réflexions illuminent d'un jour nouveau la compréhension de l'autisme : « La réalité dont nous parlons n'est jamais la réalité *en soi* mais seulement une réalité dont nous pouvons avoir un savoir, voire dans bien des cas une réalité à laquelle nous avons nous-même donné forme »⁶⁵⁶. Et c'est à nouveau dans une perspective dramaturgique que cette découverte doit être interprétée en cela qu'elle ouvre la voie à une représentation du monde inédite dont le théâtre peut, lui aussi, rendre compte.

On retrouve, enfin, dans *Flechas del ángel del olvido*, un autre type de compensation qui repose sur un plan plus philosophique que sensoriel. Si la pièce, comme nous le verrons plus loin, participe d'une réflexion sur la dialectique entre mémoire et oubli, elle ne propose aucunement une approche manichéenne qui consisterait à vanter les mérites de la mémoire au détriment de l'oubli ou bien l'inverse. L'amnésie dont souffre X est abordée non seulement comme un « naufragio identitario » (*FAO*, p. 68), symptomatique d'une société de consommation soumise au culte de la nouveauté et oublieuse du passé, mais aussi comme une échappatoire à ce monde absurde qui permet au personnage de faire table rase de sa propre existence pour se projeter dans une vie nouvelle. Il ne s'agit donc pas pour José Sanchis de condamner la tentation de l'oubli et encore moins ceux qui y succombent car, dans la perspective critique qui est la sienne, ces derniers sont avant tout les victimes d'une société devenue elle-même amnésique.

Si, comme l'a très bien remarqué Georges Canguilhem, « le pathologique implique un pathos, sentiment direct et concret de souffrance et d'impuissance, sentiment de vie contrariée »⁶⁵⁷, la maladie est aussi le sentiment d'une vie *différente*, donnant accès à une nouvelle perception du monde. Car tout handicap entraîne sa

⁶⁵⁶ Werner Heisenberg, *Le manuscrit de 1942*, Paris, Éditions Allia, 2003, p. 39

⁶⁵⁷ Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, Paris, PUF, 2005, p. 87.

propre compensation et inaugure un rapport singulier au réel. En somme, si le personnage sanchisien se présente sous les apparences d'un corps mutilé, il est aussi porteur d'une vision du monde aux frontières de la perception humaine.

Dans d'autres œuvres, la mutilation est telle que le personnage est ramené à une présence scénique *a minima* qui, comme nous allons le voir, invite à une reformulation théorique : peut-on encore parler de personnage ? À un tel niveau d'amputation, il ne s'agit plus d'humaniser celui-ci mais de mettre à mal son unité interne au profit d'un éclatement polysémique.

2.1.3. L'impersonnage

Nous venons de voir que dans *Flechas del ángel del olvido* l'amnésie se manifeste par une perte d'identité. Dès le *dramatis personae*, cette absence est figurée par un « X » qui s'offre au lecteur telle une énigme inaugurale. On constate, d'une manière plus générale, qu'au fil de la pièce, le personnage est constamment soumis à un principe d'amputation qui affecte également sa mémoire et sa parole, tout du moins dans les cinq premières scènes, où X assume un rôle d'auditrice passive. Mais en mettant en scène cette absence –ou pour être plus exact la présence de cette absence–, José Sanchis invite le récepteur à s'interroger sur le sens de la pièce : qui est cette jeune femme ? Comment a-t-elle perdu la mémoire ? Sera-t-elle à même de la retrouver ? L'identité de X n'est, au final, accessible qu'à travers le regard que les autres personnages portent sur elle. Or ces derniers brossent des portraits contradictoires de la jeune femme qui situent le récepteur dans un dédale d'apparences où le vrai se mêle au faux. Cette amputation du personnage devient ainsi le moteur d'une théâtralité polysémique impliquant une réception active.

Dans *Sangre lunar*, le coma de Lucía doit aussi être interprété à l'aune de cette « minorización » du personnage. Hormis dans le monologue final qui marque son retour à la conscience, la jeune femme n'est représentée tout au long de la pièce que sous la forme d'un corps inerte. Cet état végétatif offre ainsi l'occasion à José Sanchis de mettre en scène ce qu'il appelle le degré zéro de la théâtralité :

[Este] nos pone ante el hecho de que lo que fundamenta la fascinación del espectáculo es la mera presencia del actor, casi podríamos decir que todo lo que un actor hace o dice en escena es secundario en relación con este hecho fundacional⁶⁵⁸.

Cette affirmation, somme toute radicale, a l'avantage de mettre en lumière la visée de la théâtralité mineure qui tend précisément à dépouiller la scène de tous ses artifices pour tendre à cet « hecho fundacional » : la simple exhibition du corps. Pour être tout à fait exact, dans *Sangre Lunar*, ce n'est pas l'état végétatif de Lucía qui est source de fascination mais le vide qu'il crée au sein de l'action théâtrale et autour duquel gravite une constellation de personnages. À l'instar de Willie dans *Oh les beaux jours*, Lucía se tient sur le fil ténu entre la présence et l'absence, la vie et la mort. Et c'est cette position frontalière qui est ici génératrice de théâtralité car elle met les autres personnages en demeure de se situer vis-à-vis du coma végétatif de Lucía. Les médecins se trouvent ainsi confrontés à un débat éthique quant au maintien de la jeune femme dans cet état. Jaime, son ancien petit ami, doit vivre avec la mauvaise conscience d'être sorti indemne de l'accident de voiture qui a causé le coma de Lucía. Sabina, sa sœur, ne parvient pas à faire son deuil et ses parents sont tiraillés entre leur morale catholique et le désir de voir avorter Lucía suite au viol qu'elle a subi. Manuel, quant à lui, est confronté à la responsabilité de son acte. À moins que le responsable du viol ne soit son frère, handicapé mental.

X aussi bien que Lucía sont représentatives d'une figure nouvelle, l'impersonnage, que Jean-Pierre Sarrazac définit de la sorte :

[C'est une] figure moins abstraite qu'impersonnelle qu'entend découper l'auteur moderne ou contemporain. Du temps du *muthos* aristotélicien, ce personnage était le héros actif, « agissant » d'un grand retournement de fortune, d'un drame dans sa propre vie. À l'époque du morcellement, voire de la dissolution de la fable, il n'est plus que le spectateur passif et impersonnel du drame de la vie, de cette vie qui par ironie est censée lui appartenir en propre. [...] Ce qui signifie paradoxalement qu'il est pourvu de mille qualités mais d'aucune unité ni identité⁶⁵⁹.

Dans *Sangre Lunar* et *Flechas del ángel del olvido*, l'intégrité du personnage est affectée par un tel degré de mutilation qu'elle vole en éclats pour laisser place à cette présence impersonnelle. Ces figures dérogent à la complétude du héros classique et cessent d'être porteuses d'une action exemplaire, se définissant davantage par ce qu'elles cachent que par ce qu'elles expriment. Sans doute, l'impersonnage est-il aussi,

⁶⁵⁸ José Sanchis Sinisterra, « Primera aproximación a un posible diccionario ideológico del teatro », *art. cit.*, p. 163.

⁶⁵⁹ Jean-Pierre Sarrazac, « L'impersonnage. En relisant la crise du personnage », in *Études théâtrales*, n° 20, 2001, p. 47.

tout du moins dans l'œuvre sanchisienne, la manifestation d'une pulsion métathéâtrale. Que sont X et Lucía sinon les rouages d'une machinerie dramaturgique ? Réduites à de pures présences, elles donnent aussi à voir cet être-là théâtral, condition première de l'art scénique.

2.2. La représentation du soignant

Dans le théâtre de José Sanchis, les personnages malades, handicapés ou mutilés cohabitent avec les soignants, médecins, infirmières, chercheurs ou simples assistants. Ces deux groupes se définissent par des rapports de complémentarité et d'opposition dont nous voulons rendre compte ici. Par ailleurs, la prise en charge de la maladie est aussi l'occasion pour le dramaturge de porter un regard critique sur l'institution médicale qu'il convient également de mettre en lumière.

2.2.1. Les enjeux de pouvoir

D'une manière générale, les relations entre soignés et soignants telles qu'elles sont abordées dans le théâtre sanchisien répondent à un modèle de type paternaliste qui constitue l'un des principaux schémas sur lequel se fonde la communication médicale. Dans celui-ci, le soignant⁶⁶⁰ –notamment le médecin– se positionne comme le détenteur d'un savoir qui relève d'une connaissance acquise. Le soigné, quant à lui, est dans une position d'infériorité par rapport à ce savoir et se cantonne à une attitude d'acquiescence⁶⁶¹. Il s'agit d'une relation de nature prescriptive et non délibérative⁶⁶². Michel Foucault a montré que l'auscultation est précisément le moment où le sujet malade devient cet objet classifiable en fonction de son degré de normalité et

⁶⁶⁰ Dans notre analyse, nous utilisons le terme dans son acception la plus générale.

⁶⁶¹ C'est en ces termes que Ezekiel et Linda Emanuel, spécialistes des questions bioéthiques définissent le modèle paternaliste en médecine : « The paternalistic model assumes that there are shared objective criteria for determining what is best. Hence the physician can discern what is in the patient's best interest with limited patient participation. Ultimately, it is assumed that the patient will be thankful for decision made by the physician even if he or she would not agree to the matter at the time. In the tension between the patient's autonomy and well-being, between choice and health, the paternalistic physician's main emphasis is toward latter » (Emanuel Ezekiel J. et Emanuel Linda L., « Four models of the Physician-Patient Relationship », in *JAMA*, n° 267, 1992, p. 2221).

⁶⁶² Face au modèle paternaliste, la bioéthique distingue également deux autres schémas communicationnels : l'*informatif* qui consiste à donner au patient les informations nécessaires pour qu'il choisisse lui-même son traitement thérapeutique et le *délibératif* qui relève d'une décision partagée et repose sur la notion de consentement. Cf. à ce propos Bérénice S. Elger, *Le paternalisme médical : mythe ou réalité ?*, Paris, Médecine et Hygiène, 2010.

d'anormalité⁶⁶³. La position du soignant est, de fait, intrinsèquement ambivalente car il se veut le gardien de l'intérêt du soigné au nom d'un principe de bienfaisance (déjà présent dans le serment d'Hippocrate) sans pour autant lui reconnaître une quelconque autorité.

Dans le théâtre sanchisien, le soignant –au sens large– est lui aussi marqué par cette ambivalence sur laquelle se fonde la complexité du rapport qui le lie au soigné. On remarque à cet égard que, dans *El lector por horas*, la figure du soignant se confond avec celle du père, Celso, dont le comportement vis-à-vis de sa fille est particulièrement trouble, comme en témoigne cette confiance faite à Ismael :

CELSO.— No pensaba hablarle de mi esposa. Al fin y al cabo, son muchas las mujeres que abandonan sus hogares. Marido, hijos, posición... Muchísimas. No hay estadísticas de eso, pero créame... Innumerables. Y la mayoría no se arrepiente, se lo aseguro. En cambio, ya ve : la madre de Lorena... Por cierto, ¿Qué tal *Madame Bovary*?

ISMAEL.— ¿Cómo dice?

CELSO.— ¿Qué le parecería?

ISMAEL.— Ah... Como lectura, quiere decir...

CELSO.— La leyó cuando era muy joven. A los quince o los dieciséis, si mal no recuerdo. Pero no creo que se enterara de gran cosa, entonces. Ahora, en cambio...

ISMAEL.— ¿Piensa que es oportuno... en estas circunstancias ?

CELSO.— ¿Qué quiere decir?

ISMAEL.— Nada, perdone... Es una tontería.

CELSO.— Sí: dieciséis. (*Pausa.*) Mire, Ismael : estas circunstancias son normales aquí. Pero el suicidio no cabe en la mente de Lorena, no se preocupe. Es demasiado orgullosa, ¿comprende? (*LPH*, pp. 71-72)

Si la confiance de Celso soulève plus de doutes qu'elle n'apporte de certitudes sur la mère de Lorena, personnage dont l'absence est source de mystère, elle prête à confusion quant à ses attentions vis-à-vis de sa fille. Quel lien inconscient établit-il entre sa femme et Madame Bovary et pourquoi cette recommandation de lecture pour Lorena ? S'agit-il de raviver chez elle certaines blessures du passé en rappelant à son souvenir le possible suicide de sa mère ? Ismael est lui-même troublé par l'attitude de Celso qui dénote une curieuse intentionnalité. La dernière réplique semble pourtant le

⁶⁶³ Cf. Michel Foucault, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris, PUF, 1963. Jean-François Bert, à la suite de Foucault et aussi des travaux du sociologue Luc Boltanski, montre que c'est au moment de la consultation « que se révèle le pouvoir médical : patients et médecins sont assignés à des positions imposées par leur appartenance sociale que l'auscultation redouble. Le médecin détient le monopole de la parole vraie en identifiant la teneur des sensations morbides du patients, mais, surtout, en prononçant des énoncés prescriptifs, il commande au malade d'agir d'une certaine manière » (Jean-François Bert, *Introduction à Michel Foucault*, Paris, La Découverte, col. « Repères », 2011, p. 41).

replacer dans son rôle de père protecteur. L'ambivalence du comportement de Celso peut aussi être analysée dans une perspective psychanalytique particulièrement suggestive : « Los hijos, affirme-t-il, son los mensajeros de la muerte, de nuestra propia muerte. Ella nos los envía, como un regalo envenenado, para recordarnos que la misión está cumplida, que somos prescindibles, que ya podemos morir » (*LPH*, p. 34). À travers son rôle de soignant, Celso probablement cherche à maintenir Lorena dans une position infantile qui repousse symboliquement cette crainte de la mort⁶⁶⁴. Quel que soit l'angle sous lequel on aborde le personnage, on constate que son attitude vis-à-vis de sa fille ne cesse d'osciller entre la protection et l'hostilité de sorte qu'au final prévaut un sentiment d'ambivalence.

Dans *La máquina de abrazar*, le comportement de Miriam vis-à-vis d'Iris n'est pas moins complexe. En premier lieu, la psychotérapeute déroge aux règles de l'objectivité scientifique, considérant la jeune autiste à la fois comme « paciente... y [...] amiga » (*MA*, p. 36). Du reste, le texte laisse également entrevoir qu'Iris entretenait une relation des plus ambiguës avec son ancien thérapeute, le Doctor Sebastián Arce, qui pourrait être la cause de la mort de celui-ci :

IRIS.— (*Al borde de la angustia.*) Sebastián...

MIRIAM.— (*Estalla.*) ¡Iris, por favor! ¡Sabes que no es verda ! ¡Tú no tienes la culpa! (*Iris se repliega sobre sí misma. Miriam se calma y dulcifica.*) Perdona... Lo... lo siento, yo... (*Al público.*) Ustedes discupen... Como les dije, los vínculos afectivos... de todo tipo... no tienen por qué verse excluidos del contrato teurapéutico... Y da la circunstancia de que Iris, al final de su adolescencia, experimentó un... una transferencia muy intensa hacia el doctor Arce... que fue mi maestro y... (*MA*, p. 46).

Dans *La máquina de abrazar*, l'ambigüité des rapports entre soignants et patients prend la forme d'une réflexion sur le phénomène du transfert conceptualisé par Freud. Le psychanalyste Daniel Lagache définit ce dernier comme « le déplacement d'une conduite émotionnelle par rapport à un objet infantile, spécialement les parents, à un autre objet ou à une autre personne, spécialement le psychanalyste au cours du traitement »⁶⁶⁵. Dans la perspective freudienne, le rôle de l'analyste reviendrait à développer un « maniement du transfert » pour mettre ce phénomène au service de la

⁶⁶⁴ D'ailleurs, en poussant la réflexion psychanalytique encore plus loin, on pourrait dire que Lorena a substitué la mère dans une sorte de complexe d'Électre de telle manière que Celso n'a plus à assumer son rôle de père, qui le confronte à cette crainte de la mort.

⁶⁶⁵ Daniel Lagache, *La psychanalyse*, Paris, PUF, 1982, p. 90.

cure⁶⁶⁶. José Sanchis insiste, quant à lui, sur la nature ambivalente du phénomène. Iris s'offusque de constater que la dernière partie de l'exposé de Miriam porte précisément sur sa sexualité :

IRIS.— ¿Qué? ¿Qué dices?... ¿Cómo puedes decir...? [...] No es verdad, no es... Él nunca me... Yo nunca le... (*Su agitación se va transformando en dolorida furia.*) ¿Y esto? ¿Quién eres tú para...? ¿Qué sabes tú de mi sexualidad? ¿Cómo te atreves a...? ¿Y con que derecho? (*MA*, p. 57)

Réapparaît ici l'idée d'un possible rapport affectif entre le Doctor Arce et Iris. Du reste, on se demande si l'intérêt de Miriam pour cette relation ne déborde pas le cadre de l'analyse clinique. N'éprouverait-elle pas un sentiment de jalousie à l'égard d'Iris qui serait la manifestation d'un contre-transfert ? Le texte laisse en suspens cette question mais il fait clairement apparaître la complexité des rapports entre la jeune autiste et sa thérapeute. Si Miriam peut, au nom d'un impératif scientifique, aborder publiquement la sexualité d'Iris, elle prend dans le même temps le risque de violer l'intimité de celle qu'elle dit être son amie. Le texte pose ainsi la question de la place du patient vis-à-vis du discours scientifique : est-il objet de soins ou acteur à part entière de la relation médicale ?

Le lien entre soignant et soigné constitue également l'un des thèmes centraux de *Sangre lunar*, notamment à travers la relation complexe qui lie Manuel, personnage infirmier, à son frère, handicapé mental, et à Lucía. Si, avec le premier, son attitude oscille entre la complicité et la domination, avec la seconde, Manuel établit une relation fantasmatique, fruit de ses propres pulsions, qui l'amène à justifier le viol de la jeune fille alors que celle-ci se trouve dans le coma :

MANUEL.— [...] Que yo lo hacía más por ella que por mí, de pena que me daba, verla allí, te lo juro. Si hasta parecía que lo estuviera provocando a uno, la muy puta... (*SL*, p. 134).

Le personnage de Manuel permet de mettre en lumière, en l'extrapolant, la position de pouvoir qu'occupe le soignant vis-à-vis du soigné. Il est aussi la figure par excellence

⁶⁶⁶ Si le transfert occupe une place centrale dans la cure psychanalytique, Freud insiste sur le fait que ce phénomène ne lui est pas propre et qu'on le retrouve dans d'autres types de rapports sociaux : « La faculté de concentrer l'énergie libidinale sur des personnes doit être reconnue à tout homme normal. La tendance au transfert que nous avons rencontrée dans les névroses [...] ne constitue qu'une exagération extraordinaire de cette faculté générale » (Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1968, p. 423). Dans le cadre de notre étude, nous proposons de généraliser cette tendance à la relation soignant-soigné.

du contre-transfert. Dans ce rapport irréel qu'il établit avec Lucía, la passivité de celle-ci est interprétée comme une forme d'assentiment. On observe d'ailleurs que la mise en scène de son fantasme fait intervenir le conte populaire de *La belle au bois dormant* de sorte que Manuel s'assure un rôle positif : il justifie le viol en le présentant comme un acte d'amour d'autant plus désintéressé qu'il permet à la jeune fille de reprendre vie. Comble de l'ironie, Lucía, tout comme la belle du conte, finira par sortir du coma.

Si l'on compare le traitement du personnage dans *Sangre Lunar* et *Hable con ella*, le film de Pedro Almodóvar qui aborde le même fait divers⁶⁶⁷, on constate que José Sanchis le dépeint sous des traits beaucoup plus sombres. Manuel représente dans la pièce une forme d'abus de pouvoir lié à la position que lui confère le statut de soignant. Almodóvar propose, quant à lui, un portrait plus nuancé de l'infirmier qu'il baptise Benigno (*sic*). Dans *Hable con ella*, la relation sexuelle entre celui-ci et la jeune femme apparaît davantage comme un excès de zèle que comme un acte de violence. On ne sait d'ailleurs très bien s'il faut juger cet acte du point de vue de son intentionnalité ou de sa conséquence positive puisque, dans le film, la jeune femme finira également par sortir du coma. Si dans *Sangre lunar* l'indétermination est tout aussi présente –à tel point qu'on ne peut imputer en toute certitude le viol à Manuel– elle ne légitime aucunement l'ignominie de l'acte. La responsabilité du soignant est clairement mise en avant pour éviter toute lecture qui ferait, comme le souligne le dramaturge, « del amor, incluso en sus manifestaciones más morbosas, la patente de corso de todos los excesos, de todas las locuras, de todos los crímenes »⁶⁶⁸. En d'autres termes, la principale différence entre la pièce de José Sanchis et le film de Pedro Almodóvar réside dans le traitement du viol et le problème éthique que celui-ci soulève⁶⁶⁹.

⁶⁶⁷ Dans un article de *El País*, Rosana Torres présente le fait divers en question : « Tanto el director manchego como el autor valenciano se inspiraron en una historia real. La de Kathy, una mujer que fue violada en el verano de 1995 en el Westfall Health Care Center, en el estado de Nueva York (Estados Unidos), donde se encontraba hospitalizada en coma profundo. El niño nació y la prueba de ADN confirmó que el violador era un enfermero » (Rosana Torres, « José Sanchis reflexiona sobre el dolor en *Sangre lunar* », in *El País*, 16/03/2006, www.elpais.com/diario/2006/03/16/cultura/, [page consultée le 23/05/2014].

⁶⁶⁸ José Sanchis Sinisterra, « La intempestiva génesis de *Sangre lunar* », in José Sanchis Sinisterra, *Próspero sueña Julieta* et *Sangre lunar*, *op. cit.*, p. 70.

⁶⁶⁹ On ne peut que souscrire aux propos d'Eduardo Pérez-Rasilla quant aux autres différences entre *Hable con ella* et *Sangre lunar* : « El tono sentimental y ternurista de Almodóvar tiene poco que ver con la limpia disección de las relaciones que [en *Sangre lunar*] unen, y separan, a un conjunto de personajes que, a raíz del suceso, se ven implicados en él, pero también lo utilizan como ocasión o excusa para replantearse sus posiciones ante sí mismos y ante los demás » (Eduardo Pérez-Rasilla « *Sangre lunar*, un hito en el discurso de Sanchis Sinisterra », in *Acotaciones*, n° 10, janvier-juin 2003, pp. 60-61).

Par ailleurs, dans *Sangre lunar*, le personnage du Doctor Soto est également représentatif de cette ascendance que le médecin exerce en tant qu'expert et qui apparaît comme la manifestation d'une autre forme de pouvoir. Lors de la conférence de presse qu'il organise pour informer le public sur le cas de Lucía, le Doctor Soto se présente comme le détenteur d'un savoir qui n'est pas accessible par le citoyen lambda :

DR. SOTO.— ¿Un cuadro clínico detallado, quieren sus lectores? ¿Los lectores de *Sensaciones*? Muy bien, señorita... Tome nota: en primer lugar, hay que precisar la terminología y sustituir la denominación de « coma » por « estado vegetativo crónico », ¿comprende? Estado vegetativo crónico... que suele ser causado por graves lesiones anóxicas o post-traumáticas. Y muy a menudo se produce por la combinación de ambos factores. La base neuropatológica del estado vegetativo radica... (*SL*, p. 95)

Cet usage volontairement techniciste du langage médical permet de poser la question des liens entre science et démocratie dans les sociétés occidentales. Ceci est d'autant plus vrai que la médecine est sans aucun doute l'un des champs du savoir humain où les citoyens sont les plus intimement confrontés au discours scientifique. Le philosophe et médecin H. Tristram Engelhardt⁶⁷⁰ a d'ailleurs montré que les questions soulevées par la bioéthique relèvent essentiellement de problèmes démocratiques. À l'ère des nouvelles technologies et de l'ultra-spécialisation, on constate en effet que les scientifiques assument de plus en plus un rôle décisionnaire sur des questions qui impliquent la collectivité, notamment dans le champ de la biomédecine et des technosciences. Il est donc essentiel de se demander s'il s'agit là d'une dérive remettant en cause les fondements de la démocratie. Précisément, dans *Sangre lunar*, le discours scientifique est utilisé non pas dans un souci de divulgation mais comme l'expression d'un pouvoir lié à une connaissance particulière qui permet d'établir une ségrégation entre un groupe d'initiés partageant un savoir et l'ensemble des citoyens.

⁶⁷⁰ Cf. Hugo Tristram Engelhardt, *Les fondements de la bioéthique*, Paris, Les Belles Lettres, 2014.

2.2.2. Critique de l'institution médicale

Si José Sanchis accorde, comme on le voit, une grande importance aux rapports entre soignants et soignés, il élabore aussi un discours critique sur l'appareil hospitalier et les rapports que celui-ci entretient avec la sphère économique. Dans *Sangre lunar*, l'action se déroule dans une clinique, permettant ainsi de mettre en scène la question de la responsabilité de l'établissement et des équipes soignantes dans le viol de Lucía. Alors que celui-ci semble imputable à la pénurie de personnel, les deux médecins concernés engagent une discussion sur un possible plan de licenciement :

DRA. CARUANA.— [...] ¡Dime de una vez qué es eso de «flexibilizar la plantilla»! (*Se calma en parte.*) ¿A cuántos vas a poner en la calle? ¿Y de qué secciones?

DR. SOTO.— Tranquila, pantera... Yo no voy a poner en la calle a nadie. Es el Consejo de Administración quien...

DRA. CARUANA.— ¿Cuántos?

DR. SOTO.— Estás tan buena...

DRA. CARUANA.— ¿Cuántos?

DR. SOTO.— No dieron cifras. Sólo porcentajes.

DRA. CARUANA.— ¿Porcentajes? Tu sabes que vamos mal de personal auxiliar, que hay secciones donde... Lo de las cerezas, por ejemplo.

DR. SOTO.— A mí no me cantes. Esto no es una casa de beneficencia (*SL*, p. 122).

L'incidence du modèle économique néolibéral sur la logique médicale apparaît dès lors comme l'une des causes indirectes du viol de Lucía au sein même de l'institution hospitalière. L'éthique du médecin fait également l'objet d'un questionnement dans la pièce. Comment comprendre que Lucía soit maintenue dans le coma depuis une dizaine d'années ? Une fois encore, l'échange entre les deux médecins laisse entrevoir une raison financière :

DRA. CARUANA.— Siempre me pareció algo... antinatural. Sí, desde que me hice cargo de la Sección. Morboso, incluso. Y creo que te lo dije... ¿Diez años? ¿Qué sentido tiene?

DR. SOTO.— ¿Te parece un buen momento para verdades? Debe de estar por llegar.

DRA. CARUANA.— Diez años sin ninguna evolución, sin ningún...

DR. SOTO.— La familia manda, Inés.

DRA. CARUANA.— Claro : y mientras pague...

DR. SOTO.— Para ellos sí que tiene sentido. Y eso es lo que pagan.

DRA. CARUANA.— ¿El sentido?

DR. SOTO.— ¿Te parece poca cosa?

DRA. CARUANA.— Me parece... cinismo, por tu parte.

DR SOTO.— La muerte, en cambio, no tiene sentido. Y por eso es gratis aquí
(*SL*, p.126).

Dans cette approche critique, la maladie en tant que dysfonctionnement organique devient également la métaphore d'un dérèglement social. C'est en ces termes que Manuel s'adresse à Jaime, l'ancien petit-ami de Lucía, spécialiste de la communication d'entreprises, de passage à l'hôpital pour rendre visite à son beau-père qui souffre de problèmes néphrologiques :

MANUEL.— A esas edades, los riñones siempre traen problemas. Toda la vida filtrando basuras, ¿qué no se pudre? (*Pausa.*) Mires donde mires : nefrosis. (*Pausa.*) Esa empresa suya, por ejemplo, con esa... crisis de imagen que tiene, ¿no? (*Ríe.*) Pues es lo mismo : tanta basura que, al final, nefrosis. (*Jaime ya ha salido de escena.*) Se le pudren los riñones y el público lo nota. Y los periodistas, que huelen la mierda a mil kilómetros... (*SL*, p. 115)

Les symptômes de la colique néphrétique, traités métaphoriquement, permettent ainsi une lecture critique du monde de l'entreprise mais, d'une manière indirecte, Manuel semble également pointer l'attitude des médecins de la clinique, notamment du Doctor Soto qui, dans la première scène de la pièce, doit affronter des journalistes dénonçant la responsabilité de l'établissement dans le viol de Lucía. Le milieu médical ne constitue donc pas seulement l'arrière-plan de l'œuvre mais donne lieu, comme on vient de le voir, à toute une série de réflexions sur les enjeux de la médecine, notamment dans le contexte actuel où les questions éthiques sont confrontées aux impératifs financiers.

Dans *La máquina de abrazar*, la critique de l'institution médicale prend une forme différente car elle ne vise pas ses lieux d'exercice mais ce que Michel Foucault appelle « la médecine d'État »⁶⁷¹, c'est-à-dire l'organisation institutionnelle du savoir médical, sa conformité à des normes et sa subordination à un appareil administratif. On remarque que Miriam Salinas développe une théorie de l'autisme qui dépasse largement le cadre médical :

MIRIAM.— [...] [T]uve el mal gusto de cerrar mi intervención en el Congreso Nacional de Psiquiatría Infantil, ¿se acuerdan?, hablando del « autismo encubierto y no admitido »... y, por lo tanto, más peligroso y devastador, de nuestros líderes políticos,

⁶⁷¹ Cf. Michel Foucault, « La naissance de la médecine sociale », in Michel Foucault, *Dits et Écrits*, Vol. III, Paris, Gallimard, 1994, p. 210.

dirigentes económicos, grandes empresarios, tiburones financieros, pero blindados afectivamente, incapaces, como los otros autistas, los que vemos en la clínica, de sentir que « los demás »... son también personas, y condenándolos a un destino inhumano (MA, p. 37).

Son exposé devient l'objet d'une réflexion sur l'aliénation du pouvoir selon un transfert métaphorique du champ médical vers le champ politique. Cette conception élargie de l'autisme vaut à Miriam Salinas d'être marginalisée par ses confrères ainsi que par les médias : « Los medios de comunicación... especialmente cierta prensa que camufla su amarillismo bajo la máscara de la objetividad, no toleran, por lo visto, que la investigación científica se involucre con cuestiones sociales » (MA, p. 35). Du reste, sa conférence sera finalement censurée par les organisateurs du congrès « cuyo rigor científico y solvencia institucional –nous apprend une voix off– no pueden ni deben verse menoscabados por... circunstancias imprevistas... o por manifestaciones inconsistentes y del todo improcedentes » (MA, p. 59). Hors de question pour la scientifique d'exposer une conception de l'autisme remettant en cause la doxa médicale et encore moins de sortir du champ technique d'une médecine descriptive pour développer une critique sociale des classes dirigeantes.

À travers la censure exercée par l'institution médicale, José Sanchis dénonce une approche positiviste de la pratique scientifique qui soumet cette dernière au quadrillage de la spécialisation de telle sorte que le médecin n'est bon qu'à parler de médecine. On remarque à cet égard que sa position en tant que créateur n'est pas très éloignée de celle de Miriam Salinas. L'un comme l'autre pratiquent un art du débordement, proche de la *pop'philosophie*⁶⁷² de Gilles Deleuze qui suppose nécessairement une écoute et une compréhension non philosophique de telle manière que la pensée qui naît dans un domaine donné est branchée sur d'autres usages. Il s'agit de mettre sa discipline au service d'autres pratiques. Penser, écrire devient ainsi « un flux parmi d'autres et qui entre dans des rapports de courants, de contre-courants, de remous, avec d'autres flux »⁶⁷³. Dans cette perspective, proposer une lecture sociale de l'autisme ou défendre une pratique théâtrale de la physique quantique, cela revient à préférer l'intersection

⁶⁷² Dork Zabunyan expose en ces termes le concept de « pop'philosophie » : « Il existe une multiplicité de façons de s'emparer d'un concept, exactement comme pour les sons ou les images, en fonction *des intensités qui nous conviennent ou non, qui passent ou ne passent pas*. Autrement dit, la compréhension philosophique des concepts ne possède aucun privilège sur la compréhension non-philosophique [...] ; au contraire, il faut les deux, sinon la philosophie ne vaut pas une heure de peine (Dork Zabunyan, « Deleuze fait cours : une pédagogie de concept cinématographique », in *Critique*, n°12, 2006, p. 1065).

⁶⁷³ Gilles Deleuze, *Pourparlers*, op. cit., p. 17.

au quadrillage. Georges Canguilhem, qui a lui aussi pratiqué cette pensée frontalière, développe l'idée que la philosophie est une discipline pour qui « toute matière étrangère est bonne » et pour qui « toute bonne matière doit être étrangère »⁶⁷⁴. C'est dans des termes semblables que fonctionne la poétique des intercesseurs de José Sanchis.

La théâtralisation de la maladie dans l'œuvre sanchisienne participe d'une déconstruction du héros classique, cette entité idéale qui s'humanise à mesure qu'elle s'incarne. Lorsque l'intégrité du personnage est en jeu et que ce dernier est ramené au degré zéro de sa présence théâtrale, il évolue vers une figure nouvelle dans le panorama du théâtre contemporain, celle de l'impersonnage qui en affaiblit les contours pour mieux en démultiplier les virtualités. La maladie instaure, du reste, un rapport singulier au réel –notamment grâce au phénomène de compensation sensorielle– qui ouvre sur une perspective théâtrale nouvelle en mettant le dramaturge au défi d'en rendre compte par les moyens qui sont les siens. Mais en théâtralisant la maladie, José Sanchis projette aussi sur la scène le rapport des soignants à l'éthique de sorte que ce théâtre médical est aussi un théâtre sur la médecine, donnant à voir les enjeux sociaux et politiques de la relation soignant-soigné.

⁶⁷⁴ Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, op. cit., p. 7.

3. La maladie mise en scène

Comment la maladie est-elle perçue par le spectateur ? Nous allons voir que sa théâtralisation repose essentiellement sur deux modalités : d'une part, José Sanchis s'efforce de la décrire en s'inspirant de représentations médicales, tout en faisant de la scène le lieu où la subjectivité du malade s'exprime. D'autre part, le théâtre sanchisien propose au récepteur de faire l'expérience théâtrale de la maladie qui, loin d'être perçue comme une limitation du rapport au monde, ouvre sur une perception nouvelle de la réalité.

3.1. Entre objectivité et subjectivité

La représentation théâtrale de la maladie ne peut se limiter à une simple translation scénique de sa représentation médicale sous peine d'être redondante et parfaitement inutile. Se pose alors la question de la finalité : que peut nous apprendre le théâtre sur la maladie ? Et quel rapport d'usage peut-il établir avec la médecine ? José Sanchis y répond, comme nous allons le voir, en situant la représentation théâtrale à la croisée du savoir médical et de l'expérience du malade.

3.1.1. La symptomatologie au service de la dramaturgie

L'œuvre sanchisienne établit tout d'abord avec la maladie un rapport symptomatologique. Il s'agit d'en décrire les manifestations et, pour ce faire, le dramaturge a directement recours à la science médicale, comme l'atteste l'usage fréquent dans les pièces d'une terminologie clinique. La dimension pédagogique du théâtre est ainsi mise au service d'un travail de divulgation d'autant plus efficace que *docere* et *delectare* sont associés pour mettre des mots sur la maladie.

Cette divulgation est souvent le fait des personnages soignants, notamment les médecins, qui d'ailleurs sont souvent représentés dans un rapport frontal scène/salle au service de cette dimension pédagogique. Tel est le cas de l'exposé de Miriam Salinas dans *La máquina de abrazar*, de la conférence de presse du Doctor Soto dans *Sangre lunar* ou encore du monologue de l'infirmière dans *Flechas del ángel del olvido*. Dans ces trois pièces, le soignant s'adresse au public en sa qualité d'expert pour apporter un point de vue scientifique sur la maladie.

Mais la description et la mise en scène de celle-ci, même lorsqu'elles s'inspirent du discours médical, en déforment les manifestations. Dans *El lector por horas*, par exemple, le phénomène de la compensation sensorielle fait l'objet d'une amplification qui permet au dramaturge de renverser le rapport de forces entre les personnages. Il en va de même avec le traitement de l'amnésie dans *Flechas del ángel del olvido* qui, comme nous le verrons plus loin, est mis au service d'une lecture politique de sorte que ce trouble apparaîsse comme un mal social.

Dans d'autres cas, la maladie relève de la pure création. On pense notamment à *Nafragios de Álvaro Núñez*. Dans cette pièce, le protagoniste souffre d'une forme particulière d'hypermnésie puisque sa conscience est habitée par une mémoire qui semble être celle d'un autre mais qu'il finira par reconnaître comme sienne. Si les symptômes (hallucinations, déréalisation, etc.) rappellent ceux du délire paranoïde, ce trouble est proprement théâtral et ne fait sens qu'en fonction de la vraisemblance que l'œuvre construit. Il s'agit pour José Sanchis –nous y reviendrons plus loin– de mettre en scène cette survivance du passé dans le présent au profit d'un théâtre de la mémoire. Dans l'adaptation de *Informe sobre ciegos* d'Ernesto Sábato ou encore dans celle de *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago, José Sanchis a également recours à une approche littéraire de la cécité qui déborde le champ médical et pointe une lecture métaphorique de la maladie.

On pourrait du reste établir une typologie des personnages sanchisiens en fonction de leurs déficiences et aptitudes. Il convient par exemple de remarquer que si les aveugles et les malvoyants sont légion dans l'œuvre, d'autres personnages ont un pouvoir de voyance. On pense à Valeria dans *Valeria y los pájaros* et Paulino dans *¡Ay, Carmela!* qui vivent au contact des fantômes avec lesquels ils parviennent à communiquer. Sur le critère du regard, on peut donc faire une distinction entre deux catégories de personnages : ceux qui ne voient pas ce qui est et ceux qui voient ce qui n'est pas. Il en va de même pour la mémoire : les personnages sont tantôt frappés d'amnésie (X dans *Flechas del ángel del olvido*), tantôt d'hypermnésie (Álvar dans *Nafragios de Álvaro Núñez*). À chaque atrophie semble correspondre une hypertrophie de telle manière qu'il y a soit amputation, soit débordement. Dans les deux cas, il s'agit de perturber une conception normalisée du personnage en faisant en sorte de dérégler son rapport au réel.

José Sanchis établit ainsi avec la science médicale un rapport d'usage. En théâtralisant la maladie, il ne cherche pas à être fidèle à un tableau clinique mais à mettre la symptomatologie au service de la dramaturgie. En dernière instance, ce qui l'intéresse, c'est la capacité de la maladie à perturber le rapport entre le sujet et le monde de sorte que l'expression théâtrale, si elle veut rendre compte de cette perturbation, doit elle aussi s'affranchir de ses propres conventions.

3.1.2. Une approche empirique

Si on assiste à une véritable mise en scène du discours médical, l'approche symptomatologique de José Sanchis suppose aussi le recours à des moyens littéraires. On remarque à cet égard que les pathologies sont souvent décrites par les personnages qui en souffrent à travers la métaphore. Dans *Flechas del ángel del olvido*, c'est en ces termes que X décrit son état amnésique :

X.— Era como una casa... Una casa grande, creo, pero, vacía... O llena de humo... o de niebla, ¿te la imaginas? Y yo no me atrevía a entrar... o me quedaba a la puerta, mirando hacia dentro, pero sin entrar. Porque no sabía si era mi casa, si me iba a encontrar allí conmigo, o qué. Así estuve varios meses, desde que me trajeron aquí. Me asomaba, no veía nada, no reconocía nada, y así cada día... (FAO, p. 52)

L'image de la maison vide permet au personnage d'exprimer ce double sentiment de perte identitaire et de non-reconnaissance provoqué par l'amnésie. Dans *La máquina de abrazar*, Iris explore, quant à elle, la métaphore du voyage (IRIS.— Toda mi vida ha sido eso : un largo viaje desde el silencio hacia la palabra, desde la soledad hacia la gente, desde la oscuridad hacia la luz, MA, p. 46) pour exprimer son rapport à la maladie. Celle-ci prend la forme d'une recherche : comment sortir de l'isolement ? Cette quête de lumière, Iris la retrouvera chez les plantes avec lesquelles elle parviendra à établir un lien privilégié.

Cette approche proprement littéraire de la pathologie est également observable dans *Sangre lunar*, et plus particulièrement dans le monologue de Lucía qui clôt la pièce. José Sanchis cherche à représenter le réveil du personnage, après un coma d'une dizaine d'années. Cette problématique avait déjà été explorée par Harold Pinter dans *Une sorte d'Alaska*⁶⁷⁵, pièce où il est également question du retour à la conscience

⁶⁷⁵ Harold Pinter, *Une sorte d'Alaska*, Paris, Gallimard, 1987.

d'une femme atteinte d'encéphalite léthargique. Le monologue rend compte, tel un flux de paroles apparemment chaotique et répétitif, du passage de la léthargie à l'activité mentale. La parole émerge peu à peu du silence comme une lueur nouvelle jaillissant de la nuit : « cómo se dice, cómo se dice, sí, cómo se, ese momento del, esa hora del día, sí, o de la noche, cuando la noche aún no, pero ya los colores se, ya los colores, el techo, ya verde-gris, o azul-gris » (*SL*, p. 137). Le caractère fragmentaire du monologue, qui n'est pas sans rapport avec les soliloques beckettien⁶⁷⁶, permet ainsi de rendre théâtralement compte du moment fatidique où la conscience s'éveille et le langage se forme.

Dans le théâtre sanchisien, la maladie est ainsi traitée dans une double perspective, celle du soignant, qui permet de rendre compte de ses manifestations objectives et, celle du soigné, qui en livre une approche empirique. Il s'agit, pour le dramaturge, d'élaborer une représentation théâtrale de la maladie qui ne se limite pas à faire doublon avec sa représentation médicale. Le théâtre permet, au contraire, de combler l'une des lacunes fréquemment imputées à la médecine, à savoir la non prise en compte de la subjectivité du malade. Or, comme le souligne Georges Canguilhem, cette dimension est tout aussi déterminante dans la perspective médicale :

Il est impossible d'annuler dans l'objectivité du savoir médical la subjectivité de l'expérience vécue du malade. [...] [I]l revient au médecin de se représenter qu'il est un malade potentiel et qu'il n'est pas mieux assuré que ne le sont ses malades de réussir, le cas échéant, à substituer ses connaissances à son angoisse⁶⁷⁷.

La représentation théâtrale, parce qu'elle donne la parole aux personnages malades, permet de rendre compte de cette subjectivité que l'exercice de la médecine tend à négliger. Elle y parvient également par un autre moyen : la maladie ne fait pas seulement l'objet d'une description, les spectateurs sont aussi invités à en faire l'expérience théâtrale.

⁶⁷⁶ Le dramaturge reconnaît lui-même qu'au moment d'écrire ce monologue, « resonaba en [su] mente los ecos de varios monólogos beckettianos y, muy concretamente, el de la boca parlante en *Yo no* » (José Sanchis Sinisterra, « La intempestiva génesis de Sangre lunar », art. cit., p. 77).

⁶⁷⁷ Georges Canguilhem, « Puissance et limites de la rationalité en médecine », in Charles Marx (éd.), *Médecine, science et technique. Recueil d'études rédigées à l'occasion du centenaire de la mort de Claude Bernard*, Paris, CNRS, 1984, p. 125.

3.2. L'expérience théâtrale de la maladie

La symptomatologie, telle que la pratique José Sanchis, donne accès à une nouvelle appréhension du réel qui affecte tout particulièrement la réception de la pièce. Il s'agit de faire coïncider, par divers moyens théâtraux, la perception du personnage malade avec celle du spectateur. On retrouve ce procédé dans différentes pièces, notamment dans *El lector por horas* où le dramaturge parvient à troubler le regard du spectateur et dans *La máquina de abrazar*, où il cherche à le confronter à l'expérience de l'incommunication propre à l'autisme.

3.2.1. Quand le regard du spectateur rencontre celui du personnage

Dans *El lector por horas*, cette concordance passe par un dispositif scénique qui joue sur le regard :

La iluminación es diferente en cada escena, y nunca demasiado intensa. Excepto en las escenas que se indiquen, los diálogos empiezan en el oscuro ; la luz tarda entre 20 y 40 segundos en aparecer, y siempre lo hace gradualmente (LPH, p. 25).

À chaque début de scène, le spectateur est placé dans la position d'auditeur aveugle des textes lus par Ismael et fait ainsi l'expérience théâtrale de la cécité de Lorena.

Du reste, ce dispositif est la transcription scénique d'une coïncidence beaucoup plus large que Carles Batlle résume en ces termes : « Del mismo modo que Lorena interpreta la modulación de Ismael, los receptores de la obra intentamos comprender qué nos quiere decir el autor, por qué ha escogido precisamente estos títulos, y por qué precisamente estos fragmentos »⁶⁷⁸. La position de Lorena vis-à-vis d'Ismael peut ainsi faire l'objet d'une lecture à la fois métaphorique et métathéâtrale du travail interprétatif que l'œuvre suppose.

El lector por horas est à cet égard la pièce la plus représentative de la dramaturgie de la réception de José Sanchis parce que celui-ci parvient magistralement à la déployer sur trois plans. D'abord au niveau de la construction dramatique, la pièce s'apparentant à « una estructura de efectos »⁶⁷⁹ qui joue avec la capacité créatrice du spectateur. Mis face aux multiples indéterminations du texte,

⁶⁷⁸ Carles Batlle, « *El lector por horas: una lectura* », in José Sanchis Sinisterra, *El lector por horas*, op. cit., p. 14.

⁶⁷⁹ José Sanchis Sinisterra, « Dramaturgia de la recepción », art. cit., p. 253.

celui-ci se doit de prendre une part active au processus de réception⁶⁸⁰. Ensuite, au niveau fictionnel et métathéâtral, puisque les séances de lecture entre Ismael et Lorena représentent les conditions mêmes de cette réception active ; enfin, à travers l'expérience du récepteur qui, en adoptant la position de Lorena vis-à-vis d'Ismael, est soudainement confronté à son propre aveuglement.

Cette mise en abyme participe d'un processus de distanciation qui projette le récepteur dans la fiction afin qu'il prenne conscience de son propre statut. Se construit ainsi une métaphore dont le comparant est la cécité de Lorena et le comparé la position du récepteur.

3.2.2 *L'expérience de l'incommunication*

Dans *La máquina de abrazar*, Miriam Salinas montre que l'autiste se définit par son incapacité à « acceder al mundo de la relación afectiva y de la comunicación » (MA, p. 39). Toute la difficulté, pour Iris, réside dans le fait de parvenir à expliquer « lo que no está en las palabras. [...] Hay cosas que no son palabras... ¿Cómo decirlas? » (MA, p. 54). C'est du reste à cette question que tente de répondre la pièce. Pour ce faire, Miriam Salinas défend la thèse selon laquelle il est possible de « restablecer los vínculos del autista con el otro... y con el mundo exterior... colmar paso a paso ese... vacío amniótico que impide la comunicación primaria con los demás, el reconocimiento del otro como persona » (MA, p. 50). Un tel processus commence par la recherche d'un langage commun :

MIRIAM.— Ay etsivutse setna. Em id atneuc.

IRIS.— Is. Ainet odeim. (*Pausa.*) ¿Odeup?

Miriam asiente en silencio. Iris sale por el lateral.

MIRIAM.— (*Embarazada, al público.*) Ustedes perdonen... Iris y yo... también tenemos un idioma secreto. Lo inventamos... bueno : lo aprendimos a hablar juntas... [...] y lo fuimos practicando hasta familiarizarnos con él... como parte del tratamiento, claro... cuando Iris descubrió el significado... y el valor de comunicar verbalmente. (*Pausa.*) [...] Se trata, como quizás alguno haya adivinado, de pronunciar las palabras al revés... (MA, p 49)

⁶⁸⁰ Cette « estructura de efectos » de la pièce a brillamment été étudiée par Carles Batlle. Cf. Carles Batlle, « *El lector por horas : una lectura* », in José Sanchis Sinisterra, *El lector por horas, op. cit.* pp. 12-20.

Mais ce langage a également la faculté de placer le récepteur dans une situation d'incompréhension vis-à-vis de l'action théâtrale, semblable à celle de l'autiste vis-à-vis de notre perception du réel. Il fait ainsi, lui-même, l'expérience de cette césure entre les mots et les choses.

On constate par ailleurs que cette communication entre les deux femmes se révèle en définitive illusoire :

IRIS.— [...] mis figuras, mis gestos son... [...] eran un...¿lenguaje?, no, una... un mapa de mis otros... de mi otro paisaje, allí donde no llegan las... Donde todos estuvimos, sí, ustedes también, antes de ver y oír, extensión y silencio, ¿lo recuerdan?, casi antes de ser (*MA*, p. 56).

Si la fiction théâtrale permet à Iris d'exposer empiriquement son rapport à la maladie, ce n'est aucunement pour donner à voir son univers, mais au contraire pour exprimer l'illusion d'un accès à ce dernier. L'autisme devient alors l'occasion d'une réflexion sur les limites du langage et l'impossibilité ontologique d'une communication totale. En tant qu'expression extrême de notre rapport au monde, la situation de l'autiste permet de rendre compte également de la dimension affective qui nous lie à autrui. Le titre de la pièce renvoie à cette machine à enlacer qu'Iris utilise lorsqu'elle ressent un besoin affectif :

MIRIAM.— Se trata de una verdadera máquina... que diseñó y construyó para Iris su tío... Julio. [...] En un momento particular de su vida, Iris empezó a sentir que necesitada ser abrazada. Pero, ¿cómo obtener la clase de abrazo... y la intensidad y la duración que en cada momento necesitaba... sin sentirse asfixiada por el otro? (*Pausa.*) ¿No hemos soñado todos alguna vez con una máquina así? El abrazo justo, exacto, preciso... que su afecto necesita (*MA*, p. 60).

La question se pose alors de savoir si cette machine est le signe d'un manque, d'un déficit affectif qui éloigne irrémédiablement Iris des autres ou si, au contraire, elle est l'expression d'une autonomie qui lui permet de vivre dans la solitude, sans aucune nécessité affective. À travers l'autisme, il s'agit ainsi de poser plus généralement la question des rapports humains. Comme le souligne Miriam Salinas, « ¿[...] [A] caso no tenemos todos nuestra “máquina de abrazar”? Sí : nuestra manera de conseguir... lo que nunca podremos recibir de los demás » (*MA*, p. 60). On le voit, si la pièce tente d'approcher le mystère de l'autisme, le dramaturge prétend aussi, à travers l'approche théâtrale, développer toute une réflexion sur les limites du langage et le rapport à l'autre. Dans l'œuvre, l'autisme n'est donc pas envisagé dans la perspective d'un

dysfonctionnement isolable mais comme une expérience aux confins de la perception humaine. Percer le mystère de l'autisme revient alors à progresser dans la compréhension de notre rapport au monde⁶⁸¹.

Comme on vient de le voir, la médecine est largement présente dans le théâtre sanchisien et cette influence se fait sentir à la fois aux niveaux thématique et formel. Il s'agit de rendre compte de l'univers médical et des relations entre soignants et soignés tout en développant une symptomatologie théâtrale permettant de mettre en scène la maladie et, à travers elle, une nouvelle appréhension du réel. S'engage alors une véritable *désidérialisation* de la figure du héros classique qui fait l'expérience des limites du corps. La dramaturgie, elle-même, est mise au service d'une reconfiguration du rapport entre le sujet et le monde de sorte que cette perturbation de la perception suppose une théâtralité perturbée en rupture avec le drame conventionnel. Celle-ci n'implique pas seulement une représentation de la maladie mais invite le spectateur à faire l'expérience théâtrale de cette nouvelle perception du réel. L'œuvre sanchisienne réussit ainsi à mettre la médecine au service de son entreprise de déconstruction de la théâtralité établie.

⁶⁸¹ On remarque que l'une des grandes avancées de la psychanalyse consiste également à rompre avec cette opposition entre le normal et le pathologique pour développer une approche nouvelle, où le pathologique apparaît comme un grossissement du normal. Ainsi, c'est grâce à l'étude des dysfonctionnements de la psyché que Freud a pu élaborer une théorie générale de l'inconscient humain.

CHAPITRE III

LES TROUBLES DE LA MÉMOIRE : AMNÉSIE ET HYPERMnésIE

Les troubles mémoriels occupent une place prépondérante dans la production théâtrale de José Sanchis. Ils se déclinent sous des formes diverses, allant des simples allusions aux trous de mémoire dont souffrent certains personnages-acteurs (Ríos et Solano dans *Ñaque* ou encore Natalia et Priscila dans *El cerco de Leningrado*) à une réflexion plus générale sur les usages politiques de l'oubli, notamment dans le contexte espagnol de l'après-franquisme. Des pièces comme *¡Ay, Carmela!* et *Terror y miseria en el primer franquismo* témoignent de l'intérêt que le dramaturge porte à cette problématique. Elles sont, à cet égard, représentatives d'un *théâtre de la mémoire* qu'il définit lui-même de la façon suivante : « Es uno de esos rincones en los que se pretende conjurar el olvido, [...] para entender un poco mejor el presente, y quizá para ayudarnos a escoger un futuro [...] o incluso para luchar por él »⁶⁸². Une telle déclaration de principe fait écho aux engagements d'autres auteurs espagnols, pour la plupart romanciers, qui considèrent la littérature comme l'espace d'expression d'une mémoire collective. On pense notamment à Juan Marsé, Manuel Vázquez Montalbán, Alfons Cervera ou encore Antonio Muñoz Molina. Ce dernier expose en ces termes les liens entre roman et mémoire : « Puede que una de las tareas de la novela española sea ahora mismo utilizar la memoria como una provocación contra la amnesia patrocinada por el poder »⁶⁸³. Manuel Vázquez Montalbán associe, quant à lui, cette lutte contre l'oubli dont la littérature est porteuse à une véritable éthique de la résistance⁶⁸⁴, puisqu'il s'agit de dénoncer une stratégie politique qui veut faire table rase de la dictature afin d'envisager la Transition comme *continuité dans le*

⁶⁸² José Sanchis Sinisterra, « De la memoria a la escena », in *ABC*, 3 avril 2004, p. 24.

⁶⁸³ Propos d'Antonio Muñoz Monila cités dans Christine Pérez, *Le nouveau roman espagnol et la quête d'identité : Antonio Muñoz Molina*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 98.

⁶⁸⁴ Sur les conceptions littéraires de l'auteur et, notamment, sur l'éthique de la résistance, cf. Manuel Vázquez Montalbán et Georges Tyras, *Le désir de mémoire*, Vénissieux, Paroles d'Aube, 1997.

changement et éviter ainsi toute condamnation de l'héritage franquiste. Francisco Sevillano Calero a montré que l'avènement de la démocratie en Espagne se traduit par une véritable amnésie collective :

El proceso político [de la Transición] no se fundamentó sobre el reconocimiento oficial de las responsabilidades ni sobre la asunción moral de las culpas, pues ni el arrepentimiento ni la reconciliación articularon la memoria social y la reconstrucción de la identidad nacional⁶⁸⁵.

Dans le contexte de l'Espagne contemporaine, le travail de mémoire est ainsi banni au nom d'une prétendue reconstruction nationale, nouvel adage du pouvoir pour éviter tout débat quant aux responsabilités politiques pendant la dictature.

Si le roman espagnol de l'après-franquisme a souvent été le lieu d'une résistance face à cette amnésie orchestrée par la classe politique⁶⁸⁶, on remarque que la production théâtrale a été moins sensible à cette problématique⁶⁸⁷. Comme le souligne Antonia Amo Sánchez, « la mémoire de l'après-guerre et du franquisme ne constitue pas un paramètre thématique saillant du théâtre des années 80 (plutôt intéressé par des thématiques sociales : le chômage, la drogue, le désenchantement) »⁶⁸⁸. L'œuvre de José Sanchis représente à cet égard une exception : la mémoire est non seulement l'un de ses principaux axes thématiques mais elle donne également lieu à une recherche formelle permettant d'en rendre théâtralement compte.

Dans *¡Ay, Carmela!* et *Terror y miseria en el primer franquismo*, le dramaturge s'intéresse précisément à ces deux périodes –Guerre civile et Dictature– dans une

⁶⁸⁵ Francisco Sevillano Calero, « La construcción de la memoria y el olvido en la España democrática », in *Ayer*, n° 52, 2003, pp. 298-299.

⁶⁸⁶ L'arrivée au pouvoir du PSOE en 1982 n'y change rien. L'historien Francisco Espinosa définit trois étapes dans l'approche sociopolitique de la mémoire historique. Celle de la Transition (1977-1981) où sont mises en place les politiques de l'oubli, celle des gouvernements socialistes (1982-1996) qui correspond à une « suspension de la mémoire » tant il est vrai que l'alternance n'a pas supposé de rupture et enfin, une dernière phase, à partir de 1996, de « résurgence de la mémoire », qui est davantage le fait des historiens et de la société civile que du pouvoir politique. Cf. Francisco Espinosa, *Contra el olvido. Historia y memoria de la Guerra Civil*, Barcelona, Crítica, 2006.

⁶⁸⁷ On peut tout de même citer quelques pièces représentatives de cet intérêt pour la mémoire collective : *Las bicicletas son para el verano* (1977) de Fernando Fernán Gómez, *Fuiste a ver a la abuela* (1979) de Fermín Cabal ou encore, dans le domaine catalan, *Quan la ràdio parlava de Franco* (1979) de Josep Maria Benet i Jornet. C'est aussi par le biais de l'adaptation théâtrale que la mémoire est convoquée sur scène, comme en témoignent des spectacles tels que *Cinco horas con Mario* (1979) de Josefina Molina à partir du célèbre roman de Miguel Delibes ou, plus récemment, *El florido pensil* (1997) de la compagnie basque Tanttaka Teatroa, adaptation du récit homonyme d'Andrés Sopena.

⁶⁸⁸ Antonia Amo Sánchez, « El álbum familiar de José Luis Alonso de Santos : rompre le silence pour mieux se taire », in Anne Paoli et Sophie Degenne-Fernandez (éd.), *Ruptures, fractures blessures : l'identité en question dans le monde hispanique*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 152. Cf. également Wilfried Floeck, « Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente », in José Romero Castillo (éd.), *Tendencias escénicas del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2006, p. 187-209.

perspective qui tranche à la fois avec la mystification de l'histoire pratiquée par le franquisme et ce « pacte du silence » qui caractérise la Transition dite démocratique. Il s'agit pour lui de célébrer la mémoire des Républicains espagnols et des combattants antifascistes qui sont les laissés-pour-compte de cette reconstruction nationale⁶⁸⁹. Comme le souligne Manuel Aznar Soler, *¡Ay, Carmela!* s'apparente à « una crónica sentimental, emotiva y entrañable, de la memoria republicana y un cálido homenaje a la dignidad artística, a la sensibilidad humana y a la calidad moral de la conciencia antifascista »⁶⁹⁰. Quant à *Terror y miseria en el primer franquismo*, le titre même de la pièce nous invite à établir un parallélisme avec *Terreur et misère dans le Troisième Reich*. Tout comme l'œuvre de Brecht se veut une fresque de la vie quotidienne sous le nazisme, le texte de José Sanchis prend la forme d'un « mosaico de situaciones autónomas que, extraídas y a veces transcritas de diversas fuentes, constituyen un extenso panorama de la España de postguerra en su más anónima cotidianeidad »⁶⁹¹. L'auteur y aborde les conditions de vie misérables du prolétariat espagnol, l'embrigadement de la jeunesse fasciste et la répression brutale à l'encontre des Républicains. Son théâtre convoque ainsi le passé pour conjurer l'oubli et sa conséquence inévitable : un certain révisionnisme qui tend à présenter le franquisme sous un jour particulièrement favorable⁶⁹². C'est d'ailleurs en ces termes que le dramaturge justifie son engagement vis-à-vis de la mémoire historique :

En estos primeros años de (larga) marcha hacia la democracia, [...] toda aquella sorda abyección va camino de confundirse con las guerras carlistas y la rendición de Breda. No es extraño [pues] que algunos aprovechen la niebla del olvido para difundir el gas letal de la nostalgia⁶⁹³.

⁶⁸⁹ Il faut attendre le 31 octobre 2007 pour que soit votée en Espagne la *Ley de memoria histórica*, « por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura ». Le texte, adopté sans le soutien du Partido Popular, ouvre des perspectives nouvelles quant à la reconnaissance des victimes du franquisme, mais elle reste un instrument limité qui ne permet pas la condamnation des responsables politiques.

⁶⁹⁰ Manuel Aznar Soler, « Introducción », *art. cit.*, p. 97.

⁶⁹¹ Cette citation est extraite d'un texte de présentation de la pièce écrit par le dramaturge lui-même et reproduit dans l'introduction de Milagros Sánchez Arnosi à l'édition Cátedra de l'œuvre : Milagros Sánchez Arnosi, « Introducción », in José Sanchis Sinisterra, *Terror y miseria en el primer franquismo*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 31.

⁶⁹² Les travaux du journaliste et historien autodidacte, Pío Moa, sur la Guerre civile sont représentatifs d'une nouvelle forme de révisionnisme qui cherche à réhabiliter le franquisme. Devenu le chantre d'une droite espagnole de moins en moins gênée par son héritage idéologique, Pío Moa a néanmoins été contesté par la grande majorité des historiens spécialistes de cette période. Ainsi, pour Paul Preston, les recherches de Moa « repiten los lugares comunes de una literatura franquista que surgió para descalificar la República [...] [y] alimentan a la gente que se siente incómoda por los esfuerzos de la recuperación de la memoria histórica » (Paul Preston, « Moa se ha pasado de la pistola a la pluma », www.elplural.com, 4 mai 2006, [consulté le 23/05/2014]).

⁶⁹³ Milagros Sánchez Arnosi, « Introducción », *art. cit.*, p. 31.

Cet engagement, particulièrement fort dans les années 80, a donné lieu à de nombreuses études qui ont mis en évidence les implications à la fois dramaturgiques et éthiques de ce théâtre de la mémoire⁶⁹⁴. Mais José Sanchis n'en reste pas là : dans les années 1990 et 2000, il prolonge sa réflexion en lui donnant une orientation nouvelle. C'est désormais à l'aune des enjeux politiques de la société capitaliste néolibérale qu'il interroge ce qu'il appelle « la atrofia de la memoria » :

Lo malo de los regímenes democráticos, fascinados por el cambio y la innovación, ávidos de conquistar el futuro y empeñados en no perder el tren del presente, es que descuidan a menudo la preservación, la recuperación del pasado, relegando la memoria a los museos, a los archivos y a los viejos. Ocurre entonces que se olvidó la dañina labor del olvido. Y mucha gente se encuentra avanzando hacia donde le dicen, sin recordar de dónde vienen y sin saber hacia dónde querían ir⁶⁹⁵.

Cette réflexion sur les usages politiques de l'amnésie dépasse de loin le cadre socioculturel espagnol et fait écho à des considérations générales sur les rapports entre mémoire et oubli tels qu'ils se manifestent dans la construction des identités personnelles et collectives.

L'amnésie apparaît sous un jour nouveau : elle devient la pathologie par excellence d'un modèle capitaliste qui travaille, comme le souligne Paul Virilio, à une véritable « industrialisation de l'oubli »⁶⁹⁶. C'est du reste dans cette perspective que nous souhaitons analyser *Flechas del ángel del olvido* afin de montrer comment la représentation de ce dysfonctionnement de la mémoire, à la croisée entre médecine et théâtre, débouche sur une lecture métaphorique permettant de mettre en lumière les enjeux de cette dérive tant au niveau individuel que social.

Parallèlement à cette théâtralisation de l'amnésie, José Sanchis explore dans *Nafragios de Álvaro Núñez* un trouble mémoriel de signe opposé, l'hypermnésie, qui

⁶⁹⁴ En plus de l'étude introductive de Milagros Sánchez Arnosi à *Terror y miseria en el primer franquismo* et celle de Manuel Aznar Soler à l'édition Cátedra de *¡Ay, Carmela!*, on retiendra l'analyse que Monique Martinez propose de cette dernière pièce dans son essai sur le théâtre sanchisien (cf. Monique Martinez, *José Sanchis Sinisterra: una dramaturgia de las fronteras*, op. cit., pp. 83-90) ainsi que le mémoire de maîtrise d'Hélène de Almeida qui publie en annexe de son travail un entretien avec le dramaturge sur les rapports entre mémoire et théâtre. Cf. Hélène de Almeida, *Étude de la pièce de théâtre de José Sanchis Sinisterra, ¡Ay, Carmela!*, mémoire de maîtrise sous la direction d'Emmanuel Larraz, Dijon, 1991.

⁶⁹⁵ José Sanchis Sinisterra, « De la memoria a la escena », art. cit., p. 24.

⁶⁹⁶ Paul Virilio, « Industrialisation de l'oubli », Entretien avec Olivier Morel, in *La République internationale des Lettres*, n° 25, novembre 1996, pp. 11. Paul Virilio apporte quelques pistes de réflexion sur les causes de cet envahissement de l'oubli dans la société contemporaine : « Les technologies du temps réel, les technologies de la mondialisation du temps [...] portent en elles-mêmes une puissance d'oubli, l'évacuation de la réalité, de toutes les réalités –pas seulement celle des camps [de concentration nazis]. C'est une des menaces de l'avenir. La perte des traces : l'instantanéité et l'immédiateté, c'est la perte des traces et la perte de la mémoire » (p. 11).

devient l'occasion d'une réflexion sur les rapports entre théâtre et histoire. Le personnage principal de la pièce souffre d'une étrange pathologie : des voix s'immiscent dans sa propre conscience, qui paraît soudain habitée par la mémoire d'un autre. Celle-ci se révélera pourtant être la sienne. Par la mise en scène de cette pathologie fictive, José Sanchis semble projeter dans l'espace théâtral un délire paranoïde : les anciens compagnons du conquistador Álvaro Núñez émergent du passé et font irruption sur la scène intérieure du personnage pour lui demander des comptes. Nous voulons analyser ici le processus d'écriture qui permet de théâtraliser cette mémoire intrusive en mettant en lumière ses implications formelles et éthiques.

1. L'amnésie : un mal social

Flechas del ángel del olvido est, aux côtés de *Sangre lunar*, l'œuvre de José Sanchis où la théâtralisation du monde médical est la plus poussée. Elle affecte le thème central de la pièce (l'amnésie), l'espace de la fiction (qui représente une clinique), les personnages (la patiente, la soignante et les visiteurs) mais également la structure dramaturgique qui, comme nous allons le voir, s'inspire de la méthode expérimentale, démarche scientifique particulièrement utilisée dans le domaine de la médecine. La théâtralisation du champ médical s'exerce sur trois plans distincts : au niveau fictionnel, tout d'abord, puisqu'il s'agit pour José Sanchis d'ancrer sa pièce dans un univers clinique et de présenter l'amnésie du point de vue de son traitement médical. Au niveau de la dramaturgie, ensuite, car le développement de la pièce répond aux grandes phases d'un protocole expérimental classique ayant pour but d'aider le personnage principal, une jeune amnésique, à retrouver la mémoire. Enfin, au niveau interprétatif, en cela que l'amnésie est ici abordée dans une perspective métaphorique, comme pathologie sociale liée aux mutations de la société capitaliste, dont il faudra analyser le sens politique.

1.1. Ambigüités de l'univers médical

Si l'ancrage de la pièce est proprement médical, José Sanchis construit un univers ambigu qui déroge aux règles d'une représentation réaliste. Et cette ambiguïté est déjà présente dans le périphrase⁶⁹⁷ qui situe le traitement de l'amnésie dans un champ métaphorique. L'espace de la pièce est lui-même marqué par une ambivalence qui ne cesse de troubler les représentations archétypiques de l'univers médical. Nous verrons enfin que le personnel soignant n'échappe pas à cette complexité et fait également l'objet d'un traitement dramaturgique équivoque jouant sur l'ambiguïté des signes.

1.1.1. L'amnésie entre maladie et allégorie

Le titre de l'œuvre instaure d'emblée un horizon de lecture énigmatique en projetant une première image, celle d'un ange de l'oubli armé de flèches. Au vu de la thématique principale de la pièce, on peut aisément imaginer qu'il s'agit là d'une représentation allégorique de l'amnésie. Le texte semble lui-même corroborer cette impression première puisqu'on y apprend qu'avant d'être admise à la clinique, la jeune femme frappée d'amnésie a été retrouvée dans la rue, le corps recouvert de blessures « causadas por un objeto punzante, presumiblemente la flecha de treinta y cinco centímetros que llevaba encima » (FAO, p. 61). Tout se passe comme si l'amnésie de la jeune femme avait été causée par cet ange dont le texte fait également mention lorsque le personnage d'Erasmus tente de rappeler au souvenir de celle-ci certains épisodes de son adolescence :

ERASMO.— [...] ¿Se acuerda de sus padres, que la echaron de casa? ¿De cómo sus hermanos la fueron persiguiendo a pedradas hasta la alberca y más allá? ¿Y del miedo que le entraba a todos cuando a usted le salían aquellas llagas en las manos y en los pies, al bailar los viernes en la discoteca? Flechas que le tiraba el ángel del olvido, decía su abuela que eran (FAO, p. 23).

⁶⁹⁷ Gérard Genette définit le « périphrase » comme l'ensemble des parties du paratexte situé directement « autour du texte, dans l'espace du même volume » (Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. Points, 1987, p. 11).

Cette référence, placée en ouverture de la pièce, confère au texte une dimension fantastique, voire mythologique⁶⁹⁸, qui constitue une sorte de contrepoint à l'atmosphère médicale dans laquelle se déroule l'action. Ceci est d'autant plus vrai que l'amnésie dont souffre la jeune femme est liée à des causes mystérieuses : « Las exploraciones cerebrales [...] no permitieron detectar daño neuronal alguno ni evidencias de amnesia histórica » (FAO, p. 61). On remarque ainsi que, tout comme dans *Perdidas en los Apalaches*, la théâtralisation du discours scientifique –clinique en l'occurrence– ne se confond pas chez José Sanchis avec la recherche d'une pseudo-objectivité des faits représentés, qui trouverait sa forme la plus aboutie dans le réalisme. Au contraire, la science fonctionne comme un intercesseur pour pousser la forme théâtrale au-delà de sa nature purement figurative.

Du reste, à y regarder de près, on constate que l'allégorie est marquée au sceau de l'ambivalence puisque cet être se présente sous les espèces d'une figure angélique causant néanmoins des blessures physiques et psychologiques. Si les flèches de Cupidon ont le pouvoir d'éveiller le désir amoureux, celles de ce nouvel ange provoquent l'amnésie chez ses victimes. Dans la postface de la pièce, le dramaturge apporte lui-même quelques éléments explicatifs quant au sens de cette image :

En ese inquietante embrión de futuro que, para abreviar, llamamos presente –nuestro presente–, el mal de la juventud ha cambiado de signo. Ya no deriva de las turbulencias del deseo y su represión que Ferdinand Bruckner diagnosticó en la obra del mismo título. [...] No. Las generaciones que despiertan a la vida, al mundo, en los convulsos albores del siglo XXI están amenazados por otra enfermedad, por un taimado mal que afecta fundamentalmente a la memoria y que provoca en muchos jóvenes una grave carencia identitaria, febrilmente colmada por frágiles mimetismos, por fugaces pertenencias tribales, por un ávido consumo de marcas »⁶⁹⁹.

⁶⁹⁸ Nous avons trouvé une référence à un ange de l'oubli dans la Talmud de Babylone. Très exactement dans le Midrash Tanhouma : « Toutes les âmes furent créées les six premiers jours de la création. Au moment de la formation de l'embryon, Dieu mande une âme et lui ordonne de s'introduire dans cet embryon. Un ange promène alors l'embryon du matin jusqu'au soir dans tout l'univers, l'instruit et lui montre tout. Puis, il le dépose dans le sein de sa mère et place au-dessus de sa tête une lumière pour l'éclairer. Au terme de neuf mois, comme l'enfant refuse de sortir, c'est alors que l'ange intervient. Il éteint la lumière qui est au-dessus de sa tête, le contraint à sortir et le pousse vers la lumière du monde. Puis, enfin, il lui donne une légère tape et l'enfant oublie alors instantanément tout ce qu'il a vu et tout ce qu'il sait » (Cité dans Henry Tissot, « Le pardès, c'est la clé qui ouvre la porte de la Torah », *in Pardès*, n° 32-33, 2002, p. 380) À en croire le texte sacré, l'ange frappe la lèvre supérieure de l'enfant, créant ainsi cette légère incurvation que nous portons tous. Ce Midrash renverse et complexifie le lien classique entre mémoire et oubli, puisque la vie s'apparente à l'apprentissage d'une mémoire perdue.

⁶⁹⁹ José Sanchis Sinisterra, *Flechas del ángel del olvido*, *op. cit.*, p. 66. Le dramaturge fait ici référence à la pièce de Ferdinand Bruckner, *Maladie de la jeunesse* (1926). Dans cette première œuvre, le jeune auteur autrichien ausculte la maladie d'une jeunesse tiraillée par un questionnement existentielle et poussée par un désir ardent.

L'amnésie dont il est question dans cette pièce relève à la fois d'un dysfonctionnement psychologique –dont les causes, comme on l'a vu, restent mystérieuses– et d'un bouleversement social de sorte que la maladie ouvre sur un champ métaphorique. En d'autres termes, en ce début de XXI^e siècle, ce n'est plus à la répression du désir que doit faire face la jeunesse mais à une véritable amnésie collective qui, sous l'aspect inoffensif que revêt cet ange de l'oubli, participe en réalité d'un processus global d'assujettissement des individus.

On pourrait donc croire que cette pièce est un plaidoyer contre l'oubli et en faveur de la mémoire. Mais la réalité est pourtant plus complexe, à l'instar de la citation de Friedrich Nietzsche que le dramaturge met en exergue de sa pièce : « Bienaventurados los desmemoriados porque ellos pondrán fin a sus necesidades »⁷⁰⁰. Rappelons que dans la *Deuxième considération intempestive*, le philosophe allemand s'intéresse lui aussi à cette dialectique entre la mémoire et l'oubli pour renverser la hiérarchie traditionnelle qui place la faculté mémorielle au sommet des exigences de la morale, du savoir et de l'art⁷⁰¹. En choisissant de citer le philosophe allemand, José Sanchis semble nous indiquer qu'il prend ses distances avec toute forme de manichéisme⁷⁰². Du reste, la citation elle-même est marquée par une certaine complexité tant il est vrai que Nietzsche accorde un sens ambigu à la faculté d'oubli, qui apparaît comme un palliatif à la bêtise, à moins qu'elle ne soit son expression ultime. Enfin, la dédicace du livre, « A Roberto Scarpa⁷⁰³, amigo inolvidable », située

⁷⁰⁰ La citation est tirée de *Par-delà le bien et le mal*. Nous reproduisons l'aphorisme complet qui montre combien cette phrase est souvent utilisée dans un sens éloigné de son contexte initial :

« Se garder de ceux qui mettent un grand prix à ce qu'on leur attribue : tact, moral et finesse dans le discernement moral ; ils ne nous pardonneront jamais de s'être mépris une fois devant nous (ou surtout sur nous) –ils ne pourront éviter de nous calomnier et de nous nuire instinctivement, même s'ils restent encore nos amis. Bienheureux les oublieux : car ils viendront à bout même de leurs sottises (Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 173.)

⁷⁰¹ Cf. Friedrich Nietzsche, *Deuxième considération intempestive*, Paris, Ed. Mille et une nuits, 2000.

⁷⁰² Dans un court texte sur les rapports entre mémoire et théâtre, José Sanchis fait lui-même état des rapports complexes qui lient la mémoire à l'oubli : « Pese a ser un "territorio pobre en recursos naturales", la memoria es y ha sido a menudo campo de encarnizadas batallas entre grupos humanos. El emperador azteca Itzcoatl, de principios del siglo XV –nos recuerda Todorov–, ordenó destruir las estelas y libros anteriores "para poder recomponer la tradición a su manera". Y lo mismo hicieron, un siglo después, los conquistadores españoles. Los regímenes totalitarios del siglo XX (nazismo, fascismo, franquismo, estalinismo, maoísmo) intentaron también suprimir la memoria y reescribir el pasado. Por ello, la recuperación de la memoria histórica es una de las tareas de todos los movimientos anti-totalitarios. Pero, a menudo, el "culto a la memoria" puede estar al servicio de causas menos dignas. Los serbios, por ejemplo, justificaban sus agresiones a los bosnios por los sufrimientos padecidos en el pasado. Los israelíes justifican el expolio de los territorios palestinos por su larga historia de exilio, persecución y exterminio » (José Sanchis, « Memoria y teatro », in www.nuevotatrofronterizo.es/cosas/campo.html, [page consultée le 23/05/2014]).

⁷⁰³ Roberto Scarpa est un pédagogue et critique de théâtre italien.

stratégiquement à la suite de la citation, illustre toute la complexité de l'enchevêtrement entre la mémoire et l'oubli qui, comme le rappelle Paul Ricœur, « reste particulièrement troublant dans la mesure où il ruine l'idée simpliste qui fait de l'oubli le simple contraire de la mémoire, voire son ennemi identifiable »⁷⁰⁴.

On constate ainsi que le périphrase de *Flechas del ángel del olvido* joue sur l'ambiguïté des signes pour créer un horizon de lecture qui, tout en présentant la thématique principale de la pièce, brouille les attentes du spectateur. Il est à ce titre le produit d'une construction théâtrale polysémique qui, comme on va le voir, participe d'une dramaturgie de la réception.

1.1.2. L'espace médical : lieu de soins ou centre de rétention ?

La didascalie liminaire situe l'action dans « la sala de espera de una institución improbable » (*FAO*, p. 11). D'emblée, le dramaturge instaure une rupture avec l'ordre de la vraisemblance réaliste. Cette référence à la nature improbable des lieux, et par extension de l'action théâtrale, fonctionne comme un effet de distanciation qui rappelle à bien des égards la toute première indication temporelle de *¡Ay, Carmela!* : « La acción no ocurrió en Belchite en marzo de 1938 » (*AC*, p. 187). Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de désamorcer, dès l'ouverture de la pièce, le processus d'identification du spectateur avec l'univers fictionnel.

Dans *Flechas del ángel del olvido*, cette information didascalique remplit également une fonction plus spécifique dans la mesure où elle instaure un espace théâtral marqué par l'indétermination. C'est en effet par le terme on ne peut plus équivoque d'« institution » que le dramaturge s'y réfère, laissant ainsi planer toute une série d'interrogations quant à la nature de cet espace. La référence temporelle indiquant que la pièce se déroule « hoy o [en] un mañana cercano » (*FAO*, p. 11) fait également naître un doute quant au pacte de lecture. Il se pourrait bien que la pièce relève du genre de la science-fiction, mettant en scène un univers structuré à partir d'hypothèses sur ce que pourrait être ce « mañana cercano ». On le voit, les premiers éléments d'ancrage configurent un espace-temps étrange et ambigu qui situe le spectateur dans une position d'incrédulité.

⁷⁰⁴ Paul Ricœur, « Esquisse d'un parcours de l'oubli », in Thomas Ferenczi (éd.), *Devoir de mémoire, droit à l'oubli ?*, Le Mans, Éditions Complexes, 2002, p. 24.

Dès les premières scènes, le texte apporte quelques éléments concrets qui permettent de préciser la nature des lieux. On y apprend ainsi qu'il s'agit d'une clinique « donde ha sido acogida una joven de poco más de veinte años, con todos los síntomas de una grave amnesia retroactiva » (*FAO*, p. 67). Ce lieu serait donc un centre médical ayant pour mission de soigner cette jeune femme amnésique, désignée dans le *dramatis personae* par un X qui rend compte, comme nous l'avons vu, de la perte d'identité dont elle souffre. Pour ce faire, un protocole clinique a été mis en place. Il consiste à lui faire rencontrer quatre individus qui prétendent la connaître en espérant que l'un d'entre eux l'aidera à retrouver la mémoire.

Pourtant, un certain nombre d'indices textuels donnent à penser que ce lieu diffère d'une clinique traditionnelle. Lors de la première visite, Selma, qui se présente comme la sœur de X, s'étonne qu'aucun médecin ne soit en mesure d'expliquer dans quelles circonstances la jeune femme a été retrouvée : « Es tan rara esta clínica » (*FAO*, p. 14) finit-elle par s'exclamer. Quant à Dora, qui prétend être l'ancienne maîtresse de X, lorsqu'elle demande à s'entretenir avec le directeur de l'établissement, l'infirmière lui oppose une fin de non-recevoir : « En esta clínica no hay director, señora » (*FAO*, p. 28). Et lorsque celle-ci se réfère au lieu, elle l'associe à un « Servicio de Asistencia y Retención » (*FAO*, p. 61), laissant ainsi penser que l'institution relève à la fois de la sphère médicale et carcérale. Un élément du décor, non mentionné dans la didascalie liminaire, permet d'ailleurs d'affirmer que la salle d'attente dans laquelle se déroule l'action est constamment sous surveillance. Dans la quatrième scène, les personnages font référence à une glace sans tain située dans la pièce :

DORA.— ¿Se han fijado en ese espejo?

ERASMO.— ¿Qué le pasa?

DORA.— ¿Es un poco extraño, un espejo así, en medio de la pared... en una sala como ésta?

SELMA.— No me había fijado... Pero es todo así en esta clínica: desangelado, sin estilo, sin ningún estilo. Por lo menos, lo que he visto.

[...]

DORA.— Hay alguien detrás de este espejo.

SELMA.— ¿Qué?

DORA.— Ahí... Ese espejo... Hay alguien detrás... Y nos está viendo... Probablemente también nos oye. (*FAO*, p. 38)

En plus de constituer une allusion métathéâtrale au quatrième mur, cet élément de décor ajoute de l'indétermination à l'univers médical qui semble gagner en étrangeté

à mesure que le texte progresse. Dans cette pièce, la construction de l'espace rappelle à n'en pas douter l'ambivalence de la fiction kafkaïenne : concret dans sa description, il renvoie à un signifié à la fois abstrait et ouvert, de sorte que l'espace ainsi théâtralisé se charge d'une dimension symbolique.

1.1.3. La fonction ambivalente du personnel soignant

À l'instar de la didascalie liminaire, le *dramatis personae* reste évasif. Il se limite à associer le nom des personnages à leur sexe et à la tranche d'âge dans laquelle ils se situent (« Selma, mujer de casi 30 » ; « Efrén, hombre de casi 50 », etc., *FAO*, p. 11). On relève néanmoins deux exceptions. Celle de X, la jeune femme amnésique qui se trouve privée de nom et celle de l'infirmière, personnage caractérisé exclusivement par sa fonction et dont on nous dit qu'elle est « de una edad indefinida » (*FAO*, p. 11). L'infirmière rejoint ainsi la longue liste des figures fonctionnelles du théâtre sanchisien qui agissent davantage comme actants dans le cadre d'une structure dramaturgique donnée que comme individualités dotées d'une profondeur psychologique. Tout comme X, elle relève aussi de la catégorie de l'impersonnage qui, comme nous l'avons vu précédemment, se définit par une présence à la fois concrète et évasive.

Dans *Flechas del ángel del olvido*, le personnel médical est représenté par cette figure qui assure tour à tour deux tâches distinctes. En premier lieu, elle veille au bon fonctionnement de l'expérience en encadrant les entretiens entre X et les différents visiteurs. C'est elle qui, à la fin de chaque scène, intervient pour interrompre les rencontres, parfois de manière abrupte :

ENFERMERA.— Ha terminado.

EFRÉN.— ¿Cómo que he terminado? Si aún no...

ENFERMERA.— Lo siento.

EFRÉN.— Pero si ya estaba a punto de...

ENFERMERA.— Salga y espere fuera (*FAO*, p. 19-20).

Ses interventions laconiques confèrent à l'infirmière une dimension énigmatique. Elle semble tirer secrètement les fils de l'action théâtrale, à l'instar d'un metteur en scène dirigeant des acteurs. Du reste, dans la scène de la rencontre entre X et Erasmo, ce garçon qui dit être envoyé par la grand-mère de la jeune fille, l'intervention finale de l'infirmière fait jaillir un questionnement quant à sa fonction d'encadrante :

ENFERMERA.— ¿Ya has terminado?

ERASMO.— Sí, pero nada.

ENFERMERA.— Aún te queda tiempo.

ERASMO.— ¿Y qué hago? Ya se lo he dicho todo.

ENFERMERA.— Menos lo principal. (*FAO*, pp. 23-24)

Cette dernière réplique laisse à penser que l’infirmière, qui jusqu’alors semblait ne pas prendre part aux différentes rencontres, est spectatrice de ce qui se passe dans la salle d’attente. La référence à la glace sans tain dans la scène suivante confirme cette idée de sorte que son rôle apparemment fonctionnel acquiert une dimension plus complexe. On remarque d’ailleurs que, tout comme dans *El lector por horas*, les rapports d’influences entre personnages sont ici liés aux regards que les uns portent sur les autres. Et précisément l’infirmière semble jouir d’une position privilégiée car ses interventions succinctes contrastent avec son influence au sein de la pièce.

La dernière scène constitue néanmoins un contrepoint à cette présence minimale. Le personnage prend la parole dans un long monologue frontal pour rendre compte des mystérieuses circonstances dans lesquelles la jeune femme a été retrouvée ainsi que du protocole mis en place par l’équipe de la clinique pour l’aider à récupérer la mémoire. L’infirmière assure ici une double fonction explicative qui relève à la fois du champ médical (puisqu’en sa qualité de représentante de l’équipe soignante, elle dévoile les tenants et les aboutissants du protocole expérimental) et du champ dramaturgique (car, à travers son explication, elle apporte aussi un certain nombre d’éclaircissements au spectateur quant à l’action théâtrale). Mais tout comme l’espace de la clinique est marqué par l’ambiguïté des signes, l’explication scientifique de l’infirmière ne débouche aucunement sur des résultats univoques. Au contraire, elle ouvre sur une série de questionnements nouveaux que nous aborderons plus loin.

On le voit, la théâtralisation de l’univers médical est au centre d’une double tension. D’une part, le dramaturge construit un espace référentiel à partir de certaines représentations archétypiques (la clinique, l’infirmière, la patiente, le rituel des visites) et d’autre part, il ne cesse de détourner ces représentations pour instaurer un univers fictionnel caractérisé par l’indétermination et la polysémie. Il s’agit pour José Sanchis ne pas en rester à une description réaliste de l’univers médical mais d’ouvrir celui-ci sur un horizon de lecture symbolique. Nous allons voir que cette influence de la médecine affecte également la structure de la pièce qui s’éloigne d’un développement

fabulaire au profit d'une organisation dramaturgique inspirée du protocole expérimental.

1.2. Structure dramaturgique et protocole expérimental

L'avènement du positivisme au XIX^e siècle marque une nouvelle ère dans le domaine de la médecine, notamment grâce aux travaux de Claude Bernard⁷⁰⁵ qui inaugurent une épistémologie fondée sur la méthode expérimentale. Selon Rodolphe Ghiglione et Jean-François Richard, celle-ci consiste à « intervenir activement pour réaliser les conditions nécessaires à la vérification des hypothèses relatives aux causes et aux propriétés des phénomènes étudiés »⁷⁰⁶. En d'autres termes, ce type d'expérience que l'on peut qualifier de scientifique diffère de l'expérience empirique en cela qu'elle suppose l'élaboration d'un protocole permettant d'aller de la supposition vers la formulation des faits. Pour que les résultats soient reproductibles, la méthodologie doit reposer sur trois phases : la définition d'un problème et des hypothèses qui en découlent, l'exécution du protocole qui coïncide avec l'expérimentation à proprement parler et l'évaluation des résultats au regard des hypothèses de départ. Si les sciences naturelles constituent le domaine d'application privilégié de la méthode expérimentale, cette dernière a largement influencé diverses disciplines des sciences humaines et sociales dans la première moitié du XX^e siècle jusqu'à constituer un gage de valeur scientifique⁷⁰⁷.

Dans *Flechas del ángel del olvido*, nous allons voir que José Sanchis reprend à son compte ces trois grandes phases pour constituer la structure dramaturgique de sa pièce. Ce transfert du champ médical vers le champ théâtral ne peut se confondre avec une simple translation. Il fait au contraire intervenir un certain nombre d'ajustements caractéristiques du rapport d'usage que le dramaturge établit avec ses différents intercesseurs. Nous voulons proposer ici une analyse de l'œuvre à l'aune des ces trois phases ainsi que de la dramaturgie de la réception inhérente au théâtre sanchisien.

⁷⁰⁵ Cf. Claude Bernard, *Principes de médecine expérimentale*, Paris, PUF, 1987.

⁷⁰⁶ Rodolphe Ghiglione et Jean-François Richard, *Cours de psychologie II, Base, méthode et épistémologie*, Paris, Dunod, 1993, p. 273.

⁷⁰⁷ Karl Popper propose d'établir une différenciation entre science et non-science à partir de la démarche expérimentale. Selon lui, un discours est scientifique lorsqu'il peut être réfuté par une expérience. À cet égard, la psychanalyse n'entre pas dans le champ de la science car il est impossible d'en infirmer les hypothèses par une démarche proprement expérimentale. Cf. Karl Popper, *La logique de la découverte scientifique*, Paris, Payot, 1973.

1.2.1. La phase d'élaboration

La situation dramatique exposée dans *Flechas del ángel del olvido* se confond avec un problème d'ordre médical : une jeune femme souffre d'un cas particulier d'amnésie dont les causes semblent a priori difficiles à déterminer. Comme le souligne l'infirmière, « las exploraciones cerebrales, los electroencefalogramas, la prueba de amital sódico y los reconocimientos psiquiátricos, incluida la hipnosis, no permitieron detectar daño neuronal alguno ni evidencias de amnesia histórica » (FAO, p. 61). En somme, les médecins sont confrontés à un cas d'amnésie qui ne semble provoqué ni par une lésion physique ni par un trauma psychologique.

Du reste, les circonstances dans lesquelles la patiente a été retrouvée ne permettent pas d'obtenir d'informations précises quant à son identité. À en croire l'infirmière, « existen, desafortunadamente, versiones contradictorias, hoy imposibles de contrastar y verificar, ya que la persona o las personas que la condujeron hasta nosotros [...] se dieron a la fuga » (FAO, p. 61).

Afin de retrouver les proches de la jeune fille, le centre décide donc de publier une annonce dans la presse, accompagnée d'une vague description de la jeune femme. Mais cette démarche, somme toute banale, donne lieu à une étrange réaction de la part du public :

LA ENFERMERA.— [...] Como buitres hambrientos, como tiburones de la más voraz especie, decenas de padres anhelantes, de maridos furiosos, de madres católicas, de ancianos y ancianas deshauciados y estériles, se agolparon en días sucesivos a las puertas del Centro, que a duras penas resistían sus embates y lágrimas (FAO, p. 63).

Inévitablement, comme le sous-entend l'infirmière, la majorité de ces individus sont des imposteurs qui cherchent à manipuler la jeune femme. C'est d'ailleurs en ces termes qu'elle explique cet étrange comportement : « El morboso atractivo de una memoria virgen, de una vida sin lastre hipotecario y sin rencores, excitó hasta el paroxismo las enormes carencias posesivas de nuestra clase media » (FAO, p. 63). L'amnésie s'apparente ainsi à un état de virginité originelle d'autant plus fascinant qu'elle permet de faire table rase de l'expérience personnelle au profit d'un recommencement sans conséquences. Mais elle situe aussi le sujet amnésique dans une position de faiblesse puisqu'il est possible de lui faire endosser une personnalité qui n'est pas la sienne. L'une des premières mesures de la clinique a donc consisté à écarter

la majorité des individus prétendant connaître la jeune fille, « tras sucesivos filtros y alguna contundente intervención de las Fuerzas del Orden Público » (FAO, p. 63), pour finalement n'en retenir que quatre.

L'équipe médicale a alors mis en place un protocole afin de confronter ces quatre individus à la patiente, dans une double visée : il s'agit de faire en sorte qu'en évoquant ses souvenirs, l'un d'entre eux aide la jeune femme à retrouver la mémoire et que cette reconnaissance permette d'éliminer les imposteurs. Si l'on peut réellement parler de protocole, c'est que la méthode développée par l'équipe médicale cherche à contrôler la validité d'une hypothèse (l'un de ces candidat est un proche de la jeune femme) au moyen d'une expérience répétée (la confrontation), au cours de laquelle on modifie un paramètre de situation (l'identité du candidat) afin d'observer les effets induits par ces changements. L'infirmière dévoile également que le protocole prévoit le recours à un faux candidat :

LA ENFERMERA.— [...] Para subrayar el rigor metodológico de nuestro Equipo de Reinserción, conviene señalar que una de las cuatro personas forma parte, en realidad del Servicio Terapéutico del Centro, y su comportamiento a lo largo de toda la sesión fue, por lo tanto, casi totalmente ficticio (FAO, p. 63).

Analysée dans une perspective dramaturgique, cette variable de l'expérience confère à la pièce une dimension métathéâtrale puisque ce faux candidat assume un rôle de comédien au sein du protocole. Du reste, cette information n'est révélée par l'infirmière que dans la dernière scène, de sorte que le récepteur est mis dans la situation d'avoir à réinterpréter le développement de l'œuvre à l'aune de cette nouvelle donnée. José Sanchis évite ainsi tout effet de clôture puisqu'au moment même où le texte touche à sa fin, il formule une nouvelle question au spectateur : lequel de ces quatre individus est en réalité le faux candidat ?

Plus globalement, il faut aussi remarquer que si José Sanchis développe une structure dramaturgique sur le modèle d'un protocole expérimental, il fait tout de même le choix d'inverser l'ordre des trois phases qui le régissent (présentation, expérience, évaluation). Dans un premier temps, il préfère en effet confronter le spectateur à la phase d'expérimentation qui n'est présentée comme telle qu'à mesure que le texte progresse. La phase explicative constitue, quant à elle, la dernière partie de la pièce. L'auteur joue ainsi sur la désorientation du spectateur qui ne découvre qu'après coup les véritables tenants de l'action théâtrale. Il s'agit à nouveau de sortir de l'ornière du *fablisme* pour développer ce que José Sanchis appelle « una estructura

de efectos », c'est-à-dire une organisation de la matière théâtrale en fonction non pas d'un ordre préétabli (qui suivrait les phases du dénouement d'une intrigue) mais du processus de réception de l'œuvre. Et précisément cette perturbation du protocole inaugure un ordre de lecture à rebours, par lequel le spectateur réinterprète l'action à partir des informations qui lui sont apportées a posteriori. Ce faisant, à l'instar de X, il fait lui-même l'expérience théâtrale de la remémoration, qui est le thème de la pièce.

1.2.2. La phase d'expérimentation

D'emblée, le récepteur est plongé dans la phase expérimentale du protocole sans que celui-ci soit annoncé. Ainsi, la première scène correspond à la rencontre entre la jeune amnésique et Selma qui prend la parole pour évoquer la personnalité de celle qu'elle dit être sa sœur. D'un point de vue discursif, la scène s'organise autour d'une opposition entre la parole évocatrice de Selma et le silence de X. Du reste, cette présence *a minima* instaure une série de questions quant à sa raison d'être : qui est cette jeune femme ? Comment s'appelle-t-elle ? Pourquoi a-t-elle perdu la mémoire ? Va-t-elle la retrouver ? Face au silence, le monologue de Selma permet de constituer un portrait en creux de X. On y apprend qu'elle s'appelle Mayra, qu'elle est étudiante en anthropologie, passionnée des indiens kunas du Panama et qu'elle aurait eu une aventure avec l'un de ses professeurs. Si cette première rencontre apporte des réponses quant à l'identité de cette jeune femme, celle-ci n'exprime aucun acquiescement qui permettrait d'affirmer en toute certitude qu'elle est bien la personne décrite par Selma. L'infirmière finit par interrompre abruptement la rencontre :

ENFERMERA.— Se acabó su turno.

SELMA.— ¿Mi turno? ¿Qué quiere decir?

ENFERMERA.— Hay otros... candidatos (*FAO*, p. 16).

Cette dernière réplique, qui constitue un premier indice du protocole expérimental et de sa nature réitérative, ouvre sur une nouvelle interrogation : qui sont ces candidats ?

La scène suivante présente la deuxième rencontre. Cette fois-ci, c'est Efrén qui vient rendre visite à X. Il se présente comme son amant et son proxénète et brosse un portrait de la patiente qui n'a rien à voir avec celui de la scène précédente. À en croire Efrén, elle ne s'appellerait pas Mayra mais Verónica. Cet échange inaugure un nouveau mystère puisqu'il met en lumière une nouvelle personnalité. Du point de vue

de la construction dramatique, il est intéressant de constater que ces deux scènes, proches sur le plan formel, instaurent une logique répétitive qui prend le pas sur le développement classique de l'intrigue. On retrouve ici le procédé du portrait kaléidoscopique présent dans *Lope de Aguirre, traidor* bien qu'avec une différence majeure. Dans la pièce de la *Trilogía Americana*, les monologues successifs donnent à voir la complexité du personnage de Lope de Aguirre dont les actions ne peuvent être soumises à un jugement tranché. Dans *Flechas del ángel del olvido*, le procédé est exacerbé car les portraits en creux des quatre candidats sont incompatibles. L'un des enjeux de la pièce consiste précisément à comprendre les raisons d'une telle discordance.

La troisième scène s'inscrit dans cette logique répétitive, à la différence près qu'Erasmus, le nouveau visiteur, ne prétend pas connaître directement X. Il dit être envoyé par la grand-mère de celle-ci qui ne peut se déplacer. Erasmus partage également quelques caractéristiques communes avec celle qu'il appelle Margarita : ils ont tous les deux le même âge et la mémoire d'Erasmus semble aussi fragile que celle de la jeune femme : « Yo también a veces me olvido de las cosas y por eso llevo apuntado lo que me ha dicho su abuela para que le regrese la memoria » (*FAO*, p. 21), déclare-t-il.

La quatrième rencontre fait intervenir le personnage de Dora qui se dit la maîtresse éconduite de X. Si cette scène reprend la forme des précédentes, elle permet d'envisager la situation théâtrale dans une perspective nouvelle : « No estoy aquí para curarte, anuncia Dora, sino para desenmascararte » (*FAO*, p. 25). Si jusqu'à présent les soupçons d'imposture pesaient uniquement sur les candidats, apparaît soudainement l'idée que la jeune amnésique pourrait feindre sa maladie dans le but de fuir ses responsabilités. Pourtant, aucun élément ne confirme cette hypothèse. À la fin de la scène, Dora en vient elle-même à douter : « ¿Será posible que... padezcas realmente de amnesia? Celia, por favor: acaba esta comedia. ¿Estás fingiendo... o de veras no recuerdas nada? » (*FAO*, p. 27).

Inscrites dans une logique répétitive qui rappelle à bien des égards le développement d'un protocole d'expérience, ces quatre premières scènes constituent une variation à partir d'une situation théâtrale donnée. Une telle construction est représentative d'une théâtralité du paradigme qui constitue une alternative au développement de l'intrigue. Comme le souligne Jean-Pierre Sarrazac, il ne s'agit plus

pour l'œuvre « de suivre l'enchaînement chronologique des faits [mais d'] explore[r], en une approche différentielle et aléatoire, la potentialité de chaque situation »⁷⁰⁸. D'un point de vue dramaturgique, on constate également que ces quatre scènes, parfaitement incompatibles entre elles, ouvrent sur une multitude d'interrogations. Elles participent de cette dramaturgie de la réception caractéristique du théâtre de José Sanchis. À travers cette stratégie discursive, celui-ci cherche à établir une relation de coopération avec le spectateur qu'il décrit de la sorte :

[Es] un trabajo creativo en el que el espectador debe ir rellenando los huecos de la representación, fabricando hipótesis, estableciendo identificaciones, empujando la acción imaginariamente hacia donde él querría que se dirigiera, reteniéndola para que se dirija hacia donde parece inevitablemente que se va a dirigir⁷⁰⁹.

Les scènes suivantes participent de la troisième phase du protocole, à savoir l'évaluation des résultats. Il s'agit de déterminer si la patiente a reconnu l'un des quatre candidats, ce qui supposerait également qu'elle a retrouvé la mémoire.

1.2.3. La phase d'évaluation

La cinquième scène constitue une nouvelle confrontation, mais cette fois-ci, ce sont les quatre candidats qui se retrouvent entre eux pour émettre des hypothèses quant à leur étrange situation. Les premières questions portent sur le sens même de cette rencontre :

SELMA.— ¿Por qué nos reúnen aquí?

DORA.— ¿Querrán que... compitamos por Celia?

ERASMO.— (*A Efrén*) ¿Celia es... Margarita?

EFRÉN.— ¡No hay ninguna Margarita!

ERASMO.— O Mayra... (*FAO*, p. 30)

Naît l'idée d'une manipulation dont ils feraient l'objet et ce sentiment ne cesse de croître à mesure que la scène progresse. La présence de la glace sans tain derrière laquelle ils ont l'impression de déceler une présence ne fait que renforcer ce sentiment. Cette rencontre arrangée par la clinique permet également de mettre en lumière le protocole expérimental et la nécessité d'une confrontation des déclarations de ces quatre individus pour faire émerger un discours explicatif. Ceux-ci sont à la fois juges

⁷⁰⁸ Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, op. cit., p. 50.

⁷⁰⁹ José Sanchis Sinisterra, « Dramaturgia de la recepción », art. cit., p. 254.

et parties car, s'ils défendent leur propre vérité, ils proposent aussi des conjectures pour tenter d'éclaircir le mystère. Il est intéressant de remarquer à cet égard que les questions soulevées par les personnages font écho à celles que se pose le récepteur, qui est lui-même amené à s'interroger sur le sens de l'action théâtrale. Comme dans un roman policier, où la quête de vérité du protagoniste se confond avec le travail cognitif du lecteur, le processus de réception est ici projeté dans le cercle de la fiction.

Dora émet ainsi une première explication : « Cuando hablaron con ella, ¿no tuvieron ninguna duda [...] de que era ella... La persona con quien creían estar hablando... La que vinieron a buscar aquí? (FAO, p. 31) Se pourrait-il, en effet, que certains candidats ne soient pas tout à fait sûrs d'avoir affaire à la bonne personne ? Une telle explication permettrait d'apporter une réponse logique au problème soulevé par la pièce. Mais les différents candidats semblent n'avoir aucun doute et chacun réitère sa certitude, invalidant ainsi cette première hypothèse. D'ailleurs, pour justifier qu'elle est bien la sœur de X, Selma a recours à une preuve tangible :

SELMA.— Yo tengo una foto suya, siempre la llevo encima... Estamos las dos... fue durante un crucero, hace dos años... por el Mediterráneo... Aquí está (FAO, p. 33).

Cette preuve, si elle s'avérait recevable, permettrait de démontrer que Selma dit vrai. Mais Dora met immédiatement en doute l'évidence irréfutable de la photo : « ¿Y qué demuestra una foto? Hoy puede hacerse cualquier cosa con las imágenes » (FAO, p. 33).

Puisqu'aucun argument objectif ne permet d'expliquer cette étrange situation, Efrén émet une nouvelle hypothèse : confrontés à la disparition ou à la perte d'une jeune femme de leur entourage, peut-être que certains candidats seraient prêts à « cargar con cualquiera para acabar con esa pesadilla » (FAO, p. 34). Il s'agirait là d'un problème de perception causé par un trouble psychologique. À la suite d'Efrén, Erasmo tente, à son tour, d'échafauder une nouvelle hypothèse qui fait basculer la pièce dans le surnaturel. Il semblerait que Margarita, la jeune femme qu'il dit être venu chercher, aurait un don d'ubiquité :

ERASMO.— [Dicen] que unos la habían visto de compras en el supermercado con su madre, y que otros habían estado con ella, a la misma hora, en el cementerio fumando, y los que más allá juraban que no, que donde estaba a la misma hora, más o menos, era en la sierra, con otras chicas, cazando mariposas para la colección del maestro (FAO, p. 37).

L'explication d'Erasmus apporte, certes, une réponse au problème posé mais au prix d'un basculement de la pièce dans le genre fantastique. Cette possibilité est à peine ébauchée tant il est vrai qu'Erasmus semble lui-même n'accorder que peu de crédit à son hypothèse : « Y tampoco es que me crea [esta historia], que conste, porque en los pueblos se cuentan muchas cosas, y si uno se cree todas las cosas que se cuentan... » (FAO, p. 36).

Ne pouvant se satisfaire de ces explications irrationnelles, Dora en revient à sa première intuition, qui consiste à penser que la patiente est en réalité une mystificatrice feignant d'être amnésique :

DORA.— [...] Puede que quieras... acabar con Celia, dejar de ser Celia. Y elegir un nuevo ser, un nuevo nombre. Mayra, Verónica... O Margarita, sí. [...] Elegir una nueva vida, entre estas tres que te ofrecen, y empezar de cero. Borrón y cuenta nueva (FAO, p. 40-41).

Il n'y aurait en somme pas de mystère mais une imposture de la part de la jeune femme pour fuir sa propre existence et s'en inventer une nouvelle. À moins que, comme le laisse entendre Dora, cette situation ne soit en réalité une mystification beaucoup plus large :

DORA.— [...] Imaginemos que hemos hablado cada uno con una persona distinta. Que por alguna extraña razón, en esta clínica... o lo que sea... han hecho público un caso de amnesia, de una joven amnésica sin identificar, pero en realidad... y por eso siento que están jugando con nosotros...

SELMA.— ¿... Son cuatro distintas? ¿Es eso lo que quiere decir? (FAO, p. 42)

Réapparaît ici l'idée d'un renversement de perspective qui situerait les visiteurs dans la position de cobayes au sein d'une expérience clinique dont la finalité reste inconnue. Si, dans le cadre de la lecture de la pièce, cette hypothèse peut être jugée pertinente, elle s'avère, en revanche, irrecevable aux yeux du spectateur car celui-ci a pu constater dans les scènes précédentes que X était un seul personnage incarné par une même comédienne. À moins que le metteur en scène n'ait fait le choix de maintenir la jeune femme dans le hors-scène. Un tel parti pris serait d'autant plus légitime que X se caractérise par une présence en creux, pouvant à la limite ne pas être représentée scéniquement.

Quoi qu'il en soit, l'entrée de la jeune femme à la fin de la scène invalide cette ultime hypothèse :

Entran la enfermera y X.

ERASMO.— Hola Margarita.

EFRÉN.— Verónica, tú...

SELMA.— Mayra...

DORA.— Celia...

ENFERMERA.— Buenas tardes. La cuestión está resuelta. Tres de ustedes pueden irse. Nuestra paciente ha recordado quién es (*FAO*, p. 42).

Si la scène se clôt sur la résolution du problème, une question cruciale reste en suspens : lequel de ces quatre candidats la jeune femme a-t-elle reconnu ?

1.2.4. Le dérèglement théâtral du protocole

La scène suivante semble apporter une réponse à cette question, en apparence tout du moins. On y retrouve la jeune femme en compagnie d'Erasmus. Celui-ci s'apprête à la ramener dans son village auprès de sa grand-mère. Mais dès le début de l'échange, le doute s'installe dans son esprit : s'agit-il réellement de Margarita ? La jeune femme ne semble avoir aucun souvenir du village ni de ses parents. En revanche, un détail attire particulièrement son attention :

X.— ¿Sabes quién es Erasmo? [...] Me ha venido de golpe : Erasmo de Rotterdam. [...] La niebla se despeja y aparecen... [...] Pues era un humanista

ERASMO.— ¿Un qué?

X.— Un sabio, un escritor... Lo voy viendo... Del siglo dieciséis. Y un libro que escribió... ¿Cómo se...? Eso es : *Elogio de la locura*...

ERASMO.— ¿Qué?

X.— Sí: algo así... *Elogio de la locura*... O de la estupidez... o de la idiotez. Tuve que leerlo para un trabajo de clase... Es increíble, cómo me van viniendo las... (*FAO*, p. 45)

Le nom d'Erasmus, tel un écho lointain, permet d'enclencher la mémoire de la jeune femme qui reste, néanmoins, complètement étrangère aux explications de son interlocuteur. Cette vague réminiscence débouche sur l'évocation d'une image : « [...] ahora lo veo... cuando expliqué en clase... el libro, quiero decir... me vestí de Arlequín para hacer el personaje [de la locura] » (*FAO*, p. 49). Ce souvenir finit par convaincre Erasmus qu'il n'a pas affaire à Margarita. De qui s'agit-il alors ? La jeune femme est-elle seulement capable de le dire ? « [Soy] una recién nacida » (*FAO*, p. 53) » déclare-t-elle. « Estoy en medio de... un erial. Nada delante, nada detrás... » (*FAO*, p. 55). C'est alors qu'elle propose à Erasmus de fuir :

X.— [...] Te digo que me saques de aquí, que nos salvemos.

ERASMO.— ¿De qué tenemos que salvarnos?

X.— De la idiotez, Erasmo. De la idiotez.

Silencio.

ERASMO.— ¿Cómo te has dado cuenta?

X.— ¿De qué?

ERASMO.— De que estaba harto... de que no aguanto más todo aquello... y de que ya no sabía ni para dónde mirar (*FAO*, p. 57).

L'amnésie dont souffrent maintenant les deux personnages est ainsi présentée comme une échappatoire permettant de se soustraire au poids de l'existence. Cette idée est déjà présente dans la critique que la jeune femme adresse aux trois autres candidats : « Lo que arrastran, toda esa ropa sucia, ese pasado... Esa joroba que no les sirve de nada. Tanto vivir... ¿para eso? » (*FAO*, p. 57). D'un geste symbolique, Erasmo finit par déchirer les petits papiers qui lui servent de pense-bête : « Los dejamos aquí ardiendo... y nos vamos, ¿quieres?... A cualquier parte... [...] Te buscaré un nombre, ¿vale?... Y tú otro para mí... Y nos bautizaremos, y ya. A empezar de cero » (*FAO*, p. 59). Les bénéfices de l'oubli l'emportent au final sur le désir de mémoire de sorte que l'expérience menée à bien par les membres du centre s'avère un échec. La jeune femme n'est non seulement pas décidée à récupérer sa vie passée, mais elle parvient également à convaincre d'Erasmo d'oublier la sienne. La question se pose, au demeurant, de savoir si un devenir est possible sans passé ou si cette attitude constitue, en quelque sorte, une illusion de fuite.

On le voit, la structure théâtrale repose ici sur la mise en place d'un protocole expérimental dont le but ultime est de permettre à cette jeune femme de retrouver la mémoire en la confrontant à des individus qui disent la connaître. Du point de vue de la construction dramatique, une telle démarche a l'avantage de substituer au développement linéaire de l'intrigue une logique répétitive et séquentielle axée essentiellement sur la vérification des hypothèses de départ. Or, ce dispositif est aussi savamment détourné par le dramaturge. D'une part, il n'apparaît pas d'emblée comme tel aux yeux des spectateurs mais il est dévoilé au fil de la pièce, privilégiant ainsi un ordre de lecture rétroactif. D'autre part, les hypothèses de départ ne sont ni confirmées ni infirmées par l'expérience : la jeune femme n'a reconnu personne et les motivations des quatre candidats restent encore indéterminées malgré les nombreuses suppositions. L'expérience elle-même ne débouche sur aucun résultat probant puisque la patiente quitte la clinique, bien décidée à faire table rase de son passé et à commencer une

nouvelle vie. Se pose alors inmanquablement la question du sens. Si l'on doit se livrer à une lecture métaphorique de cette pièce, comme semble l'indiquer l'auteur dans la postface, quels en sont alors les enjeux ?

1.3. Une approche politique de l'amnésie

Du titre à l'épilogue de la pièce, José Sanchis construit une fiction sur le mode de la parabole kafkaïenne qui, comme l'a montré Jean-Pierre Sarrazac, est une figure tronquée, « amputée de son comparé [et] dès lors indécidable »⁷¹⁰. Mais l'amnésie n'est-elle pas aussi l'expression d'une amputation du même ordre de sorte que le récepteur fait lui-même l'expérience de cette quête de sens à laquelle est confrontée X ? Il n'en reste pas moins que cette parabole, aussi tronquée soit-elle, ouvre sur une lecture politique. L'ambivalence de l'espace théâtral n'est pas sans rapport avec la critique que Michel Foucault adresse aux institutions disciplinaires. Par ailleurs, « *ce mañana cercano* » que la pièce décrit est propre d'une dystopie d'autant plus alarmante qu'on en perçoit déjà les manifestations dans notre présent. Enfin, José Sanchis semble établir un lien entre amnésie et capitalisme, qui constitue peut-être l'une des clés interprétatives de ce texte.

⁷¹⁰ Jean-Pierre Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, op. cit., p. 156.

1.3.1. Dystopie et critique du pouvoir

L'espace théâtral, nous l'avons vu, est marqué par l'indétermination. La clinique apparaît comme l'archétype de l'établissement hospitalier et, dans le même temps, elle ne cesse de faire voler en éclats ce cliché pour acquérir une dimension plus complexe. S'agit-il d'un centre de soins ou d'un lieu de rétention ? Où sont les médecins ? Qui dirige cette clinique ? Quelle en est réellement la finalité ? Dans la postface de la pièce, José Sanchis livre quelques pistes de lecture orientant une possible interprétation du texte :

Las Instituciones Asistenciales [de nuestro mundo], ampliamente superadas por la creciente marea de la marginalidad, han desistido de muchas de sus funciones y las han delegado en multitud de organizaciones no gubernamentales de muy distinto signo. Vagamente toleradas o apoyadas por el Sistema, estas organizaciones han ocupado improvisados recintos para cumplir sus quizás humanitarias tareas, a veces rehabilitando instalaciones dedicadas a otros fines (FAO, p. 67).

Une telle description constitue un panorama lucide des conséquences sociales auxquelles pourraient conduire à la longue les politiques ultralibérales qui sont aujourd'hui menées dans bon nombre de pays occidentaux, à commencer par l'Espagne⁷¹¹. Et c'est dans cette projection d'une inquiétante familiarité que José Sanchis situe l'univers de sa pièce de sorte que cette clinique apparaît comme l'une de ces mystérieuses ONG.

On remarque, du reste, que dans son monologue final, l'infirmière décrit un univers où pullulent les institutions et les dispositifs de régulation sociale : « Servicio de Asistencia y Retención » (FAO, p. 61), « Dirección General de Tráfico » (FAO, p. 62), « Áreas acotadas de Prostitución Juvenil S-5 y S-6 », « redes nacionales e internacionales de Liberalización de Flujos Humanos Residuales, Sección Juvenil » (FAO, p. 62), « Equipo de Reinserción Social » (FAO, p. 63), « Fuerzas del Orden Público » (FAO, p. 63). Si certains de ces dispositifs sont bien réels, d'autres relèvent de la science-fiction de sorte que l'univers théâtral oscille entre le présent et un futur proche qui n'est autre que l'exacerbation de notre propre réalité. En somme, ce que décrit *Flechas del ángel del olvido*, c'est une dystopie qui rend compte d'une société disciplinaire, où l'État a délaissé son rôle social au profit d'un contrôle accru des

⁷¹¹ Cf. Alejandro Bolaños, « España sufre la crisis más desigual », in *El País*, édition en ligne, economia.elpais.com/economia/2014/06/19/actualidad/1403175466_879515.html [page consultée le 23/08/2014]. L'article analyse une étude de l'OCDE publiée en juin 2014 qui montre que l'augmentation des inégalités sociales est particulièrement significative en Espagne depuis le début des années 2000.

citoyens par cette accumulation des dispositifs. Il s'agit là d'une évolution sociale mais aussi morale. Le texte laisse indirectement entendre que, dans ce futur proche, la prostitution infantile est tolérée. L'immigration, quant à elle, s'apparente à une « liberalización de flujos humanos residuales ». Tout se passe comme si cette dystopie se construisait sur le mode d'un miroir grossissant, telle une exacerbation des possibles dérives de notre propre société.

Comment s'exerce le pouvoir au sein de ces institutions ? Si l'on en croit l'infirmière, il n'y a pas de directeur dans la clinique. D'ailleurs, aucune autorité médicale ou administrative ne vient jamais à la rencontre de la patiente ou des candidats. C'est à l'infirmière, simple exécutante, que revient la tâche d'encadrer et d'expliquer le protocole expérimental. On remarque ainsi que la pièce expose les mécanismes qui régissent l'exercice du pouvoir dans les sociétés modernes. Michel Foucault a montré que celui-ci ne peut être assimilé à une substance et qu'il est donc impossible de déterminer une source unique de pouvoir homogène qui dominerait l'ensemble de la société, comme le propose la théorie marxiste⁷¹². Au lieu de s'interroger sur cette source, il nous invite à considérer le pouvoir au sein des multiples espaces sociaux (famille, école, prison, hôpital, etc.) comme une relation s'exerçant entre individus (parents/enfants, élèves/enseignants, détenus/gardiens, patients/soignants, etc.). En dévoiler le fonctionnement consiste à observer comment ces dispositifs régulent le champ d'action des individus pour empêcher l'émergence de *praxis* subversives. Dans *Flechas del ángel del olvido*, le protocole médical a pour fonction d'assigner des rôles à chacun : patiente, infirmière, candidats et c'est précisément par cet agencement que le pouvoir s'exerce, bien plus que par l'imposition d'une quelconque autorité. Du reste, comme l'a montré Michel Foucault, l'institution disciplinaire fonctionne sur le modèle idéal du panoptique⁷¹³, un dispositif carcéral qui permet au gardien d'observer chaque prisonnier sans jamais être vu. Une telle organisation du regard permet de créer un sentiment d'omniscience invisible qui est le principe même de l'assujettissement social. Il s'agit moins de surveiller réellement que de donner l'illusion d'une surveillance constante dans le but, comme le souligne Gilles Deleuze, « d'imposer une conduite quelconque à une multiplicité humaine

⁷¹² Cf. Michel Foucault, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976. Le philosophe y développe notamment l'idée suivante : « Le pouvoir, ce n'est pas une institution, et ce n'est pas une structure, ce n'est pas une certaine puissance dont certains seraient dotés : c'est le nom qu'on prête à une certaine situation stratégique complexe dans une société donnée » (p. 123).

⁷¹³ Cf. Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

quelconque »⁷¹⁴. Et précisément dans la pièce, la glace sans tain se substitue à la convention du quatrième mur pour instaurer un nouveau rapport scène/salle. Comme dans le panoptique, celui-ci fonctionne désormais sur la dissociation du couple voir/être vu. Ainsi, José Sanchis parvient non seulement à mettre en scène le mode de fonctionnement d'un dispositif disciplinaire, mais aussi cet agencement du regard qui lui est propre.

1.3.2. (Dé)subjectivation capitaliste et oubli

Le protocole médical a échoué et la patiente n'a finalement pas retrouvé la mémoire. Mais le souhaitait-elle vraiment ? La fin de la pièce apporte une certitude : la mémoire est un poids et l'oubli la seule manière de faire réellement table rase du passé. X ne sait pas qui elle est, mais elle a désormais la conviction que cette quête d'identité est vaine. Rappelons la scène où tout bascule : la jeune femme est habillée en Arlequin. Face à sa classe, « como si fuera la misma idiotez la que habla »⁷¹⁵ (FAO, p. 49), elle lit *L'éloge de la folie* d'Érasme. La conscience de la stupidité du monde est-elle le déclencheur de cette amnésie ? À moins que X ne soit devenue l'incarnation de cette folie qu'Érasme lui-même associe à l'oubli⁷¹⁶. Quoi qu'il en soit, l'amnésie de la jeune femme ne relève pas d'une cause médicale et il faut en explorer le sens à un niveau métaphorique. Dans la postface de la pièce, José Sanchis livre à nouveau quelques éléments explicatifs :

[La] amnesia es un daño colateral de la frenética oferta de novedades, modas y modelos sobre la que el Sistema basa su crecimiento ilimitado, condición sine qua non de su pervivencia. Y son los jóvenes, naturalmente, el objetivo principal de las campañas destinadas a estimular el consumo exacerbado de lo nuevo, el abandono inmediato de lo pasado, del pasado⁷¹⁷.

L'amnésie apparaît alors comme un mal social qui affecte tout particulièrement les jeunes, premières cibles du processus de subjectivation capitaliste. Celui-ci, comme

⁷¹⁴ Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Éditions de Minuit, 2004, p. 41.

⁷¹⁵ Le titre latin de l'ouvrage d'Érasme est *Stultitiae Laus* dont la traduction littérale serait « Éloge de la stupidité ».

⁷¹⁶ C'est ainsi que la Folie s'exprime : « Il est bon aussi que je vous fasse connaître mes autres compagnes et mes suivantes. Celle qui a les sourcils froncés, c'est Philautie (l'Amour-propre). Celle que vous voyez rire des yeux et applaudir des mains, c'est Colacie (la Flatterie). Celle qui semble dans un demi-sommeil, c'est Léthé (l'Oubli). » (Érasme de Rotterdam, *Éloge de la Folie*, Paris, Éditions Garnier, 1953, p.78).

⁷¹⁷ José Sanchis Sinisterra, *Flechas del ángel del olvido*, op. cit. p. 68.

l'ont montré Deleuze et Guattari, fonctionne essentiellement sur un principe d'assujettissement social, qui fait coïncider l'objet du désir avec le flux de capital lui-même, assimilant ainsi la formation du sujet aux axiomes de la machine capitaliste. Le mythe de l'innovation permanente⁷¹⁸ auquel fait référence José Sanchis ne relève plus seulement du champ de la production mais devient le foyer de convection d'un nouveau code hiérarchique des valeurs, fruit de cette omniprésence du discours publicitaire et marketing. Pour que la machine à fabriquer du nouveau fonctionne à plein régime, il lui faut donc « industrialiser l'oubli ». L'amnésie dont souffre X devient ainsi la métaphore d'un « naufragio identitario », car lorsque l'existence n'est plus ancrée dans rien, elle se limite à suivre le devenir que lui impose la société de consommation. L'amnésie apparaît alors comme la pathologie paradigmatique d'un système socioéconomique qui détruit les bases de l'être humain en le réduisant au statut de consommateur, c'est-à-dire à une non-identité.

À moins que l'amnésie ne soit une réaction au système, une désubjectivation permettant d'échapper à « la idiotie » (*FAO*, p. 59) d'un monde aberrant, comme le laissent entendre X et Erasmo avant de quitter ensemble la clinique. La citation de Nietzsche qui ouvre la pièce semble également aller dans le sens de cette interprétation. Quoi qu'il en soit, les personnages sont toujours les victimes d'un système aliénant, n'offrant aucune subjectivation qui ne soit proprement capitaliste.

Face à un tel constat, somme toute pessimiste, quel rôle le théâtre peut-il jouer ? S'il veut dénoncer les dérives de cette industrialisation de l'oubli, il ne peut le faire en réduisant le spectateur au rôle passif de simple consommateur de fictions, où le cantonne la télévision, mais en lui donnant les moyens de prendre part à cette réflexion. C'est précisément ce changement que vise la dramaturgie de la réception de José Sanchis : il s'agit d'émanciper le spectateur, d'en faire un allié dans cette prise de conscience nécessairement collective.

⁷¹⁸ Sur le mythe de l'innovation, cf. David Edgerton, *Quoi de neuf ? Du rôle des technologies dans l'histoire globale*, Paris, Seuil, 2008. L'auteur y défend une thèse qui va à l'encontre des idées reçues sur l'association entre innovation et progrès : « Nous n'[avons pas] à nous culpabiliser d'être hostiles à l'innovation ou en retard sur notre époque sous prétexte que nous refusons d'adopter une invention. Nous sommes libres de refuser les techniques que nous n'aimons pas, quand bien même des gourous de la consommation et des gouvernements nous affirment de manière intéressée qu'il est primordial d'accepter, par exemple, les cultures génétiquement modifiées. Il existe d'autres techniques, d'autres voies d'invention. L'histoire de l'invention n'est pas l'histoire d'un futur inéluctable auquel nous devons nous adapter sous peine de disparaître, mais plutôt une histoire de futurs avortés, et de futurs fermentent ancrés dans le passé » (p. 276).

La problématique de l'amnésie, telle qu'elle est abordée dans *Flechas del ángel del olvido*, est à bien des égards paradigmatique du rapport d'usage que José Sanchis établit avec la médecine. Il ne s'agit nullement d'une translation directe donnant lieu à une représentation réaliste de l'univers médical. Celui-ci est soumis à un traitement théâtral qui joue sur l'ambivalence des signes de sorte que la clinique projetée sur scène devient aussi le lieu d'une métaphore. À l'inverse, le discours médical déstabilise la théâtralité conventionnelle : le déploiement de l'action quitte la logique fabulaire et se confond avec l'élaboration d'un protocole expérimental que le dramaturge réajuste en fonction d'une dramaturgie de la réception. Le recours à la médecine n'a évidemment pas pour but de proposer une représentation objective de l'amnésie. Ce que donne à voir José Sanchis, sur le mode d'une parabole au signifié incertain, c'est une dystopie où la mémoire est battue en brèche par l'impératif de nouveauté que nous impose la société de consommation. L'amnésie dont souffre X apparaît alors comme la pathologie exemplaire d'une ère de l'oubli, fruit d'un capitalisme effréné, qui conduit irrémédiablement la jeune femme à un naufrage à la fois individuel et social.

2. L'hypermnésie ou la mémoire indomptée

Nous proposons une lecture de *Nafragios de Álvaro Núñez* à l'aune des rapports entre médecine et théâtre qui constituent, comme nous l'avons vu, un paradigme interprétatif permettant de mettre en lumière certains aspects particulièrement suggestifs de la poétique sanchisienne. Cette approche ne prétend pas entrer en concurrence avec les études précédentes, notamment l'excellente introduction de Virtudes Serrano accompagnant l'édition de la *Trilogía Americana*, et encore moins avec les idées développées par l'auteur lui-même quant à la genèse de sa pièce⁷¹⁹. En changeant la perspective, nous voulons au contraire approfondir l'analyse de certains aspects de l'œuvre et postuler l'idée que la symptomatologie théâtrale de José Sanchis, dont nous avons déjà étudié les manifestations dans d'autres textes, permet ici de configurer une théâtralité non figurative au service d'une réflexion sur l'histoire et la représentation de l'Autre.

⁷¹⁹ José Sanchis Sinisterra, « Álvaro Núñez : la escritura del fracaso », *art. cit.*, pp. 239-243.

Contrairement à d'autres pièces où la présence de la maladie semble plus évidente, *Nafragios de Álvaro Núñez* ne met pas en scène l'univers médical. Le dramaturge, lui-même, n'aborde aucunement l'œuvre sous cet angle, préférant mettre en lumière d'autres influences, notamment la physique quantique. Il n'en reste pas moins que la théâtralité de l'œuvre est affectée par un dysfonctionnement de la fonction mémorielle, une forme particulière d'hypermnésie dont souffre le protagoniste et qui constitue un principe dramaturgique de premier ordre, régissant la logique fictionnelle de la pièce. On remarque une autre différence avec les œuvres où la thématique médicale est traitée d'une manière plus directe : José Sanchis ne cherche pas à rendre théâtralement compte d'une maladie ou d'un trouble existant, comme cela est le cas avec la mise en scène de l'autisme dans *La máquina de abrazar* ou encore du coma végétatif dans *Sangre lunar*. Il s'agit davantage de représenter une maladie parfaitement fictive –mais faisant néanmoins intervenir un certain nombre de symptômes réels– dans une visée à la fois théâtrale et métaphorique. D'une part, cette hypermnésie est au service d'une dramaturgie achronologique et, d'autre part, elle renvoie, sur un plan plus symbolique, à une certaine survivance du passé dans le présent qui lui permet de développer une réflexion sur la Conquête des Amériques, non pas dans une perspective historiciste mais réflexive : que nous révèle cet épisode de notre rapport à l'Autre ?

C'est ce double aspect que nous voulons analyser ici en mettant tout d'abord en lumière les manifestations théâtrales de cette hypermnésie, puis ensuite ses implications philosophiques sur les rapports entre théâtre, mémoire et histoire. Il ne s'agit pas tant de tendre vers une lecture globale que d'enrichir certaines interprétations existantes en abordant la pièce dans la perspective d'un nouveau paradigme critique.

2.1. Hypermnésie, délire paranoïde et théâtralité non figurative

Quelle maladie fictive met en jeu cette pièce et quelles en sont les influences sur la logique fictionnelle ? Afin de répondre à ces questions, il nous faut tout d'abord aborder l'œuvre à l'aune de la symptomatologie pour tenter de déceler les signes d'un trouble qui affecte la fonction mémorielle du protagoniste et qui, à travers celui-ci, perturbe la théâtralité conventionnelle de sorte que la pièce s'éloigne d'une représentation figurative de la réalité.

2.1.1. Sur la scène de l'inconscient

C'est dans un univers contemporain que José Sanchis situe Álvar et son épouse, Mariana. Plus exactement, la scène représente « el esbozo de un dormitorio actual » (NA, p. 94). Alors que le couple dort paisiblement, Álvar est réveillé par des voix, celles de Shila, Narváez, Castillo, Dorantes et Álvar lui-même. Le texte met d'emblée en scène un premier dédoublement de personnalité qui vient troubler l'ordre fictionnel. Ces voix rappellent au protagoniste son expédition en Amérique :

VOZ DE ÁLVAR.— A diecisiete días del mes de junio de 1527 partimos del puerto de San Lúcar de Barrameda con el gobernador Pánfilo de Narváez, para conquistar las provincias que están desde el río de las Palmas hasta el cabo de la Florida (NA, p. 95).

Cet épisode est évoqué de manière insistante, créant chez Álvar un sentiment croissant d'inquiétude. Mariana, quant à elle, n'entend pas ces voix, mais elle n'est pas moins sensible aux réactions d'Álvar et à son étrange comportement. Ne parvenant pas à comprendre le mal qui le ronge, elle est gagnée par un sentiment d'impuissance qui l'éloigne de son mari. Celui-ci est-il en train de rêver ces voix ? La scène donne-t-elle à voir un univers onirique, comme semble le penser Monique Martinez qui souligne la proximité entre la logique fictionnelle de *Naufragios de Álvar Núñez* et celle de *Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca⁷²⁰ ? Mais à mesure que la pièce progresse, cette réalité alternative semble toujours plus pressante. On pourrait tout

⁷²⁰ Monique Martinez, *José Sanchis Sinisterra: una dramaturgia de las fronteras*, op. cit., p 64. Il faut dire que la nature onirique du texte est traitée de manière extrêmement ambivalente par l'auteur. Il y a, certes, la référence au sommeil dans les premières didascalies et la fin du texte, qui fait explicitement référence au rêve : « Todo esto... todo lo que ha ocurrido... lo estoy soñando yo » (NA, p. 176), s'écrit Shila. Pourtant alors qu'Álvar se refuse à accepter cet univers onirique : « ¡No quiero soñarlo! » (NA, p. 120), la réponse de Dorantes met à mal cette interprétation : « Cálmate, Álvar. No te pongas así... No se trata de soñarlo... » (NA, p. 120).

aussi bien postuler l'idée qu'Álvar est atteint d'une maladie mentale qui déforme son rapport au monde. L'un des symptômes de la schizophrénie est le délire paranoïde qui se caractérise précisément par une perte de contact avec la réalité au profit d'une construction délirante répondant à une logique interne⁷²¹.

Une telle lecture paraît d'autant plus plausible que le thème de la folie est largement présent dans la *Trilogía Americana*. Que l'on pense aux hallucinations de Don Rodrigo dans *El retablo de Eldorado* ou à la démence qui guide Aguirre dans sa fuite en avant, tout se passe comme si le voyage physique que les conquistadors entreprennent aux confins du monde allait de pair avec un voyage intérieur aux limites de la perception humaine et de la raison.

Dans cette perspective, la première partie de la pièce pourrait être lue comme la plongée progressive d'Álvar dans ce délire paranoïde. À mesure qu'il s'enfonce dans celui-ci, on assiste à l'émergence d'un passé lié à son expérience en Amérique. Le personnage semble souffrir d'un type particulier d'hypermnésie qui rappelle à bien des égards le syndrome de Targolwa, une névrose de guerre typique des déportés des camps de concentration nazis. Philippe Lefebvre en décrit les symptômes en ces termes :

C'est au début de la crise que l'onirisme se manifeste, sur fond de confusion avec parfois hallucinations plurisensorielles. Les scènes, véritablement revécues, sont de nature terrifiante. Elles entraînent une agitation gestuelle et verbale de la part du malade qui parle de « là-bas », et qui participe complètement à une scène d'interrogatoire ou de torture, manifestant son effroi par des cris et des mimiques de peur et de souffrance. Il y a donc délire d'action autant que délire de rêve⁷²².

Si Álvar commence par entendre des voix, celles-ci laissent rapidement place à des présences, d'abord celle d'Esteban, Castillo et Dorantes –qui sont, avec lui, les uniques rescapés de sa longue et tragique expédition en Amérique–, puis ensuite Narvaéz et toute une série de personnages, individualisés et anonymes, ayant participé à l'aventure dont Álvar a rendu compte dans sa chronique⁷²³. Si l'on peut parler d'hallucination, c'est que Mariana ne perçoit pas la présence de ces personnages. Álvar paraît lui-même dans un premier temps incrédule face à de telles visions :

⁷²¹ La perception délirante apparaît en effet comme l'un des symptômes évocateurs de la schizophrénie selon la 10^e classification des maladies (CIM-10) publiée par l'Organisation mondiale de la santé.

⁷²² Philippe Lefebvre, « L'individualisation par Targolwa du syndrome d'hypermnésie émotionnelle paroxystique tardive chez les déportés », in *Histoire des sciences médicales*, n° 4, 1985, p. 364.

⁷²³ Le récit d'Álvar Núñez Cabeza de Vaca rendant compte de l'expédition en Amérique et publié pour la première fois en 1542 (Álvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios*, Madrid, Alianza Editorial, 2001) constitue d'ailleurs l'une des principales sources hypotextuelles de la pièce.

ESTEBAN.— Prefiero esto. Ya sabes que no soy nada... remilgado.

ÁLVAR.— No eres nada, no eres nadie. Ni siquiera estás aquí (NA, p. 105).

Mais cette autre réalité finit par prendre le pas sur sa raison et Álvar fait peu à peu naufrage dans son délire paranoïde. Il est important de constater que, contrairement au syndrome de Targolwa, l'irruption de cette mémoire n'est pas liée au trauma causé par la souffrance dont il a été victime pendant les sept années de son expédition en Amérique mais à un tourment moral refoulé que le personnage d'Esteban rappelle à sa conscience :

ESTEBAN.— He venido a buscarte. Me han enviado. Se trata de ese libro que escribiste. No están conforme con lo que cuentas... o cómo lo cuentas. Dicen que no se reconocen en sus palabras, que callas muchas cosas, que te ocultas... Eso dicen. Yo no sé leer (NA, pp. 107-108).

Il ne s'agit pas à proprement parler d'un travail de mémoire car ce surgissement du passé se fait à l'insu du personnage. Álvar est accusé d'avoir composé un récit de l'expédition à sa gloire en falsifiant la réalité des faits et en trahissant la mémoire de ses camarades. « Lo escrito, escrito queda, desde luego. Pero eso no significa que haya que estar conforme » (NA, p. 121), prévient Castillo. D'ailleurs, à mesure que la pièce nous entraîne dans le délire d'Álvar, cette troisième personne du pluriel (« no están conforme ») s'incarne en une multitude de personnages prêts à « enmendar la Historia con mayuscula » (NA, p. 121).

Si le comportement d'Álvar peut être interprété comme la manifestation d'un trouble hypermnésique, la question se pose de savoir ce que représente la scène. Le décor réaliste du début évolue progressivement vers un espace indéterminé :

Durante la escena anterior las dos zonas laterales del proscenio –el dormitorio y la sala de estar– han ido retirándose entre cajas. Bruscamente, Álvar abandona el grupo deliberante y corre hacia el lugar en que estaba el dormitorio. Al no hallarlo, atraviesa corriendo el proscenio en busca de la sala de estar. Desconcertado, angustiado casi, vuelve al centro del proscenio y mira hacia el patio de butacas, pero durante su indecisión, llegan hasta él Dorantes y Castillo y le sujetan, cada uno de un brazo (NA, p. 120).

Les contours du monde extérieur s'effacent pour donner à voir la scène intérieure du personnage. Álvar résiste à ce mouvement introspectif qui s'impose à lui. Il se trouve, malgré tout, pris au piège d'une mémoire qu'il est contraint d'affronter alors qu'il préférerait oublier le passé.

Par cette introspection, l'espace théâtral cesse d'être le lieu de projection d'une réalité figurative. La nécessité de mettre en scène le délire ouvre la voie à une représentation non conventionnelle permettant, comme nous allons le voir, une véritable superposition des temps et des espaces. Si le discours clinique porte sur la folie un regard extérieur, le théâtre, quant à lui, permet cette plongée dans la démence pour donner à voir une conception singulière de la réalité. Ce qui se trouve alors inquiété, c'est l'immanence du réel. Le fou, par son existence même, nous met face à une question troublante : et si le monde tel que nous le voyons et qui nous paraît si tangible n'était en vérité qu'une surface sans fond, une apparence fuyante ?

Cette représentation non figurative est essentiellement marquée dans la pièce par une dramaturgie achronologique qui rend compte de ce surgissement de la mémoire dans la conscience du personnage de sorte que passé et présent se superposent.

2.1.2. Un théâtre achronologique

José Sanchis met en scène un univers fictionnel en rupture avec la vraisemblance réaliste. Le dédoublement du personnage d'Álvar en constitue une première manifestation. Celui-ci est à la fois inscrit dans un espace-temps contemporain (qui se confond avec celui du spectateur) et un espace-temps historique (qui renvoie aux circonstances de la vie réelle d'Álvar Núñez au XVI^e siècle). S'agit-il du même personnage ? Pour qu'il en soit ainsi, il faut qu'il y ait un acte de reconnaissance :

ÁLVAR.— Esclavo... Mercader... Brujo... No estaría el abuelo muy orgulloso de ti. No supiste estar a la altura de los tuyos... (*Se mira en el espejo, acariciando su torso desnudo.*) ¿Los tuyos? ¿Quiénes son los tuyos? (*Pausa.*) ¿Quién eres tú? ¿Quién merodea bajo tu ropa? (*Toma de la percha una prenda de ropa del siglo XVI y se la pone.*) ¿Le conoces? ¿Le reconocerías si le vieras desnudo? (*NA*, p. 102)

La présence du miroir permet de théâtraliser ce dédoublement que la pièce donne à voir. C'est d'ailleurs sur un principe spéculaire propre à l'esthétique baroque que se construit l'image fuyante d'Álvar. À l'instar du reflet dans le miroir, il *est et n'est pas* lui-même. Et cette circonstance déconcertante nous renvoie à la folie d'Hamlet et à son célèbre « to be or not to be », à la différence près que c'est désormais un « ser y no ser » (*NA*, p. 121) que le théâtre met en scène. Par ailleurs, cette reconnaissance fait

également intervenir une dimension métathéâtrale⁷²⁴. En endossant son costume du XVI^e siècle, Álvár devient le comédien d'un personnage qu'il est –car il l'incarne– et en même temps n'est pas –puisque celui-ci appartient à l'ordre de la fiction. Si cette conception de l'espace-temps peut être rapprochée d'une logique théâtrale rendant compte de la folie (notamment de la schizophrénie dont le syndrome dissociatif⁷²⁵ est l'un des symptômes), elle est aussi proprement quantique car elle fait intervenir une superposition d'états semblable à celle de l'expérience du chat de Schrödinger.

Cette reconnaissance du personnage instaure inévitablement une zone de coïncidence entre ces deux dimensions spatio-temporelles qui se présente ainsi, aux yeux des spectateurs, comme l'un des principes dramaturgiques régissant la fiction. En l'occurrence, cette étape est d'autant plus importante que les conventions du texte rompent avec la vraisemblance réaliste et proposent une logique fictionnelle régie par une dramaturgie volontairement chaotique qui démultiplie les anachronismes, en situant le passé dans le présent et le présent dans le passé. Au début de la pièce, dans le décor « de una sala de estar moderna y confortable », le dramaturge installe « una percha con ropas y aderezos del siglo XVI » (NA, p. 100). Puis ce sont les objets du présent qui s'immiscent dans la représentation du passé. Esteban « lleva una bolsa de plástico, como de supermercado » (NA, p. 104) ; « Sobre el caballo, Narváez ha sacado una radio-cassette » (NA, p. 111) ; « Aparece Álvár, con las ropas del siglo XVII. Junto a una moderna maleta » (NA, p. 132). Il arrive aussi que l'anachronisme dépasse le stade du simple motif pour donner lieu à une véritable rencontre entre des personnages inscrits dans ces deux temporalités :

En un primer término, bajo una claridad brumosa, aparece MARIANA, ahora cubierta con un impermeable. Fuma y mira con expresión cansada ante sí. Entra CLAUDIA con su atuendo del siglo XVI y el velo negro. Ve a MARIANA y se acerca a ella (NA, p. 167).

⁷²⁴ Dans une analyse du processus d'écriture de la pièce, José Sanchis dévoile une première version de cette scène où prédomine la dimension métathéâtrale : « Álvár.— Es evidente que no soy Álvár Núñez Cabeza de Vaca. ¿Cómo podría serlo y estar aquí ante vosotros? Por otra parte, tampoco soy el actor que interpreta a Álvár Núñez Cabeza de Vaca. Es decir, lo soy en tanto que soy este cuerpo que está aquí, ante vosotros, y esta voz que llega hasta vosotros y que, sin duda, es la mía. Pero no son más estas palabras que digo. Alguien las ha escrito en otro lugar, en otro tiempo. Y yo sólo las digo hoy ante vosotros, después de hablerlas aprendido de memoria y ensayadas. Y las dije ayer ante otros que no érais vosotros, y las diré mañana ante otros que no seréis vosotros » (José Sanchis Sinisterra, « Naufragios de Álvár Núñez: una escritura del fracaso », *art. cit.*, p. 240) En dévoilant l'essence théâtrale de la fiction, le dramaturge expose en des termes formels le dédoublement de personnalité qui affecte Álvár Núñez.

⁷²⁵ D'abord décrit par Pierre Janet, puis repris par Eugène Bleuler dans ses travaux sur la schizophrénie, le syndrome dissociatif constitue aujourd'hui l'un des symptômes évocateurs de ce trouble, selon la 10^e Classification internationale de la maladie de l'Organisation mondiale de la santé.

La rupture achronologique permet ainsi de projeter sur le plateau cette superposition du présent et du passé qui déroge aux conventions de la vraisemblance réaliste. D'ailleurs, les autres personnages sont eux-mêmes surpris de la possibilité d'une telle rencontre :

CASTILLO.— Esas dos. ¿No las has visto salir? Casi nos topamos con ellas.

DORANTES.— Bueno, sí... Pero es normal...

CASTILLO.— ¿Normal, las dos juntas... en la misma escena? (NA, p. 169)

En s'interrogeant sur la congruence d'une telle scène, Castillo et Dorantes développent une réflexion d'ordre métathéâtral qui permet au dramaturge de projeter dans le cercle de la fiction le point de vue du spectateur qui, mis face à une représentation non figurative du réel, s'interroge lui aussi sur le sens de cette dernière. L'acte de réception est ainsi lui-même mis en scène.

D'une manière plus générale, ces ruptures spatio-temporelles sont la manifestation d'une dramaturgie achronologique qui, en développant un espace fictionnel fluide où les représentations du passé et du présent s'entremêlent et se superposent, permet de théâtraliser ce surgissement de la mémoire dans la conscience d'Álvar. On peut aussi en proposer une lecture métathéâtrale car, en faisant du plateau une zone d'interférences spatio-temporelles, la pièce révèle la nature intrinsèquement achronologique de tout théâtre historique, qui est toujours le lieu d'une confrontation entre le présent de la salle et le passé mis en scène.

Si, comme nous l'avons vu, les deux autres pièces de la *Trilogía Americana* développent une théâtralité en rupture avec le *fablisme*, *Nafragios de Álvar Núñez* ne déroge pas à cette règle. Une telle dramaturgie s'éloigne d'un déploiement linéaire de la fable en substituant à la suite chronologique des faits un principe de superposition. Mais José Sanchis pousse encore plus loin cette expérimentation aux limites de la théâtralité conventionnelle car, en faisant exploser les unités de temps, lieu et action, il prend aussi ses distances avec une représentation figurative du réel. Le dramaturge expose en ces termes ses intentions :

No quería reincidir en el relativo historicismo del *Retablo* y de *Lope de Aguirre*, ya que esta vez quería explorar el tema de la alteridad en todas sus dimensiones, y además me di cuenta de que la desmesura cronológica y geográfica de la aventura de Álvar Núñez

necesitaba un marco dramaturgico espacio-temporal plástico, fluido, reversible, capaz de permitirse todas las libertades figurativas⁷²⁶.

Nous reviendrons plus loin sur le lien entre cette dramaturgie chaotique et la question de l'altérité. Relevons pour l'instant la fonction théâtrale de cette poétique non figurative que le dramaturge envisage d'un point de vue pratique, comme un moyen alternatif pour projeter les mille pérégrinations d'Álvar Núñez et de ses compagnons à travers l'immense Amérique sur l'espace limitée d'un plateau de théâtre. La contiguïté des temps et des espaces, le croisement entre réalité et fiction, l'absence de transition dans le passage d'un plan à un autre, tous ces éléments de perturbation configurent au final une stratégie du détour qui rappelle les réflexions de Jean-Pierre Sarrazac sur le « jeu de rêve » dans la poétique de Strinberg :

La finalité du jeu de rêve n'est donc pas d'engendrer un « autre monde » ou ce que l'on appelle « un monde alternatif ». Non, elle consiste à offrir un point de regard sur le monde –point d'éloignement et de tension (comme pour la flèche de l'arc bandé) à partir duquel la fiction théâtrale peut viser, atteindre, pénétrer au cœur du réel⁷²⁷.

Que cette dramaturgie achronologique soit la manifestation d'un univers onirique, d'un délire paranoïde ou d'une représentation quantique de la réalité, elle participe de cet éloignement –ô combien brechtien– qui permet de configurer une représentation réflexive du réel, échappant au mythe du théâtre comme *analogon* de la réalité. Comme nous allons le voir, dans *Naufragios de Álvar Núñez*, il ne s'agit pas seulement de représenter la Conquête des Amériques, ce qui suppose déjà en soi un défi théâtral, mais aussi d'interroger le sens de cet événement historique au regard de notre propre conception du monde.

Ce qui est en jeu dans la pièce, c'est un dysfonctionnement mémoriel, par lequel le passé d'Álvar Núñez s'impose à sa conscience malgré les résistances de son surmoi. À mesure que l'œuvre progresse, le personnage semble entraîné dans un délire paranoïde de telle manière que la théâtralité se confond avec une logique délirante en rupture avec une représentation figurative de la réalité. À y regarder de près, cette dramaturgie achronologique ne fait pas seulement intervenir deux espaces-temps, car cette superposition réclame un plan fictionnel pour y être projetée. Et celui-ci prend la forme d'un théâtre de sorte que la mémoire est littéralement mise en scène sur un plateau, qui est à la fois celui de la pièce et celui de la conscience d'Álvar.

⁷²⁶ Propos de José Sanchis cités in Monique Martinez, *José Sanchis Sinisterra : una dramaturgia de las fronteras*, op. cit., p. 64.

⁷²⁷ Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, op. cit. p. 59.

2.2. La mémoire mise en scène

La dimension métathéâtrale du texte est mise au service de la représentation du passé. Nous allons voir qu'au sein de la pièce se joue un théâtre de la mémoire d'autant plus douloureux pour Álgvar qu'il finit par faire émerger un questionnement sensible sur sa propre identité et son rapport à l'altérité.

2.2.1. Mémoire et métathéâtre

À mesure que le délire paranoïde du personnage prend forme et que la pièce nous introduit dans son univers intérieur pour donner à voir l'irruption forcée de la mémoire sur la scène de sa conscience perturbée, celle-ci dévoile sa nature théâtrale :

ÁLGVAR.— (*Forcejeando con ellos.*) ¡Soltadme! ¡No quiero volver! ¡Aquello ya ocurrió! ¡Ya lo viví, lo conté, lo escribí! ¡No quiero soñarlo!

DORANTES.— Cálmate, Álgvar. No te pongas así... No se trata de soñarlo...

CASTILLO.— Ni siquiera de vivirlo. Es otra cosa.

DORANTES.— Como un juego, más o menos...

CASTILLO.— (*A DORANTES.*) ¿Un juego?

DORANTES.— (*A CASTILLO.*) Más o menos.

CASTILLO.— Es otra cosa...

DORANTES.— De acuerdo, pero ¿qué?

CASTILLO.— No sabemos las reglas. Ni cómo se gana o se pierde...

DORANTES.— Dices bien.

CASTILLO.— Ni qué. Ni quién. Ni cuándo (*NA*, p. 120).

La logique fictionnelle ne relève pas à proprement parler du rêve, même si elle partage avec l'onirisme une certaine similarité. Ce jeu aux règles étranges n'est ni plus ni moins que le jeu du théâtre de sorte que, sur la scène intérieure d'Álgvar, Dorantes, Castillo et Esteban s'apprêtent à rejouer l'expédition en Amérique. Et la visée de cette représentation (méta)théâtrale n'est autre que de rétablir une vérité que leur a refusée Álgvar dans sa chronique.

À cet égard, la pièce s'inscrit dans la continuité du *Retablo de Eldorado* et de *Lope de Aguirre traidor* car c'est par le truchement du théâtre dans le théâtre que le passé s'expose. On peut aussi établir un parallélisme avec *Six personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello puisque les compagnons d'Álgvar sont aussi les

personnages de sa chronique et que, tout comme dans la pièce de l'auteur italien, ils viennent demander des comptes :

CASTILLO.— El libro, sí... ¿Tú lo has leído?

DORANTES.— No... Pero dicen que se vende mucho... Y que tú y yo parecemos enanos a su lado, unos don nadie, un par de pobres tipos... ¿Te imaginas? !Figurar en la historia de comparsas suyos! (NA, p. 112)

Les seconds rôles du livre d'Álvar ne veulent pas être les laissés-pour-compte de l'Histoire. Ainsi, une fois le décor de la conscience planté, la mémoire est littéralement mise en scène et chaque personnage y assume son propre rôle, c'est-à-dire celui qui fut le sien pendant l'expédition en Amérique. Plus l'œuvre progresse, plus cette dimension métathéâtrale devient explicite :

ESTEBAN.— (*Directamente al público.*) Habría que empezar. (*Pausa.*) Al fin y al cabo, los vestidos, la piel... ¿qué más da? Lo importante es perderlos. (*Sale con los vestidos.*) (NA, p. 115).

Par cette interpellation au public, Esteban délimite au sein de la pièce un nouvel espace de jeu, celui d'un théâtre de la mémoire dont Dorantes, Castillo et lui-même sont à la fois les metteurs en scène et les comédiens. Et en tant que tels, ils se retrouvent eux aussi confrontés aux mêmes difficultés que Chirinos, Chanfalla et Don Rodrigo dans *El retablo de Eldorado* : comment représenter ce passé ? Comment faire tenir sur la scène une aventure aussi colossale ? Le projet s'avère d'autant plus risqué qu'Esteban, Dorantes et Castillo sont soumis à un impératif de vérité car, contrairement au livre d'Álvar qu'il juge mystificateur, ils veulent faire la lumière sur la réalité des faits. Or le rapport entre théâtre et vérité s'annonce plus complexe qu'il n'y apparaît :

CASTILLO.—Algún detalle no concuerda.

DORANTES.— No importa: la realidad también es inexacta (NA, p. 119).

On voit poindre ici le premier indice d'une faillite à venir : la vérité est affaire d'interprétation et aucune représentation de l'histoire ne peut se confondre avec les faits eux-mêmes car elle fait toujours intervenir un point de vue. Álvar d'ailleurs ne se prive pas de prendre à témoin le public pour dénoncer ce qu'il considère être une imposture :

ÁLVAR.— (*Al público.*) Ustedes lo están viendo : me niego, me resisto a ser cómplice de esta... burda mascarada. [...] ¿Y piensan, de este modo, servir a la verdad? (*Pausa.*) [...] No es así, desde luego... No a golpes de parodia, no acoplando torpemente los...

restos del naufragio, abultando detalles y descuidando puntos capitales... No así (NA, p. 132).

Tout se passe comme si le surmoi d'Álvar reprenait soudainement le dessus pour interdire cette mise en scène de la mémoire, sans pour autant y parvenir, car Castillo, Dorantes et Esteban l'obligent à endosser un rôle qu'il voudrait ne pas avoir à rejouer. Cette dimension métathéâtrale est particulièrement suggestive car la rébellion d'Álvar est aussi le signe d'une autocritique quant à la représentation de la réalité. La visée vériste de ce théâtre de la mémoire, celui des personnages, est contrebalancée par cette déclaration de sorte que la pièce, celle de José Sanchis, ne se présente pas comme un simple reflet de l'histoire. Le dramaturge fait à cet égard preuve de lucidité : « Lo que se no puede representar no se debe representar. [...] Pero se tiene que presentar este no poder »⁷²⁸. C'est d'ailleurs un constat d'échec que dresse Castillo : « Las cosas claras... ¿Qué cosas? Todo está más oscuro que antes (NA, p. 169). Contrairement au récit d'Álvar qui se veut un témoignage direct de l'expédition en Amérique, la représentation de José Sanchis, en mettant en scène ce « no poder », propose une approche réflexive.

Le livre d'Álvar Núñez est monolithique et rend compte d'un point de vue unique sur la réalité des faits, permettant toutes les falsifications. Il relève d'une conception officielle de l'histoire qui s'ajuste à une lecture mystificatrice de la Conquête présentée comme une geste héroïque –où la figure du conquistador se confond avec celle du chevalier– et qui refuse de prendre en compte le point de vue des indigènes sur les événements. Il est intéressant de remarquer à cet égard que les analyses critiques de la chronique d'Álvar Núñez mettent en avant sa dimension éminemment littéraire, n'accordant que peu de crédibilité au témoignage⁷²⁹. Comme le laisse entendre Esteban, l'histoire officielle finit donc par supplanter la mémoire :

ESTEBAN.— Por miedo a la memoria, ¿verdad? Escribirlo, digo. Por miedo a la memoria. Uno lo escribe y así ya no tiene por qué recordarlo. Lo escribe como quiere, y a olvidar... Esteban no sabe escribir, por eso no sabe olvidar. Mala cosa, no saber olvidar. Mala cosa, la memoria por ahí, desbocada, sin riendas... (NA, p. 122)

⁷²⁸ José Sanchis Sinisterra, « *Naufragios de Álvar Núñez: la escritura del fracaso* », *art. cit.*, p. 239.

⁷²⁹ Trinidad Barrera remarque que « los *Naufragios* comparten con la prosa novelada la similitud de recursos expresivos » (Trinidad Barrera, « Introducción », in Álvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios, op. cit.*, p. 35). Virtudes Serrano insiste elle-même sur cet aspect, considérant « el punto de vista del narrador-protagonista poco objetivo en lo que se refiere a su personal actuación. En el libro, cuenta Álvar Núñez, con la amenidad de un relato de aventuras, cómo fue capaz de sobrevivir a pesar de las muchas privaciones » (Virtudes Serrano, « Introducción », *art. cit.*, p. 32).

Mais face à l'histoire monolithique d'Álvar, Castillo, Dorantes et Esteban –et à travers eux, José Sanchis– opposent une mémoire polyphonique et chorale par le biais de la représentation théâtrale. À tel point qu'ils mettent également en scène la parole de l'Autre, c'est-à-dire de l'indien, représenté dans la pièce par le personnage de Shila. Le livre d'Álvar est essentiellement ethnocentrique et, de ce fait, il ne rend pas compte de l'expérience à la fois existentielle et symbolique de la Conquête, ni du choc culturel que suppose la rencontre avec l'Autre. Comme l'a montré Monique Martinez, « *contra el inmovilismo reductor de lo escrito, [Dorantes, Castillo y Esteban] proponen el movimiento, la vida, el desorden, los conflictos de esos personajes ficticios que tratan de decir de otra manera la realidad histórica* »⁷³⁰.

Et si les chemins de la mémoire sont sinueux et digressifs, la pièce que les personnages mettent en scène l'est tout autant. En plus d'un va-et-vient continu entre le présent et le passé, la raison et le délire d'Álvar, la situation-cadre et la fiction encadrée, elle rompt également avec un patronage conventionnel et linéaire. Ce n'est pas tant la chronologie des faits qui la structure qu'une évolution plus subjective, symbolisée par l'idée d'errance. À mesure que l'expédition progresse, les certitudes culturelles d'Álvar s'estompent, notamment au contact des Indiens, de sorte que la pièce débouche finalement sur un questionnement dont sa chronique ne rend pas compte : *¿Quiénes son... los nuestros?* (NA, p. 171). Sur la scène de sa conscience, l'irruption de la mémoire fait surgir le refoulé pour donner à voir « *la herida de otro* »⁷³¹.

2.2.2. Aux confins de la mémoire : l'Autre

Tandis que les personnages rejouent le périple en Amérique, les critiques de Castillo, Dorantes et Esteban à l'encontre d'Álvar prennent progressivement la forme d'un réquisitoire. Lorsque, dans l'avant-dernière scène de la pièce, se produit la rencontre avec une expédition d'Espagnols, on l'accuse de ne pas vouloir retourner vivre avec les siens. Au contact des Indiens, l'identité d'Álvar a profondément changé

⁷³⁰ Monique Martinez, *José Sanchis Sinisterra: una dramaturgia de las fronteras*, op. cit. p. 61.

⁷³¹ Rappelons qu'il s'agit-là du sous-titre de la pièce, à propos duquel Virtudes Serrano fait le commentaire suivant : « *La herida adquiere polivalencia unida al pronombre otro, y el conjunto funciona con un valor simbólico, desarrollado a lo largo de la ficción dramática mediante la que el público descubrirá la íntima lucha del personaje, el problema del encuentro consigo mismo y con su entorno y el fracaso de ese encuentro* » (Virtudes Serrano, « *Introducción* », art. cit., p. 34).

de sorte qu'il semble accéder au statut de personnage frontalier. Le dramaturge souligne à cet égard que la référence au naufrage dans le titre de la pièce doit être lue à la lumière de cette transformation :

Los naufragios de Álvar Núñez son tantos las zozobras y hundimientos de naves en el mar, como el desguace de sus coordenadas culturales, de sus esquemas ideológicos y espirituales, de sus estructuras psíquicas. Es todo su ser de europeo, español, hidalgo, cristiano, civilizado, blanco, conquistador, etc., lo que naufraga en esta insólita peregrinación en las entrañas del mundo primitivo. Y es gracias a este naufragio como logra, no sólo sobrevivir, sino también acceder a una nueva condición humana: la de quien, habiendo experimentado una doble –o múltiple– pertenencia cultural (como español y como indio) ya no puede asumir plenamente, inequívocamente, cómodamente... ninguna. O, lo que viene a ser lo mismo asimilarlas todas... relativamente⁷³².

Le surgissement de la mémoire a fait apparaître cette identité métissée dont Álvar préférerait ne pas se rappeler, mais qui constitue la trace indélébile de son expérience en Amérique. Et c'est précisément à partir de ce conflit intérieur que José Sanchis développe ce que Virtudes Serrano appelle une « dramaturgia de la conciencia escindida »⁷³³ dont la théâtralité achronologique est la manifestation formelle. Mais en projetant sur la scène ce conflit intérieur, le dramaturge lui confère aussi une dimension métaphorique. Cette hypermnésie dont est victime le personnage et qui révèle son identité divisée doit également être interprétée dans cette perspective.

Il y a, certes, dans cette pièce un retour sur l'histoire, mais en théâtralisant l'irruption de la mémoire dans le présent, José Sanchis met en scène un mouvement inverse. « Mi intención, précise-t-il, no es comprender la historia desde el presente sino el presente (o al menos intentarlo) desde la historia »⁷³⁴. Et si le personnage d'Álvar Núñez est riche en enseignements, c'est précisément parce qu'il symbolise l'échec de la Conquête comme paradigme du rapport à l'Autre. Cet échec est d'autant plus violent qu'il est le fruit d'une trahison : Álvar s'est intégré à l'univers des indigènes et, de sa relation avec Shila, est née une enfant qu'il a abandonnée et laissé mourir pour rejoindre le monde des vainqueurs. À travers le destin d'Álvar, la pièce rend aussi compte d'une certaine représentation de l'Autre qui, comme le souligne le dramaturge, dépasse le contexte historique :

El Otro es el indio americano, sí ; pero, también el norte-africano que emigra con su hambre oscura a la privilegiada Europa, y también la mujer que se mimetiza en objeto

⁷³² José Sanchis Sinisterra, « *Naufragios de Álvar Núñez: la escritura del fracaso* », *art. cit.*, p. 240.

⁷³³ Virtudes Serrano, « *Introducción* », *art. cit.*, p. 45.

⁷³⁴ Propos du dramaturge cités in Monique Martinez, *José Sanchis Sinisterra: una dramaturgia de las fronteras*, *op. cit.*, p. 62.

de deseo del hombre y también [...] ese Otro interior que tan frecuentemente ignoramos, negamos, impedimos y destruimos⁷³⁵.

La question de l'altérité est ainsi traitée sous des angles multiples : en plus de renvoyer au regard que les Espagnols portent sur les Indiens d'Amérique, elle rend aussi compte de l'incapacité d'Álvar à reconnaître son identité frontalière. Et l'expression théâtrale de cet échec, qui se manifeste par une impossibilité à se représenter l'Autre comme sujet, oblige le dramaturge à mettre en œuvre ce qu'il appelle une « teatralidad fracasada »⁷³⁶ : « Para escribir la imposibilidad de representar, para decir y hacer textualmente este proceso a la alteridad, necesitaba impedirme la habilidad de representar, alterarme la propiedad de la textualidad »⁷³⁷. Il y a ainsi homologie entre le fond et la forme car cette impossibilité de la rencontre est rendue par l'écriture elle-même. La théâtralité conventionnelle s'en trouve alors profondément bouleversée jusque dans sa nature figurative de sorte que la logique fictionnelle se confond avec les voies sinueuses d'une mémoire indomptée.

Nafragios de Álvaro Núñez est sans nul doute l'une des pièces les plus complexes de l'œuvre sanchisienne tant il est vrai que sa forme expérimentale nous éloigne du drame conventionnel. Les différentes interprétations du texte ont largement mis en évidence cette perturbation formelle, insistant tantôt sur sa proximité avec la logique du rêve, tantôt sur l'influence de la physique quantique dont les principes semblent régir une dramaturgie essentiellement achronologique. Nous avons souhaité, quant à nous, situer cette pièce dans un autre paradigme interprétatif, celui des liens entre médecine et théâtre pour montrer qu'elle met en jeu une forme particulière d'hypermnésie, un trouble de la fonction mémorielle qui affecte en premier lieu la

⁷³⁵ José Sanchis Sinisterra, « *Nafragios de Álvaro Núñez: la escritura del fracaso* », *art. cit.*, p. 243.

⁷³⁶ José Sanchis définit en ces termes cette « teatralidad fracasada » : « Los componentes de la teatralidad, en lugar de articularse y trabarse en pos de una congruencia de cualquier naturaleza, parecen ignorarse, eludirse, negarse, contradecirse, invalidarse, confundirse... La acción dramática no quiere progresar y, cuando lo hace, no se rige por el principio de la causalidad, no respeta las coordenadas espacio-temporales, no opta por un grado u otro de realidad o irrealidad. Los personajes, desprovistos de antecedentes, escasos de motivaciones, dotados de objetivos vagos y confusos, parecen dudar de sí mismos tanto como los demás, por lo cual, son proclives a mutaciones débilmente justificadas, a travestismos y deserciones súbitas, a graves contradicciones, a escisiones profundas. Los diálogos, además de mezclar registros lingüísticos diversos –arcaizantes y actuales, poéticos y prosaicos...–, cumplen con reticencias su función comunicativa, se organizan en secuencias irregulares, como jirones de un discurso que ninguna voz autoral pretende fundamentar y, en fin, vulneran frecuentemente lo que los lingüistas del habla denominan el Principio de Cooperación » (José Sanchis Sinisterra, « *Nafragios de Álvaro Núñez* », *art. cit.* p. 243). Une telle écriture s'oppose à ce que le dramaturge nomme « la teatralidad lograda » qui n'est autre que celle du *Système théâtral bourgeois*.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 243.

représentation d'Álvar Núñez. Mais en plongeant le spectateur dans la conscience du personnage, c'est-à-dire en projetant celle-ci sur le plateau du théâtre, cette hypermnésie trouble également la théâtralité de la pièce de sorte que la mémoire est littéralement mise en scène. Le passé surgit et, ce faisant, il marque le retour du refoulé. Aux antipodes de la vision falsifiée qu'Álvar Núñez développe dans son récit sur l'expédition en Amérique, cette mémoire lui rappelle sa condition de personnage frontalier. Au bout de ce voyage aux confins de la mémoire, il est confronté à l'expérience de la rencontre avec l'Autre et aussi à ses propres remords. Et cette mauvaise conscience, en envahissant l'espace théâtral, devient le symbole d'un échec qui, comme le souligne le dramaturge, n'est autre que celui de la Conquête, « el de toda conquista y colonización, el de todo intento de dominar al otro »⁷³⁸.

Conclusion de la troisième partie

Le théâtre de José Sanchis ne cesse de convoquer les sciences en faveur d'une poétique de la frontière qui ne peut se confondre avec une quelconque interdisciplinarité. Le dramaturge ne cherche pas à instituer un espace de création commun mais à établir un rapport avec un savoir extérieur afin d'alimenter, par ce débordement, sa propre pratique théâtrale. Les nouvelles sciences s'avèrent, à cet égard, particulièrement riches car elles nous enseignent que le réel est produit et que cette production est une affaire de représentation. De la même manière que la physique quantique constitue une rupture avec un réalisme ontologique, le théâtre sanchisien récuse le principe de *mimèsis* sur lequel se fonde le *Système théâtral bourgeois* pour faire coïncider sa représentation du monde –et l'idéologie qui la sous-tend– avec le monde. Théorie générale des systèmes, théorie du chaos et physique quantique sont autant d'intercesseurs pour faire fuir la théâtralité hors des sillons du drame conventionnel. La translation du champ scientifique vers le champ théâtral est commandée par cette recherche. Il s'agit moins pour le dramaturge d'être fidèle à ces intercesseurs que d'établir avec eux un rapport d'usage. Si la théorie du chaos permet de sortir de l'ornière du *fablisme* en récusant une théâtralité régie par une causalité

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 243.

déterministe, la physique quantique est, quant à elle, mise au service d'une représentation non figurative du réel, faisant voler en éclats la règle des trois unités.

L'influence de la médecine sur l'œuvre sanchisienne n'est pas moins importante. On peut à ce titre affirmer que José Sanchis développe une véritable symptomatologie théâtrale, où la maladie est envisagée comme reconfiguration du rapport que le sujet entretient avec le monde. C'est la problématique de l'appréhension du réel qui réapparaît ici. À l'instar de la physique quantique, l'autisme, en tant que manifestation extrême d'une subjectivité singulière, nous confronte également à la relativité du réel. Cette reconfiguration, si elle affecte en premier lieu le personnage, engage la théâtralité tout entière de telle sorte que le spectateur est amené, à travers celle-ci, à faire l'expérience d'une nouvelle appréhension du réel.

Flechas del ángel del olvido et *Naufragios de Álvaro Núñez* sont, à cet égard, deux pièces représentatives de cette symptomatologie théâtrale. José Sanchis y explore deux troubles mémoriels de signe opposé : l'amnésie dans la première et une forme particulière d'hypermnésie dans la seconde. Dans les deux cas, l'appréhension du réel –que la maladie suppose– engage la forme dramatique. *Flechas del ángel del olvido* met ainsi en jeu une écriture polysémique et fragmentaire où, tout comme dans l'amnésie, le sens est à reconstruire. Dans *Naufragios de Álvaro Núñez*, l'irruption de la mémoire sur la scène intérieure du personnage se traduit par une dramaturgie achronologique qui met à mal la nature figurative de la représentation théâtrale. Dès lors, les sciences constituent un véritable appel d'air pour la théâtralité, à tel point que la question des influences de José Sanchis, loin de nous entraîner hors de son théâtre, nous y reconduit toujours.

CONCLUSION GÉNÉRALE

L'œuvre de José Sanchis naît d'un désir de liberté qui l'engage en tant que dramaturge et qui, dans le même temps, ouvre le théâtre sur un devenir singulier. Il s'agit de quitter le territoire étriqué d'un art sans profondeur, oscillant entre le pur divertissement et un élitisme culturel qui le détourne de son essence populaire. Ce n'est pas le théâtre qui est aujourd'hui en crise, mais un certain langage théâtral qui cherche à confondre le monde avec sa représentation pour faire de la scène le lieu d'un formatage. Or, comme le souligne Jean-Pierre Sarrazac, « en art comme en politique, les apparences, ça ne se copie pas, ça se fabrique. Et cette fabrication n'est rien moins qu'idéologique »⁷³⁹. Ce langage aliénant, José Sanchis le nomme *Système théâtral bourgeois* et c'est en résistance à celui-ci que sa réflexion dramaturgique se forge. Tout comme Brecht, le dramaturge espagnol perçoit qu'il ne peut y avoir de régénération du théâtre sans transformation de la théâtralité, car c'est bien dans les codes de la représentation que l'idéologie s'imisce. Dès lors, son entreprise s'apparente à une véritable déconstruction de ce système pour faire advenir un art, non plus du reflet, mais du questionnement, portant sur la réalité un regard distancié et critique. Tandis qu'il écrit *Sangre lunar*, le dramaturge s'interroge sur le sens d'une telle démarche :

¿Por qué esa obcecada voluntad de proceder a la deconstrucción de la estructura dramática convencional? ¿A qué se debe la casi ciega obediencia a impulsos, si no del todo irracionales, sí al menos *alógicos*, desasidos de las coordenadas que sustentan nuestra percepción de la realidad? ¿Acaso me habitaba la sospecha –que he expresado a menudo irónicamente– de que la realidad no es realista?⁷⁴⁰

C'est précisément cette recherche d'une représentation de la réalité en marge du réalisme qui le pousse à ouvrir sa réflexion sur d'autres conceptions théâtrales et d'autres disciplines mettant en jeu une problématique similaire. La frontière, en tant qu'espace symbolique, devient le lieu privilégié d'une ouverture pour penser le théâtre

⁷³⁹ Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, op. cit. p. 9.

⁷⁴⁰ José Sanchis Sinisterra, « La intempestiva génesis de Sangre lunar », art. cit., p. 77.

hors de lui-même. Il s'agit de multiplier les rencontres avec des formes dramatiques héritées du passé, avec le roman, avec la science, non pas pour tendre à une création interdisciplinaire mais au contraire pour alimenter une recherche proprement théâtrale. Ces rencontres, qui sont autant de foyers de création, participent ce que nous avons appelé une poétique des intercesseurs, par laquelle José Sanchis cherche moins à fuir le théâtre qu'à le faire fuir. Ce qui compte pour le dramaturge, c'est le rapport d'usage qu'il instaure avec ses différents intercesseurs afin de les mettre au service d'une expérimentation en marge du drame conventionnel.

La revendication d'un théâtre baroque populaire lui permet ainsi de projeter dans le champ de la création contemporaine une théâtralité carnavalesque d'autant plus transgressive qu'elle fait voler en éclats la complétude du *Système théâtral bourgeois* et met en jeu une esthétique fragmentaire et polysémique. En actualisant dans *Ñaque* la forme des miscellanées, le dramaturge libère l'action théâtrale d'un déploiement fabulaire au profit d'un principe accumulatif proprement baroque. La linéarité de la trame laisse place à un foisonnement verbal et formel qui exalte le langage dramatique comme pour mieux conjurer l'évidence de sa fugacité. Dans cette pléthore de matériaux divers que les deux comédiens de la pièce agencent tous azimuts, au gré de leur improvisation, le sens prolifère plus qu'il ne progresse. Cette surabondance est aussi l'expression d'une dépense carnavalesque qui transgresse tout principe productif au nom de la jouissance créatrice. À travers sa dimension métathéâtrale, cette dramaturgie baroque plonge également le spectateur dans un dédale d'apparences fuyantes. Le théâtre cesse d'être l'*analogon* du monde. Désormais le regard se perd dans un jeu de miroirs où rien n'est ce qu'il paraît être car, comme le rappelle José Sanchis, « lo teatral –como lo barroco– no es lo espectacular, sino lo especular: la conciencia –¿angustiosa?– del ser propio como apariencia ajena, del sujeto como objeto entregado a la mirada –y al juicio– del Otro »⁷⁴¹. Cette métathéâtralité désamorce également les mécanismes de la *mimèsis* de sorte que la représentation théâtrale se donne pour ce qu'elle est : la fabrication d'une image qui ne peut se confondre avec la chose. Dans *El retablo de Eldorado*, cette approche est mise au service d'une réflexion sur l'histoire qui, comme dans la dramaturgie brechtienne, implique un questionnement sur la manière dont celle-ci est représentée. À la croisée de la cosmovision baroque et du principe de distanciation, cette tension métathéâtrale

⁷⁴¹ José Sanchis Sinisterra, « Ñaque o de piojos y actores », *art. cit.*, p. 64.

permet en dernière instance de contrevenir à l'illusion théâtrale et à l'identification, principes sur lesquels se fonde le drame aristotélicien. Si la représentation de l'histoire implique une mise en discours, le théâtre doit nécessairement rendre compte de celui-ci. Tel est le sens de la structure métathéâtrale du *Retablo de Eldorado*. Ce faisant, José Sanchis s'éloigne de toute représentation vériste de l'histoire, préférant faire de la scène un espace de réflexion. Dans *Lope de Aguirre, traidor*, c'est un portrait kaléidoscopique du conquistador qu'il donne à voir, mettant l'accent sur ses contradictions et ses paradoxes. Aguirre lutte-t-il pour une cause juste ou est-il seulement un sombre assassin gagné par la folie ? Le personnage ne cesse de se dérober derrière un jeu de masques on ne peut plus baroque.

En projetant sur la scène une théâtralité carnavalesque, José Sanchis donne également à voir la complexité du lien entre le texte et la mise en scène. Dans *Ñaque* et *El retablo de Eldorado*, les personnages comédiens conçoivent les textes comme un matériau scénique pour élaborer leur spectacle. Tout se passe comme si, confrontée à la réalité du plateau, la littérature dramatique était désacralisée et ramenée à sa fonction première : servir le jeu théâtral. Cette mise en scène des rapports entre le texte et la représentation renvoie aussi à la manière dont le dramaturge conçoit son propre rapport au langage dramatique : loin de réduire le théâtre à sa dimension littéraire, José Sanchis refuse d'envisager la création théâtrale comme une simple translation du texte vers le plateau. Les conditions de la représentation influencent le processus d'écriture de telle manière que le travail dramaturgique implique un rapport rétroactif entre textualité et théâtralité. À travers la revendication de ce théâtre baroque populaire, il s'agit donc de mettre l'ancien au service de l'actuel pour esquisser une écriture en devenir.

La pratique de l'adaptation participe, elle aussi, pleinement de cette poétique des intercesseurs en cela qu'elle permet d'établir une zone de rencontre privilégiée entre le roman et le théâtre. Elle a d'ailleurs donné lieu à une importante production théorique, par laquelle José Sanchis conceptualise sa propre pratique. En cohérence avec la visée déconstructive de son œuvre, il cherche moins à soumettre un texte-source à des conventions théâtrales établies qu'à perturber ces dernières en les confrontant à des œuvres inaugurant une conception fragmentaire et incomplète du monde, en rupture avec la dimension totalisatrice du roman réaliste. Le choix du dramaturge se porte sur des auteurs, tels que James Joyce, Julio Cortázar, Herman Melville, Franz Kafka ou encore Samuel Beckett, qui sont autant d'intercesseurs pour

déstabiliser les codes de la théâtralité. L'adaptation de *La noche de Molly Bloom* à partir d'*Ulysse* de James Joyce, ou encore *Primer amor*, réécriture du récit homonyme de Samuel Beckett, lui permettent ainsi de développer une dramaturgie de la parole, régie par une logique discursive qui représente une alternative au *fablisme* du *Système théâtral bourgeois*.

L'intérêt que José Sanchis porte à l'écriture de Kafka est représentatif de cette expérimentation théâtrale qui constitue la visée ultime de son travail adaptatif. Dans les premières années du *Teatro Fronterizo*, cette écriture a donné lieu à une réflexion sur sa nature transgressive. José Sanchis a notamment mis en lumière la discontinuité inhérente à la poétique kafkaïenne qui inaugure, au début du XX^e siècle, une représentation du monde déserté par le sens. Cette approche ouvre la voie à une pratique adaptative, permettant au dramaturge de substituer à la complétude du *Système théâtral bourgeois* une écriture du discontinu instaurant une saisie parcellaire de la réalité. José Sanchis est particulièrement sensible à la nature fragmentaire de l'œuvre kafkaïenne dont il cherche à rendre compte par le biais de l'adaptation. Dans *El Gran Teatro Natural de Oklahoma*, le dramaturge élabore ainsi un montage à partir de textes de Kafka. Celui-ci prend la forme d'une dramaturgie cohésive qui, sans annuler pas la disparité des hypotextes, permet de les mettre en dialogue. En d'autres termes, il s'agit de maintenir le caractère fragmentaire et composite de l'hypertexte et, dans le même temps, de rechercher des liens de cohésion entre ses différents éléments constitutifs. La discontinuité à l'œuvre chez Kafka affecte également le personnage dont la conscience est écartelée entre la réalité et le désir. Dans l'adaptation de la nouvelle *Abodagos* tout comme dans *El Gran Teatro Natural de Oklahoma*, la pièce donne accès à la scène de l'inconscient ainsi qu'aux conflits qui s'y jouent. Libéré de son unité figurative, le personnage est délivré de son obligation de représenter l'être au profit d'une approche polyphonique mettant l'accent sur cette crise du sujet que la psychanalyse préfigure. Fonctionnant sur le mode d'une parabole tronquée, l'œuvre de Kafka construit également un univers fictionnel aisément reconnaissable mais qui néanmoins résiste à toute interprétation univoque. José Sanchis est particulièrement sensible à cette amputation du signifié qui, transposée à la scène, permet de développer une théâtralité polysémique en rupture avec la structure close du drame aristotélicien. Dans des pièces telles que *Abogados*, *Un viejo manuscrito* ou encore *El Gran Teatro Natural de Oklahoma*, le dramaturge ne cherche d'ailleurs pas à ramener la parabole

kafkaïenne à un signifié unique car cette discontinuité du sens, inhérente à l'œuvre, implique nécessairement un travail interprétatif. On voit ainsi poindre les prémisses de cette dramaturgie de la réception que José Sanchis théoriserait au cours des années 1990.

L'œuvre de Beckett radicalise la poétique kafkaïenne du discontinu en lui substituant une écriture du silence et de l'absence. Son influence sur le théâtre de José Sanchis est d'autant plus primordiale qu'elle en oriente l'évolution. Le dramaturge instaure avec l'œuvre beckettienne un rapport complexe qui suppose une revendication de celle-ci dans le contexte espagnol, un travail adaptatif à proprement parler ainsi que l'adoption de ses postulats esthétiques. Suivant l'exemple d'Harold Pinter, José Sanchis inscrit son théâtre dans le sillon de l'écriture beckettienne qui débouche sur une reformulation théorique à l'aune de ce qu'il nomme la théâtralité mineure. Cette dernière prend le contrepied de la création théâtrale entendue comme accumulation des moyens expressifs pour tendre vers un degré zéro de la théâtralité. Comme dans l'œuvre de Beckett, le théâtre bref de José Sanchis est particulièrement propice à cette recherche minimaliste. À mi-chemin entre création et théorie, il constitue une sorte de laboratoire de l'écriture théâtrale, permettant de développer sous le regard du spectateur les conditions nouvelles de cette déconstruction. La théâtralité mineure, on le voit, ne suppose pas une simplification car elle met en jeu une écriture éminemment polysémique. Le spectateur y est mis en mouvement. Plus question pour lui de s'abandonner à l'illusion théâtrale. Il lui faut désormais assumer une responsabilité vis-à-vis de l'œuvre qui est aussi le signe d'une émancipation.

José Sanchis a également cherché dans la science des intercesseurs à même d'alimenter sa recherche théâtrale. Il s'est particulièrement intéressé aux disciplines remettant en cause le statut ontologique de la réalité au profit d'une reconfiguration de cette dernière. Les nouvelles sciences, notamment la physique quantique, s'avèrent particulièrement suggestives parce qu'elles sont confrontées à un problème qui fait écho au questionnement théâtral de José Sanchis : comment représenter la réalité en marge d'un réalisme des apparences ? C'est sur la base de cette préoccupation commune que le dramaturge entend établir un rapport avec le champ scientifique, sans que celui-ci n'implique un degré de connaissance particulier car, en dernière instance, ce qui importe, c'est l'usage théâtral et ses implications dramaturgiques. En marge de la causalité déterministe, la théorie du chaos lui permet ainsi de développer une logique fictionnelle faisant exploser l'unité d'action. À l'instar de la physique quantique qui

ouvre, dans *Naufragios de Álvaro Núñez* et *La raya del pelo de William Holden*, sur une dramaturgie achronologique.

La médecine, elle-même, occupe dans l'œuvre une place importante, notamment à travers la mise en scène de la maladie donnant lieu à ce que nous avons appelé une symptomatologie théâtrale. Il s'agit de transposer dans le drame cette reconfiguration du réel que suppose la perception du malade pour altérer les paramètres de la théâtralité conventionnelle et confronter le spectateur à une nouvelle appréhension du monde. Ainsi, *La máquina de abrazar* n'est pas seulement une pièce sur l'autisme car le trouble s'infiltré dans l'écriture elle-même permettant d'en rendre compte d'une manière introspective. Il en va de même dans *El lector por horas*, où la théâtralisation de la cécité est mise au service d'une réflexion métathéâtrale sur la perception du spectateur aux prises avec la fiction. Du reste, la maladie est également traitée dans une perspective métaphorique de telle manière que le dysfonctionnement physique est aussi le signe d'un dérèglement social. Tel est le cas de l'amnésie dans *Flechas del ángel del olvido* que devient l'occasion d'une réflexion sur les rapports entre mémoire et oubli dans la société capitaliste ou encore de l'hypermnésie fictive dans *Naufragios de Álvaro Núñez* qui symbolise la persistance du passé dans le présent, faisant de la Conquête des Amériques la parabole de notre incapacité à appréhender l'Autre autrement qu'en le soumettant.

Si cette poétique des intercesseurs implique une résistance vis-à-vis de la force de domestication que représente le drame conventionnel, elle constitue aussi une ligne de fuite à la fois dramaturgique et politique pour élargir les frontières du théâtre en tournant le dos à ce que Jean-Pierre Sarrazac appelle « le petit réalisme des apparences »⁷⁴². En somme, ce qui est visé dans cette œuvre, ce n'est pas le présent du théâtre mais son avenir. Et cette condition implique aussi de la part du dramaturge un engagement vis-à-vis des jeunes auteurs non pas dans le but de faire école mais de ménager un espace de création, où apparaît la saisissante évidence qu'il n'est de théâtre séparé de la vie. « Il faut croire à un sens renouvelé de la vie par le théâtre, nous enseigne Artaud, où l'homme impavide se rend maître de ce qui n'est pas encore, et le fait naître »⁷⁴³. Émanciper le théâtre pour changer la vie, c'est sur cette exigence

⁷⁴² Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, op. cit., p. 10.

⁷⁴³ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, op. cit. p. 19.

utopique que se fonde l'œuvre de José Sanchis Sinisterra. Elle montre à quel point la puissance créatrice de l'homme donne la mesure de sa liberté.

LISTE DES OUVRAGES CITÉS

I. BIBLIOGRAPHIE THÉÂTRALE ET THÉORIQUE DE JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

1. Textes dramatiques

- SANCHIS SINISTERRA, José, *Abogados*, in SANCHIS SINISTERRA, José, *Dramaturgia de textos narrativos*, Ciudad Real, Ñaque, 2003, pp. 85-90.
- , *Algo así como Hamlet*, inédit, 1970.
- , *Cronopios rotos*, adaptation théâtrale d'après Torito et Graffiti de Julio Cortázar, inédite, 2010.
- , *Cuento de invierno* (adaptation), inédit, 1985. Quelques extraits ont été publiés dans SOSA, Marcela Beatriz, *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 252-255.
- , *Deja el amor de lado*, suivi de *Enemigo íntimo* et de *La raya del pelo de William Holden*, Ciudad Real, Ñaque, 2012.
- , *Demasiado frío*, inédit, 1965.
- , *Dos dramaturgias (Primer amor*, suivi de *Informe sobre ciegos*), Bogotá, Colcultura, 1997.
- , *El cerco de Leningrado*, Madrid, SGAE, 1995.
- , *El Gran Teatro Natural de Oklahoma*, in *Primer Acto*, n° 222, 1988, pp. 42-71.
- , *El lector por horas*, Barcelona, Proa, 1999.
- , *Ensayo sobre la ceguera*, adaptation théâtrale du roman homonyme de José Saramago, inédite, 2003.
- , *Flechas del ángel del olvido*, Ciudad Real, Ñaque, 2004.
- , *Golfos de postín*, adaptation théâtrale de *El trueno dorado* de Valle-Inclán, inédite, 2007.
- , *La leyenda de Gilgamesh*, inédit, 1977.

- , *La máquina de abrazar*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2009.
- , *La Trilogía Americana (Naufragios de Álvaro Núñez o la herida del otro, suivi de El retablo de Eldorado et de Lope de Aguirre, traidor)*, Madrid, Cátedra, 1996.
- , *Los figurantes*, Madrid, Visor, 1996.
- , *Moby Dick* (adaptation), inédit, 1983. Quelques extraits ont été publiés dans SOSA, Marcela Beatriz, *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp . 247-251.
- , *Ñaque o de piojos y actores*, suivi de *¡Ay, Carmela !*, Madrid, Cátedra, 1991.
- , *Perdida en los Apalaches (juguete cuántico)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.
- , *Próspero sueña Julieta*, suivi de *Sangre lunar*, Madrid, Espiral/Fundamentos, 2010.
- , *Teatro menor (Pervertimento, suivi de Mísero Próspero et Vacío)*, Ciudad Real, Ñaque, 2008.
- , *Tendenciosa manipulación del texto « La Celestina » de Fernando de Rojas*, inédit, 1974. Quelques extraits ont été publiés dans Marcela Beatriz Sosa, *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp . 256-258.
- , *Terror y miseria en el primer franquismo*, Madrid, Cátedra, 2003.
- , *Tres dramaturgias (La Noche de Molly Bloom, suivi de Bartleby el escribiente et de Carta de la maga a Bebé Rocamadour)*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1996.
- , *Tres hermanas, variaciones sobre Tchekhov*, adaptation théâtrale des *Trois sœurs* d'Anton Tchekhov, inédite, 2011.
- , *Tú, no importa quien*, inédit, 1962.
- , *Un hombre, un día*, adaptation théâtrale d'une nouvelle de Ricardo Doménech, « Le decisión », inédit, 1965.
- , *Un viejo manuscrito*, in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 197-201.
- , *Vagas noticias de Klamm*, Barcelone, Arola, 2009.
- , *Valeria y los pájaros*, suivi de *Bienvenidas*, Madrid, Publicaciones de la asociación de directores de España, 1995.

2. Textes théoriques de José Sanchis Sinisterra

2.1. Ouvrages

BOADELLA, Albert, ONETTI, Antonio, SANCHIS SINISTERRA, José et SOLANO, Ana, *Sesiones de trabajo con los dramaturgos de hoy*, Ciudad Real, Ñaque, 1999.

SANCHIS SINISTERRA, *Dramaturgia de textos narrativos*, Ciudad Real, Ñaque, 2003.

2.2. Articles

La grande majorité des articles de José Sanchis a été réunie dans le volume suivant : SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002.

—, « Bartleby, el escribiente (Regreso a Melville) », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 84-85.

—, « Beckett dramaturgo: la penuria y la plétora », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 115-121.

—, « Beckett: final de trayecto », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 128-130.

—, « Cinco preguntas sobre el final de un texto », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 279-287.

—, « Crónica de un fracaso », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 46-48.

—, « Cuerpos en espacio-tiempo », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 271-273.

—, « De la chapuza considerada como una de las bellas artes », in FERNÁNDEZ LARA Antonio (éd.), *Nuevas tendencias escénicas. La escritura teatral a debate*, Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 1985, p. 121-130.

—, « Del cuaderno de bitácora de Moby Dick », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 72-76.

- , « Después de Brecht: consideraciones posteriores sobre las notas de una conferencia », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 95-102.
- , « Dramaturgia de la recepción », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 249-254.
- , « El cuaderno de bitácora de Moby Dick », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 72-76.
- , « El Gran Teatro Natural de Oklahoma (Introducción) », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 67-68.
- , « El sentido de una dramaturgia », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 173-175.
- , « El silencio en la obra de Beckett », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 122-127.
- , « El Teatro Fronterizo: Manifiesto (latente) », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 33-36.
- , « El Teatro Fronterizo: Planteamientos », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 37-38.
- , « El Teatro Fronterizo: taller de dramaturgia », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 186-201.
- , « Happy days, una obra crucial », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 109-114.
- , « Informe sobre ciegos », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 69-71.
- , « Itinerario fronterizo », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 39-45.
- , « Kafka y el teatro », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 103-104.

- , « La aventura kafkiana a escena », in *Primer Acto*, n° 222, janvier-février 1988, pp. 40-41.
- , « La condición marginal del teatro en el siglo de oro », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 153-169.
- , « La intempestiva génesis de Sangre lunar », in SANCHIS SINISTERRA, José, *Próspero sueña Julieta*, suivi de *Sangre lunar*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2010, pp. 67-77.
- , « La narraturgia », <www.nuevoteatrofronterizo.es/cosas/narraturgia.html>.
- , « La noche de Molly Bloom », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 56-60.
- , « La palabra alterada », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 274-278.
- , « Memoria y teatro », <www.nuevoteatrofronterizo.es/cosas/campo.html>.
- , « Mercier y Camier », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 86-87.
- , « Metatreatro », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 262-263.
- , « Narratividad y teatralidad (*Bartleby, el escribiente*) », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 228-233.
- , « *Naufragios de Álvaro Núñez: la escritura del fracaso* », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 239-243.
- , « Notas sobre la teatralidad de *El Guardián de la cripta* », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 105-106.
- , « *Ñaque o de piojos y actores* », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 61-64.
- , « Personaje y acción dramática », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 202-215.

- , « Pinter y el teatro de verdad », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 131-134.
- , « Por una teatralidad menor », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 244-248.
- , « Práctica teatral con adolescentes », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 310-315.
- , « Presente y futuro del teatro español », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 304-309.
- , « Primer amor », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, p. 80.
- , « Primera aproximación a un posible diccionario ideológico del teatro », in Santiago Fondevila, *José Sanchis Sinisterra, l'espai fronterer*, Barcelone, Institut del Teatre, 1998, pp. 160-166.
- , « Sistemas minimalistas en el teatro », (*Pausa*), n° 20, janvier 2005, <www.nuevoteatrofronterizo.es/cosas/SMR.html>.
- , « Teatro en un baño turco », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 216-227.
- , « Trece notas para definir *lo kafkiano* », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 107-108.
- , « Un receptor más que implícito (*Nus*, de Joan Casas) », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 255-261.

II. BIBLIOGRAPHIE SUR JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

1. Ouvrages et thèses

FONDEVILA, Santiago, *José Sanchis Sinisterra, l'espai fronterer*, Barcelone, Institut del Teatre, 1998.

FRANCESCHINI, Marie Elisa, *L'esthétique du translucide chez José Sanchis Sinisterra*, sous la direction de Monique Martínez, Toulouse, Université Toulouse-Le Mirail, 2009.

MARTINEZ, Monique, *José Sanchis Sinisterra: una dramaturgia de las fronteras* (con apostillas del autor), Ciudad Real, Ñaque, 2004.

SOSA, Marcela Beatriz, *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004.

2. Études, articles et entretiens

AZNAR SOLER, Manuel, « Introducción », in SANCHIS SINISTERRA, José, Ñaque, suivi de *¡Ay, Carmela!*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 11-120.

—, « Un eterno aprendiz de dramaturgo », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 13-21.

BATLLE, Carles, « El lector por horas : una lectura », in SANCHIS SINISTERRA, José, *El lector por horas*, Barcelona, Proa, 1999, pp. 12-21.

—, « Prólogo », in SANCHIS SINISTERRA, José, *El lector por horas*, Barcelona, Proa, 1999, pp. 7-11.

BORGNA, Gabriela, « Hoy la palabra no dice sino que hace. No muestra sino que oculta », in *Picadero*, n° 6, número spécial, 2002, pp. 42-43.

BRETON, Dominique, « Le corps grotesque dans *¡Ay, Carmela!* de José Sanchis Sinisterra », in ROSWITA et VASSEROT, Christilla (éd.), *Le corps grotesque : théâtre espagnol et argentin*, Paris, Lanzman, pp. 37-52.

DE ALMEIDA, Hélène, *Étude de la pièce de théâtre de José Sanchis Sinisterra, ¡Ay, Carmela!*, mémoire de maîtrise sous la direction d'Emmanuel Larraz, Dijon, 1991.

FERNÁNDEZ TORRES, Alberto, « En el borde de un agujero negro », in SANCHIS SINISTERRA, José, *Deja el amor de lado*, suivi de *Enemigo interior* et de *La raya del pelo de William Holden*, Ciudad Real, Ñaque, 2012, pp. 9-19

FONDEVILA, Santiago, « Lo que dicen los papeles », in SANCHIS SINISTERRA, José, *El lector por horas*, Barcelona, Proa, 1999, pp. 164-167.

JOYA, Juan Manuel, « Treinta años de experimentación teatral » (entretien avec José Sanchis Sinisterra), in *Nueva Revista de política, cultura y arte*, n° 66, 1999, <<http://www.nuevarevista.net/articulos/treinta-anos-de-experimentacion-teatral>>.

MAYORGA, Juan, « Romper el horizonte: la misión de José Sanchis Sinisterra », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 25-28.

- MESALLES, Jordi, « El Teatro Fronterizo: el placer de atravesar los espacios », in *El Viejo Topo*, n° 62, novembre 1981, pp. 70-73.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo, « Sangre lunar, un hito en el discurso de José Sanchis Sinisterra », in *Acotaciones, revista de investigación teatral*, n° 10, enero-junio 2003, pp. 51-66.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, « Entrevista a José Sanchis Sinisterra », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La máquina de abrazar*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2009, pp. 13-31.
- SÁNCHEZ ARNOSI, Milagros, « Introducción », in SANCHIS SINISTERRA, José, *Terror y miseria en el primer franquismo*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 11-78.
- SERRANO, Virtudes, « Introducción », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La Trilogía Americana*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 11-90.
- TORRES, Rosana, « José Sanchis reflexiona sobre el dolor en Sangre lunar », in *El País*, 16/03/2006, <www.elpais.com/diario/2006/03/16/cultura>.

III. ÉTUDES THÉORIQUES

1. Ouvrages de sciences humaines

- ANTONIOLI, Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean et VIOLEAU, Jean-Louis, *À propos d'Utopie*, Paris, Sens et Tonka, 2005.
- , *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- BENMAKHLOUF, Ali, « G. Frege sur la négation comme opposition sans force », in *Revue de métaphysique et de morale*, n° 30, février 2001, pp. 7-19.
- BERT, Jean-François, *Introduction à Michel Foucault*, Paris, La Découverte, col. « Repères », 2011.
- DELEUZE, Gilles, *Deux régimes de fous et autres textes (1975-1995)*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.
- , *Foucault*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.
- , *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

- DELEUZE, Gilles et PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.
- ESPINOSA, Francisco, *Contra el olvido. Historia y memoria de la Guerra Civil*, Barcelona, Crítica, 2006.
- FOUCAULT, Michel, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- , *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.
- FREUD, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1968.
- , *Sur le rêve*, Paris, Flammarion, 2010.
- GHIGLIONE, Rodolphe et RICHARD, Jean-François, *Cours de psychologie II, Base, méthode et épistémologie*, Paris, Dunod, 1993.
- GHORRA-GOBBIN, Cynthia, *Dictionnaire des mondialisations*, Paris, Armand-Collin, 2006.
- HESS, Remi et AUTHIER, Michel, *L'analyse institutionnelle*, Paris, PUF, 1981.
- MORIN, Edgar, *La Méthode (La nature de la nature)*, tome 1, Paris, Seuil, 1977.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Deuxième considération intempestive*, Paris, Édition Mille et une nuits, 2000.
- , *Par-delà le bien et le mal*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- PRESTON, Paul, « Moa se ha pasado de la pistola a la pluma », www.elplural.com, 4 mai 2006, <www.elplural.com/2006/05/04/Moa-se-ha-pasado-de-la-pisola-a-la-pluma/>
- RICŒUR Paul, « Esquisse d'un parcours de l'oubli », in FERENCZI Thomas (éd.), *Devoir de mémoire, droit à l'oubli ?*, Le Mans, Editions Complexes, 2002, pp. 21-31.
- SEBAD, Lucien, *Marxisme et structuralisme*, Paris, Payot, 1964.
- SEVILLANO CALERO, Francisco, « La construcción de la memoria y el olvido en la España democrática », in *Ayer*, n° 52, 2003, pp. 297-319.
- SPINOZA, Baruch, *L'Éthique*, Paris, Folio, 1954.
- VIRILIO, Paul, « Industrialisation de l'oubli », Entretien avec Olivier Morel, in *La République internationale des Lettres*, n° 25, novembre 1996, pp. 10-16.
- ZABUNYAN, Dork, « Deleuze fait cours : une pédagogie de concept cinématographique », in *Critique*, n°12, 2006, pp. 1065-1068.

2. Ouvrages de critique littéraire

- ADORNO, Theodor, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984.
- AMORÓS, Andrés, « Introducción », in Julio Cortázar, *Rayuela*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 15-107.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- , *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982.
- , *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.
- BARRERA, Trinidad, « Introducción », in NÚÑEZ CABEZA DE VACA, Álvaro, *Naufragios*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, pp. 7-57.
- BARTHES, Roland « L'effet de réel », in BARTHES, Roland, BERSANI, Leo, AMON, Philippe, RIFFATERRE, Michael et WATT, Ian, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, pp. 84-89.
- , « Le point sur Robbe-Grillet ? », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 201-202.
- , *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- BATAILLE, Georges, *Les larmes d'Eros*, Paris, Christian Bourgois, 1971.
- BLANCHOT, Maurice, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1997.
- BOILEAU, Nicolas, *Œuvres II. Épîtres, art poétique, œuvres diverses*, Paris, Garnier Flammarion, 1969.
- BOURGEOIS, Muriel, « Des invraisemblances de la vraisemblance classique », in *Revue des sciences humaines*, n° 280, octobre-décembre 2005, p. 49-65.
- DELEUZE, Gilles, « Postface », in MELVILLE, Herman, *Bartleby et Les îles enchantées*, Paris, Flammarion, 1989, pp. 171-203.
- DUJARDIN, Edouard, *Le monologue intérieur : son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce*, Paris, Albert Messein, 1931.
- ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
- , *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Le Livre de Poche, 1985.
- FARCY, Gérard-Denis, « L'adaptation dans tous ses états », in *Poétique*, n° 96, novembre 1993, pp. 387-414.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1962.

- , *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- , *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- , *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- GNUTZMANN, Rita, « La historia de Lope de Aguirre según Uslar Pietri : *El camino de El Dorado* », in *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n°. 34, 1991, pp. 135-145.
- JAKOBSON, Roman, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit.
- KRISTEVA, Julia, *Le texte du roman : approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Paris, Walter de Gruyter, 1979.
- PAVEL, Thomas, « Comment définir la fiction ? », in AUDET, René et GEFEN, Alexandre (éd.), *Frontières de la fiction*, Bordeaux, Universitaires de Bordeaux, 2005, pp. 3-13.
- PÉREZ, Christine, *Le nouveau roman espagnol et la quête d'identité : Antonio Muñoz Molina*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- RESSOT, Jean-Pierre, « Le Lope de Aguirre de Ramón J. Sender », in COVO, Jacqueline (éd.), *La construction du personnage historique*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1991, pp. 103-107.
- RICŒUR, Paul, « La fonction narrative », in *Le temps du texte*, ETR, n° Hors-série, supplément au n° 2005/4, pp. 57-78.
- , *Temps et récit II : la configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984.
- SAUVAGNARGUES, Anne, « Art mineur-Art Majeur : Gilles Deleuze », in *Espaces Temps*, n° 78-79, 2002, pp. 120-132.
- SHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.
- TISSOT, Henry, « Le pardès, c'est la clé qui ouvre la porte de la Torah », in *Pardès*, n° 32-33, 2002, pp. 363-380.
- TODOROV, Tzvetan, « Introduction au vraisemblable », in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 92-99.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel et TYRAS, Georges, *Le désir de mémoire*, Vénissieux, Paroles d'Aube, 1997.
- WHITE, Kenneth, *L'esprit nomade*, Paris, Le livre de poche, 1987.

3. Études théâtrales

- ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.
- ABRAHAM, Luis Emilio, « Entrevista a Rafael Sprebelburg », in *La letra inversa*, <www.letrainversa.com.ar/li/entrevistas/100-entrevista-a-rafael-spregelburg.html>.
- AMO SÁNCHEZ, Antonia, « El álbum familiar de José Luis Alonso de Santos : rompre le silence pour mieux se taire », in PAOLI, Anne et DEGENNE-FERNÁNDEZ, Sophie (éd.), *Ruptures, fractures blessures : l'identité en question dans le monde hispanique*, Paris, L'Harmattan, 2012, pp. 143-156.
- ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 1997.
- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 2001.
- BANU, Georges, *Bertolt Brecht ou le petit contre le grand*, Paris, Aubier, 1981.
- BARTHES, Roland, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002.
- BOST, Bernadette, « Listes et inventaires dans les textes dramatiques contemporains : faillite ou relance de la théâtralité ? », in *Études théâtrales*, n° 24-25, 2002, pp. 18-28.
- BRECHT, Bertolt, *Sur le réalisme*, Paris, Editions de l'Arche, 1997.
- , *Écrits sur le théâtre*, tome 1, Paris, L'Arche, 1972.
- , *L'achat du cuivre*, Paris, L'Arche, 2008.
- ESSLIN, Martin, *Le théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet-Chastel, 1963.
- FLOECK, Wilfried, « Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contre el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente », in ROMERO CASTILLO, José (éd.), *Tendencias escénicas del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2006, pp. 187-209.
- FORESTIER, Georges, *Le théâtre dans le théâtre*, Paris, Droz, 1996.
- FRANZ, Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.
- FUEGI, John, *Brecht & Cie*, Paris, Fayard, 1995.
- GALLARDO, Laurent, *Théâtre documentaire et création collective en Catalogne (1970-1978)*, Mémoire de DEA sous la direction de Georges Tyras, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble III, inédit, 2002.

- GIBERT, Miquel M., « Aproximació al primer teatre de Josep M. Benet i Jornet », in GALLÉN, Enric et GIBERT M., Miquel (éd.), *Josep M. Benet i Jornet i la fidelitat al teatre de text*, Barcelona, Eumo Editorial, 2001, pp. 35-73.
- GRASS, Günter, « Le Coriolan de Shakespeare et de Brecht », in *Preuves : cahiers mensuels du Congrès pour la liberté de la culture 1951-1975*, n° 164, octobre 1964, pp. 3-16.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Paris, L'âge d'Homme, 1971.
- HELBO, André, *L'adaptation : du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Collin, 1997.
- , *Signes du spectacle. Des arts vivants aux médias*, Bruxelles, Presses interuniversitaires européennes, 2006.
- IONESCO, Eugène, *Notes et Contre-notes*, Paris, Gallimard, 1975.
- LARUE, Anne, « Introduction », in LARUE, Anne (éd.), *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, Publication de la Licorne, 1995, pp. 3-10.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.
- PRUNER, Michel, *Les théâtres de l'absurde*, Paris, Nathan, 2003.
- RAMOND, Catherine, « Les Salons de 1759, 1761 et 1763 au regard des théories dramatiques de Diderot », in GAILLARD, Aurélie (éd.), *Pour décrire un Salon : Diderot et la peinture (1759-1766)*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, pp. 87-101.
- RAZAC, Olivier, *L'Écran et le Zoo, spectacle et domestication, des expositions coloniales à Loft Story*, Paris, Denoël, 2002.
- REJAS LÓPEZ, Javier, « Rafael Spregelburg: "Soy un instigador de catástrofes" », in *Elcultural.es*, 4 décembre 2012, <www.elcultural.es/noticias/escenarios/Rafael-Spregelburg-Soy-un-instigador-de-catastrofes/4123>.
- RYKNER, Arnaud, « Le paradoxe du regard », in BURGELIN, Claude et DE GAULMYN, Pierre (éd.), *Lire Duras*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, pp. 91-105.
- , *Paroles perdues, faillite du langage et représentation*, Paris, José Corti, 2000.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, « Le fragment en question », in *Études théâtrales*, n° 24-25, 2002, pp. 13-17.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (éd.), « Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche », in *Études théâtrales*, n° 22, 2001.

SARRAZAC, Jean-Pierre, « L'impersonnage. En relisant la crise du personnage », in *Études théâtrales*, n° 20, 2001, pp. 41-50.

—, *Critique du théâtre*, Paris, Circé, 2000.

—, *Jeux de rêves et autres détours*, Paris, Circé, 2004.

—, *L'avenir du drame*, Paris, Circé/Poche, 1999.

—, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Paris, Circé, 2002.

SCARPETTA, Guy, *Brecht ou le soldat, mort*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1979.

SCHWAN, Alexandre, « Calligraphies du corps : la danse comme phantasme incarné de l'écriture », in BEAUVICHE, Marianne et VAN DEN DRIES, Luk (éd.), *Jan Fabre : esthétique du paradoxe*, Paris, L'harmattan, 2013, pp. 69-78.

SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, Lausanne, L'âge d'homme, 1983.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 14.

—, *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, 1996.

VILAR, Ruth et ARTESERO, Salva, « Conversación con Juan Mayorga », in *(Pausa)*, n° 32, pp. 72-79.

4. Ouvrages et articles sur l'esthétique baroque

ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español en el siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

CALVO HUERTA, Javier, *Antología del teatro breve español del siglo XVII*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999,

CHIAMPI, Irléman, *Barroco y modernidad*, México, Fondo de cultura económica, 2000.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.

GARCÍA BERRIO, Antonio, « Los debates sobre la licitud del teatro », in Francisco Rico (éd.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 3, tome 1, Madrid, Crítica, 1979, pp. 276-283.

MARAVALL, Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y ediciones, 1972.

OROZCO DÍAZ, Emilio, *El teatro y la teatralidad barroca*, Barcelona, Planeta, 1969.

- PELEGRÍN, Benito, « Introduction à Baltasar Gracián », in GRACIÁN, Baltasar, *Art et figures de l'esprit*, Paris, Seuil, 2000.
- PÉREZ DE LEÓN, Vicente, *Tablas destempladas : los entremeses de Cervantes a examen*, Madrid, Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- RESSOT, Jean-Pierre, « Agustín de Rojas Villandrando (notice) », in MARRAST, Robert (éd.), *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1983, p. 1005.
- ROUSSET, Jean, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*. Paris, José Corti, 1954.
- SALILLAS, Rafael, *El delincuente español*, Madrid, Hampa, 1898.
- SNYDER, Joel et COHEN, Ted, « Reflexions on *Las Meninas* : paradox lost », in *Critical Inquiry*, n° 6, Printemps 1980, pp. 429-447.
- VITSE, Marc, *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, France-Ibérie, 1988.

5. Ouvrages et articles sur l'œuvre de Franz Kafka

5.1. Œuvres de Franz Kafka

- KAFKA, Franz, *Amerika ou le disparu*, Paris, Flammarion, 1988.
- , *Journal*, Paris, Librairie générale française, 1982.
- , *La lettre au père*, Paris, Gallimard, 2002.
- , *La muraille de Chine et autres récits*, Paris, Gallimard, 1950.
- , *Le Gardien de tombeau*, Paris, Arcanes, 1953.

5.2. Sur Franz Kafka

- ANDERS, Günter, *Kafka, Pour et contre*, Paris, Circé, 1990.
- BENJAMIN, Walter, « Franz Kafka », in BENJAMIN, Walter, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 284-294.
- BLANCHOT, Maurice, *De Kafka a Kafka*, Paris, Gallimard, 1981.
- BROD, Max, *Franz Kafka*, Paris, Gallimard, 1945.

- CARROUGES, Michel, *Kafka contre Kafka*, Paris, Plon, 1962.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.
- GUATTARI, Félix, *65 rêves de Kafka*, Paris, Nouvelles éditions lignes, 2006.
- LORTHOLARY, Bernard, « Préface du traducteur », in KAFKA, Franz, *Amerika ou le disparu*, Paris, Flammarion, 1988, pp. 6-14.
- LÖWY, Michael, *Franz Kafka, rêveur insoumis*, Paris, Stock, 2004.
- PICON-VALLIN, Béatrice, « Kafka et le théâtre yiddish », in *Obliques*, n°3, deuxième trimestre 1973, pp. 64-66.
- RAVY, Christiane et RAVY, Gilbert, *Kafka mis en scène*, Rouen, Publication de l'Université de Rouen, 1987.
- ROBERT, Marthe, *Kafka*, Paris, Gallimard, 1960.
- , *L'ancien et le nouveau*, Paris, Grasset, 1988.
- ROBIN, Régine, *Kafka*, Paris, Belfond, 1989.
- STEINER, George, *De la Bible à Kafka*, Paris, Hachette, 2003.

6. Ouvrages et articles sur l'œuvre de Samuel Beckett

6.1. Œuvres de Samuel Beckett

- BECKETT Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1952.
- , *Le dépeupleur*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.
- , *Le Monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.
- , *Proust*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.

6.2. Sur Samuel Beckett

- BERNAL, Olga, *Lenguaje y ficción en las novelas de Beckett*, Barcelona, Lumen, 1969.

- BERRAONDO, Txiki, « Dossier Mercier y Camier, extractos de un cuaderno de dirección », in (*Pausa*), n°1, octobre 1989, pp. 16-27.
- CHABERT, Pierre, « Le théâtre et la vie », <www.cndp.fr/presence-litterature/dossiers-auteurs/beckett/le-theatre-et-la-vue.html>.
- , « Samuel Beckett, metteur en scène », in *Revue d'Esthétique*, fasc. 2-3, 1976, pp. 9-22.
- ENGELBERTS, Matthijs, *Défis du récit scénique, formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et Duras*, Paris, Droz, 2001.
- JULIET, Charles, *Rencontre avec Samuel Beckett*, Paris, Fata Morgana, 1986.
- KONSTANTINOVIĆ, Radomir, *Beckett, mi amigo*, Barcelona, Littera, 2001.
- LOUETTE, Jean-François, « Beckett et Sartre : vers un théâtre lazaréen », in ALEXANDRE, Didier et DEBREUILLE, Jean-Yves, *Lire Beckett : En attendant Godot et Fin de partie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1998, pp. 97-110.
- MÉLÈSE, Pierre, *Samuel Beckett*, Paris, Seghers, 1966.
- RODRÍGUEZ GAGO, Antonia, « Introducción », in BECKETT, Samuel, *Los días felices*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 10-48.
- SOENEN, Dimitri, « La résistance des restes : l'appartenance médiatique des *Shorter Plays* », in BUNING, Marius (éd.), *Samuel Beckett, aujourd'hui*, Amsterdam, Éditions Rodopi B. V., 2005, pp. 173-186.
- TAUNTON, Matthew, « Realism, Modernism and the General: Beckett, Lukács, Adorno », <www.static.londonconsortium.com/issue08/Taunton-Static8.pdf>.

4. Sur les nouvelles sciences et leurs implications théâtrales

- BATTS, Noëlle, « Dynamique littéraire et non-linéarité », in COTTE, Pierre (éd.), *Langage et linéarité*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, pp. 189-200.
- BITBOL, Michel, *Mécanique quantique, une introduction philosophique*, Paris, Flammarion, 1996.
- CAFFAREL, Michel et MARTINEZ, Monique, « L'esthétique quantique : un regard croisé entre arts et sciences », in ROUSSILLON-CONSTANTY, Laurence et MURILLO Philippe (éd.), *Science, Fables and Chimera: Strange Encounters*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2012, pp. 257-268.

- CORRONS, Fabrice, MARTINEZ, Monique et SUBERZY, Agnès, « Le théâtre quantique : ordre et désordre dans l'Espagne postmoderne », in *L'Annuaire théâtral* (Université Laval), n° 43-44, 2009, pp. 59-76.
- D'ESPAGNAT, Bernard, *Le réel voilé : analyse des concepts quantiques*, Paris, Fayard, 1994.
- EDGERTON, David, *Quoi de neuf ? Du rôle des technologies dans l'histoire globale*, Paris, Seuil, 2008.
- HEISENBERG, Werner, *Le manuscrit de 1942*, Paris, Éditions Allia, 2003.
- HUXLEY, Aldous, *Littérature et science*, Paris, Plon, 1966.
- KRISTEVA, Julia, « La sémiologie, science critique ou critique de la science ? », in *Nouvelle Critique*, n° 16, septembre 1968, pp. 15-20.
- LE MOIGNE, Jean-Louis, *La théorie du système général : théorie de la modélisation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977.
- PAQUETTE, Guy, « Feedback, rétroaction, rétroinformation, réponse... du pareil au même », in *Communication et langages*, n° 73, 3ème trimestre, 1987, pp. 5-18.
- POPPER, Karl, *La logique de la découverte scientifique*, Paris, Payot, 1973.
- PRIGOGINE, Ilya, *L'homme devant l'incertain*, Paris, O. Jacob, 2001.
- PRIGOGINE, Ilya et STENGERS, Isabelle, *La Nouvelle Alliance. La métamorphose de la science*, Paris, Gallimard, 1988.
- SCHRÖDINGER, Erwin, *Physique quantique et représentation du monde*, Paris, Seuil, 1992.
- SOKAL, Alan, et BRICMONT, Jean, *Impostures intellectuelles*, Paris, O. Jacob, 1997.
- SOLLERS, Philippe, « Le roman et l'expérience des limites », in *Tel Quel*, n° 25, printemps 1966, pp. 226-249.
- TEL QUEL, « Interview », in *Nouvelle Critique*, n° 8-9, novembre-décembre 1967, pp. 50-54.
- VALMER Michel, *Le théâtre de sciences*, Paris, CNRS Éditions, 2006.
- , « Entretien avec Jean-François Peyret (metteur en scène, écrivain et universitaire) », in *Alliage*, n° 47, juillet 2001, p. 87-97.
- VON BERTALANFFY, Ludwig, *Théorie générale des systèmes*, Paris, Dunod, 1973.

5. Sur la médecine et ses implications théâtrales

- ARTAUD, Antonin, « Le théâtre et la science », in *L'Arbalète*, n° 13, 1948, pp. 42-57.
- , *Les malades et les médecins*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, pp. 1086-1092.
- BERNARD, Claude, *Principes de médecine expérimentale*, Paris, PUF, 1987.
- CANGUILHEM, Georges, « Puissance et limites de la rationalité en médecine », in MARX, Charles (éd.), *Médecine, science et technique. Recueil d'études rédigées à l'occasion du centenaire de la mort de Claude Bernard*, Paris, CNRS, 1984, pp. 109-130.
- , *Le normal et le pathologique*, Paris, PUF, 2005.
- DELEUZE, Gilles, « Mystique et masochisme », in *La Quinzaine littéraire*, n° 25, avril 1967, pp. 12-13.
- , *Présentation de Sacher-Masoch : le froid et le cruel*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.
- ELGER, Bérénice, *Le paternalisme médical : mythe ou réalité ?*, Paris, Médecine et Hygiène, 2010.
- EMANUEL, Ezequiel et EMANUEL, Linda, « Four models of the Physician-Patient Relationship », in *JAMA*, n° 267, 1992, pp. 2221-2226.
- ENGELHART, Hugo Tristram, *Les fondements de la bioéthique*, Paris, Les Belles Lettres, 2014.
- FOUCAULT, Michel, « La naissance de la médecine sociale », in Michel Foucault, *Dits et Ecrits*, Vol. III, Paris, Gallimard, 1994, pp. 207-228.
- , *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
- , *Maladie mentale et personnalité*, Paris, PUF, 1954.
- , *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris, PUF, 1963.
- HECKSCHER, William Sebastian, *Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp : an Iconological Study*, New York, New York University Press, 1958.
- LEFEBVRE, Philippe, « L'individualisation par Targolwa du syndrome d'hypermnésie émotionnelle paroxystique tardive chez les déportés », in *Histoire des sciences médicales*, n° 4, 1985, pp. 363-366.

MANDRESSI, Rafael, *Le regard de l'anatomiste : Dissection et invention du corps en Occident*, Paris, Seuil, 2003.

MOTTROM, Laurent, « Changing perceptions: The power of autism », in *Nature*, n° 479, nov. 3011, pp. 33-35.

PRADIER, Jean-Marie, *La scène et la fabrique des corps, Ethnoscénologie des spectacles vivants en Occident (Vè siècle avant J.C. – XVIIIè siècle)*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.

RÉNIER, Laurent, ANUROVA, Irina, DE VOLDER, Anna G., CARLSON Synnöve, VAN METER John et RAUSCHECKER, Joseph P., « Preserved functional specialization for spacial processing in the middle occipital gyrus of the early blind », in *Neuron*, n° 68, 2010, p. 138-148.

IV. AUTRES ŒUVRES

BEZERRA, Paco, *Grooming*, Bilbao, Aterzblai, 2012.

CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, Madrid, Cátedra, 2003.

DE ROJAS, Agustín, *El viaje entretenido*, Madrid, Castalia, 1972.

DE VIRUÉS, Cristóbal, *La gran Semíramis*, Madrid, Red Ediciones, 2012.

DIDEROT, Denis, *Jacques Le Fataliste*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970.

—, *Le fils naturel et les entretiens*, Paris, Larousse, 1975.

ÉRASME DE ROTTERDAM, *Éloge de la Folie*, Paris, Éditions Garnier, 1953.

MIRÓ, Josep Maria, *El Principi d'Arquimedes*, Barcelone, Arola, 2012.

MOLIÈRE, *Le Malade imaginaire*, Paris, Flammarion, 2004.

NÚÑEZ CABEZA DE VAVA, Álvaro, *Naufragios*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.

OTERA SILVA, Miguel, *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad*, Barcelone, Seix Barral, 1979.

PINTER, Harold, *Une sorte d'Alaska*, Paris, Gallimard, 1987.

SENDER, Ramón, *La aventura equinoccional de Lope de Aguirre*, Madrid, Editorial Magisterio Español, 1962.

SHAKESPEARE, William, *La nuit des rois*, Paris, Flammarion, 1994.

—, *Le songe d'une nuit d'été*, Paris, Flammarion, 1996.

SPREGELBURD, Rafael, *La estupidez* suivie de *El pánico*, Buenos Aires, Atuel-TyA, 2004.

USLAR PIETRI Arturo, *El camino de El Dorado*, Buenos Aires, Losada, 1967.

VÁZQUEZ, Francisco et DE ALMESTO Pedrarias, José, *Jornada de Omagua y Dorado. Crónica de Lope de Aguirre*, Madrid, Miraguano, 1986.

ANNEXES

MANIFIESTO (LATENTE) DEL TEATRO FRONTERIZO⁷⁴⁴

José Sanchis Sinisterra

I

Hay territorios en la vida que no gozan del privilegio de la centralidad.
Zonas extremas, distantes, limítrofes con lo Otro, casi extranjeras.
Aún, pero apenas propias.
Áreas de identidad incierta, enrarecidas por cualquier vecindad.
La atracción de lo ajeno, de lo distinto, es allí intensa.
Lo contamina todo esta llamada.
Débiles pertenencias, fidelidad escasa, vagos arraigos nómadas.
Tierra de nadie y de todos.
Lugar de encuentros permanentes, de fricciones que electrizan el aire.
Combates, cópulas: fértiles impurezas.
Traiciones y pactos. Promiscuidad.
Vida de alta tensión.
Desde las zonas fronterizas no se perciben las fronteras.

II

Hay gentes radicalmente fronterizas.
Habiten donde habiten, su paisaje interior se abre siempre sobre un horizonte foráneo.
Viven en un perpetuo vaivén que ningún sedentarismo ocasional mitiga y, además de la propia, hablan algunas lenguas extranjeras.
Se trata, generalmente, de aventureros frustrados, de exploradores mas o menos inquietos que, sin renegar de sus orígenes, los olvidan a veces.
No debe confundírseles con los conquistadores. Ni con los colonos. Es obvio que ni llevan banderas ni acarrear arados. Raramente prosperan o son enaltecidos.
Todo lo más, acampan en la vida hasta que comienza a hacérseles familiar el entorno.
O hasta que llegan otros y se instalan, y el paisaje comienza a poblarse y a delimitarse.
Entonces parten, hacia adentro o hacia afuera, hacia un lugar sin nombres conocidos.
Carecen por completo de amor a las costumbres.

III

⁷⁴⁴ José Sanchis Sinisterra, El teatro fronterizo : manifiesto (latente), in José Sanchis Sinisterra, La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral, op. cit., 33-36. Le texte a été publié pour la première fois dans *Primer Acto*, Madrid, n° 186 (oct.-nov. 1980), p. 96.

Hay una cultura fronteriza también, un quehacer intelectual y artístico que se produce en la periferia de las ciencias y de las artes, en los aledaños de cada dominio del saber y de la creación.

Una cultura centrífuga, aspirante a la marginalidad, aunque no a la marginación, que es a veces su consecuencia indeseable, y a la exploración de los límites, de los fecundos confines.

Sus obras llevan siempre el estigma del mestizaje, de esa ambigua identidad que les confiere un origen a menudo bastardo. Nada más ajeno a esta cultura que cualquier concepto de pureza, y lo ignora todo de la Esencia.

Es, además, apátrida y escéptica y ecléctica

De su desprecio por los cánones le viene el ser proclive a la Insignificancia y a la desmesura.

Como, por otra parte, no pretende servir a ningún pasado, glorioso o Infame o humilde es contraria a la ley de la herencia, ni piensa contribuir a la edificación del futuro, sus obras son casi tan efímeras como la misma vida.

Ello no obsta para que en sus enclaves, en sus regiones imprecisas, ausentes de los mapas, irrumpen vocingleras las vanguardias, levanten sus tinglados los doctores académicos y acaben erigiéndose museos.

No hay por qué lamentarse demasiado. Surgen, aquí y allá, nuevas fronteras culturales. Incluso en lo que fueron antaño metrópolis del arte y de la ciencia, abandonadas hace tiempo, olvidadas acaso o mal comprendidas por los actuales mandarines, pueden abrirse parajes inusitados, remotos horizontes extranjeros.

Ocurre también que alguien descubre lindes transitables entre dominios en apariencia distantes, zonas de encuentro entre dos campos que se ignoraban mutuamente.

Así que, a la deriva, a impulsos del azar o del rigor, discurre permanentemente una cultura fronteriza, allí donde no llegan los ecos del Poder.

IV

Hay -lo ha habido siempre- un teatro fronterizo.

Íntimamente ceñido al fluir de la historia, la Historia, sin embargo, lo ha ignorado a menudo, quizá por su adhesión insobornable al presente, por su vivir de espaldas a la posteridad. También por producirse fuera de los tinglados inequívocos, de los recintos consagrados, de los compartimentos netamente serviles a sus rótulos, de las designaciones firmemente definidas por el consenso colectivo o privativo.

Teatro ignorante a veces de su nombre, desdeñoso incluso de nombre alguno.

Quehacer humano que se muestra en las parcelas más ambiguas del arte; de las artes y de los oficios. Y en las fronteras mismas del arte y de la vida.

Oficio multiforme, riesgo inútil, juego comprometido con el hombre.

Es un teatro que provoca inesperadas conjunciones o delata la estupidez de viejos cismas, pero también destruye los conjuntos armónicos, desarticula venerables síntesis y hace, de una tan sola de sus partes, el recurso total de sus maquinaciones. De ahí que con frecuencia resulte irreconocible, ente híbrido, monstruo fugaz e inofensivo, producto residual que fluye tenazmente por cauces laterales. Aunque a veces acceda a Servir una Causa, aunque provisionalmente asuma los colores de una u otra bandera, su vocación profunda no es la Idea o la Nación, sino el espacio relativo en que nacen las preguntas, la zona indefinida que nadie reivindica como propia. Una de sus metas más precisas -cuando se las plantea- sería suscitar la emergencia de pequeñas patrias nómadas, de efímeros países habitables donde la acción y el pensamiento hubieran de

inventarse cada día.

Pero no es, en modo alguno, un teatro ajeno a las luchas presentes. Las hace tuyas todas, y varias del pasado, y algunas del futuro. Sólo que, en las fronteras, la estrategia y las armas tienen que ser distintas.

Entrevista a José Sanchis Sinisterra⁷⁴⁵

Juan A. Ríos Carratalá

Entrevista realizada en la Universidad de Alicante el 11 de noviembre de 2005 en el Salón de Actos del edificio Germán Bernácer, durante el desarrollo de las actividades celebradas con motivo de la XIII Muestra de Teatro de Autores Contemporáneos.

Juan Antonio Ríos Carratalá [JARC].- Como ya viene siendo tradición, la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos organiza todos los años un encuentro con el último dramaturgo galardonado con el Premio Nacional de Literatura Dramática. En esta ocasión, nos acompaña José Sanchis Sinisterra (Valencia, 1940), con quien vamos a hacer un breve repaso de algunos aspectos de su amplia trayectoria teatral. Las primeras etapas de dicha trayectoria coinciden en el tiempo con el desarrollo de dos movimientos fundamentales del teatro que se hizo en los años sesenta y setenta, aproximadamente: el universitario y el independiente. Quienes han analizado tus obras suelen citar ambos movimientos como fuentes de las que beben tus trabajos iniciales, como director y autor. Con la perspectiva que dan los casi cincuenta años transcurridos desde entonces, ¿qué papel consideras que tuvieron en tu trayectoria y qué queda en tu obra de aquel espíritu que marcó una época?

José Sanchis Sinisterra [JSS].- Yo haría una distinción autobiográfica. Mi relación con el teatro universitario fue personal y directa, con una clara voluntad participativa. Pero con el independiente, por circunstancias personales, fue más bien lateral o indirecta. Yo en aquellos años, en los que muchos grupos se lanzaron por las carreteras de España en furgonetas a hacer teatro, buscando públicos que normalmente no accedían a las salas habituales, no viví esa experiencia desde dentro. En esa época, era padre de familia y catedrático de instituto. Una «persona respetable», para entendernos, y no pude lanzarme a una aventura que tenía un componente bohemio muy interesante. Sí que fui, no obstante, un observador atento del teatro independiente e incluso publiqué algunos trabajos sobre el mismo.

El teatro universitario fue una especie de matriz de lo que luego fue el teatro independiente. Yo me identifico absolutamente con el universitario. No quiere decir esto que empezara a interesarme lo teatral cuando llegué a la universidad, porque ya antes, con catorce o quince años, en el colegio donde estudiaba y, posteriormente, en el Liceo Francés tuve la oportunidad de subirme a un escenario. Pero, en este sentido, lo decisivo fue mi llegada a la Universidad de Valencia, donde me hice cargo del TEU de Filosofía y Letras. Desde entonces, casi toda mi actividad, hasta que terminé la carrera, incluso después, estuvo ligada a hacer teatro en la universidad y desde la universidad. Incluso con una opción muy testadura, ya que aspiraba a que la universidad acogiera el teatro no como una actividad marginal o de entretenimiento, sino insertándola en el ámbito académico.

A tal efecto, aparte de ese trabajo con el TEU de la Facultad de Filosofía y Letras, en

⁷⁴⁵ Texte publié dans José Sanchis Sinisterra, *La máquina de abrazar*, 2009, Huerga y Fierro, pp. 13-31.

1960 rompí con el SEU –el sindicato único y obligatorio– y fundé un grupo: Grupo de Estudios Dramáticos, siempre vinculado a la Universidad de Valencia. Y, en la Facultad, el Aula del Teatro. Mi trabajo por entonces tenía un claro componente pedagógico. Yo preparaba cursos, invitaba a profesores y gentes de teatro para que dieran conferencias y seminarios... Siempre con el objetivo de propiciar la inserción del teatro en la Universidad, que era una especie de reto o desafío. Y es más, pienso que continuamos en una situación de relativa incompatibilidad, puesto que el teatro universitario suele ser visto como algo marginal, como una manifestación epidérmica. También es verdad que, desde hace algunos años, podemos encontrar excepciones en ese panorama.

¿Qué queda hoy en mi trabajo de aquella vinculación con la universidad? Pues, probablemente, el hecho de que para mí el teatro es algo que tiene que ver con el mundo del conocimiento, el saber, el estudio y la investigación. Y toda mi trayectoria, tanto como director como autor y teórico, parte de la necesidad de una reflexión vinculada con esos mundos. Me paso la vida explorando ámbitos que, en principio, no tienen nada que ver con el teatro. En aquella época, en los años sesenta, eran el marxismo, la sociología, la historia, el psicoanálisis, la antropología, la lingüística... Siempre he tenido una preocupación por nutrir la actividad teatral con diversos campos del saber, que en la universidad tienen su lugar, iba a decir que natural, aunque no estoy muy seguro. Digamos habitual.

Posteriormente, ya en los años ochenta e instalado en Barcelona, me llamaron de la Universidad Autónoma para introducir en el segundo ciclo una asignatura de teatro y también para apoyar el Aula de Teatro de dicha Universidad. Ahí pasé varios años llevando a cabo un programa de teoría e historia de la representación teatral. El objetivo era combatir la imagen exclusivamente literaria y filológica, aparte de muy escasa, que el teatro tenía –y sigue teniendo– en la universidad. Yo lo que intentaba, a través de esos cursos, era hacer entender y vivir que el teatro era literatura, pero también espectáculo y representación. Esa es una de las carencias que todavía tiene la universidad, aunque ahora menos.

JARC.- Un repaso de los datos que configuran tu trayectoria nos conduce a distintas facetas: director, autor, teórico... Siempre has intentado relacionarlas y complementarlas dentro de un, supongo, objetivo único. No es un caso excepcional, pero tampoco resulta frecuente en nuestro teatro. ¿Cuál es la razón que te lleva a trabajar en estos campos complementarios?

JSS.- Yo añadiría, de todas maneras, la actividad pedagógica, que desde hace unos veinte años también ocupa una parte fundamental de mi dedicación al teatro. Ya empecé en la Sala Beckett, incluso antes hacía laboratorios y seminarios. Pero, desde mis primeros viajes a Latinoamérica, se convirtió en un aspecto fundamental de mi trabajo. A esos tres ámbitos que has indicado, añadiría por lo tanto el pedagógico, que se entrelaza con los demás. Yo, al menos, no puedo compartimentarlos. La propensión a la reflexión y la teoría me viene de mi condición universitaria. Aunque ahora esté alejado de lo que sería la dimensión académica de la universidad, evidentemente el territorio de la reflexión, la investigación y el estudio se encuentra en la universidad. Lo que ocurre es que llegó un momento en que el ámbito académico empezó a resultarme antipático. Mi proyecto vital, después de obtener una cátedra de instituto, era dedicarme al trabajo universitario. Estuve, como catedrático de lengua y literatura,

cuatro años destinado en centros de Teruel y Sabadell, y mi idea era hacer la tesis doctoral en Barcelona para volver a la Universidad de Valencia, que era como mi territorio natural. Lo que pasa es que, al tomar distancia, me di cuenta de que aquello no me gustaba. Sobre todo, rechazaba la obsesión por hacer currículum, por ascender, escalar puestos... El ámbito académico, cuando lo conocí desde cerca, no me pareció muy fértil, sino más bien esterilizador. Pero, para entonces, ya había decidido dejar la carrera universitaria; de hecho fracasé con la tesis doctoral y eso fue el pretexto para pensar que la universidad era para un determinado tipo de personas. Yo, por mi parte, decidí moverme en el teatro por libre.

JARC. - Cuando se repasa tu trayectoria, tanto en el campo de la autoría como en el pedagógico, la crítica suele destacar la influencia que has ejercido en la obra de algunos dramaturgos fundamentales en el actual panorama teatral. Varios de ellos, incluso, han sido discípulos tuyos. ¿Qué has transmitido a los compañeros de otras generaciones – Sergi Bebel, Josep Pere Peyró, Luïsa Cunillé, Yolanda Pallín, Paco Zarzoso, Juan Mayorga...– gracias a esa actividad pedagógica?

JSS- Eso tendrían que decirlo ellos. Yo creo que el eje de mi actividad pedagógica es abrir las puertas a la libertad. Perdón por la frase, que queda un tanto exagerada y pedante. El objetivo es insistir en que el ámbito de la dramaturgia está abierto y por crear. No tenemos, por lo tanto, por qué ceñirnos a un canon, ya sea cultural, comercial, mercantil o de búsqueda del éxito... El ámbito de la dramaturgia es un ámbito abierto. El teatro es, además, una herramienta permanente, para preguntarse el hombre por sí mismo, por la relación con los otros y la sociedad. Y en la medida que la percepción del ser humano evoluciona y cambia en permanente cuestionamiento, el teatro también debe evolucionar. Creo que es una de las dimensiones que pueden haber recibido algunos de los autores que han pasado por mis cursos.

Mis cursos no son, en absoluto, normativos, sino al contrario. Intentan ser una incitación para crear nuevas formas dramáticas que permitan abordar nuevos contenidos dramáticos. Otro aspecto en el que insisto mucho, y en el que coincido con algunos de estos autores, es en la consideración del espectador como un ser humano adulto, capaz de aportar desde su percepción del espectáculo, desde su mirada, todo aquello que la obra no dice, pero sugiere.

Se me ha acusado públicamente, en diferentes ocasiones, de fabricar autores clónicos –«La gente que pasa por los seminarios de Sanchis Sinisterra acaba siendo un conjunto de autores clónicos...», se ha dicho. Quienes así opinan demuestran no haber leído las obras de estos autores, tan diferentes entre sí y que, por supuesto, a menudo no se parecen a la mía. Pero tienen en común que apelan a un espectador inteligente –no intelectual–, al que se le permite indagar lo que el texto propone desde su propia experiencia, para buscar una complicidad. No son autores de los que yo llamo televisivos, sino antitelesivos.

Hay un tercer aspecto en el que mis cursos o seminarios han podido ser útiles para otros autores: la sistematización. Yo vengo de una familia científica. De hecho, soy «la oveja negra» de una familia de científicos, pero he conservado una vocación de aplicar a este territorio tan ambiguo y misterioso del arte algunos de los parámetros del pensamiento científico. En mi actividad particular he explorado la física cuántica, la teoría del caos, la teoría general de los sistemas... Son aventuras intelectuales de las que saco poco fruto porque mi capacidad no da para mucho en estos campos. Pero, por

lo menos, nutro esta preocupación por sistematizar los conceptos y las modalidades dramáticas. Son «famosos» en mis seminarios los esquemas para plantear las diversas tipologías, por ejemplo, del monólogo o el diálogo dramático. O las características de la palabra dramática. O las modalidades de la acción dramática. En este sentido siempre estoy intentando aplicar criterios taxonómicos. No para limitar las posibilidades creativas del autor, sino para apoyarlas.

Por ejemplo, si se habla del diálogo, la mayoría de los que se escriben se basan en una estructura muy simple: A interpela a B, B interpela a A. Es el diálogo conversacional que más o menos utilizamos en la experiencia cotidiana. Pero, si empezamos a indagar y aplicamos las teorías que antes he indicado, descubriremos que no hay una sola clase de diálogo, sino muchas. Nos encontramos, por ejemplo, diálogos en los que yo te estoy hablando a ti, pero tú no me contestas por algún motivo misterioso, sino que te diriges a un tercero. Uno empieza a jugar con variables lógicas y, como uno de sus resultados, en mi clasificación actual tengo determinados unos dieciocho tipos de diálogos diferentes, la mayoría de los cuales no se han utilizado todavía. Creo, no obstante, que son posibles a partir de una determinada definición de diálogo. Y lo mismo me ocurre con cuantas modalidades de interacción verbal se pueden dar a partir de lo aparentemente unitario. Procuero descubrir pluralidad, variedad, diversidad..., de manera que el autor se encuentra ante un campo infinito, que a veces produce vértigo, para explorar aspectos de la realidad humana con formas teatrales más complejas que las normalmente utilizadas.

JARC.- Esta respuesta me aclara un detalle que siempre me ha llamado la atención al consultar los estudios publicados sobre tu trayectoria: la presencia de la física cuántica. ¿Cuál es su posible relación con el teatro?

JSS.- Lo de la física cuántica procede, aparte de mi curiosidad intelectual, también del deseo de resolver problemas de carácter dramático. Solemos organizar el espacio y el tiempo dramático de un modo muy newtoniano, pero sabemos por la física cuántica que la realidad es mucho más compleja. Yo empecé a explorar este ámbito precisamente para enriquecer, complejizar, el uso del tiempo y el espacio dramáticos. Conviene recordar que al teatro nada de lo humano le es ajeno. Hay que asomarse a todos los ámbitos del saber, del conocimiento. Los genios quizás no tengan necesidad de estudiar. Yo, como no lo soy, debo hacerlo. Lo que intento mediante esta práctica es reducir esos ámbitos científicos a herramientas para que los autores puedan asimilarlas, escoger las que les sirvan y usarlas.

JARC.- Otro de los datos que se comenta a menudo en los trabajos que han dado cuenta de tu trayectoria es la labor realizada en la Sala Beckett y en El Teatro Fronterizo. Supongo que una experiencia de varios años no se puede resumir en unas pocas palabras, pero tal vez podrías indicarnos lo fundamental de la misma.

JSS.- Hay una pequeña diferencia. El Teatro Fronterizo nunca fue, desgraciadamente, un grupo equivalente en su coherencia, identidad y permanencia de los miembros al resto de los del teatro independiente de los años setenta. Mi situación como creador en Barcelona era por entonces bastante precaria. Decidí, pues, elaborar un proyecto de investigación a largo plazo. No una investigación puramente teórica, sino una que se tradujera en textos, en primera instancia teóricos, pero que pudieran ser llevados al escenario. Ahí inicié el trabajo en el Teatro Fronterizo, que nunca tuvo una estabilidad,

ni económica ni grupal. Había, efectivamente, personas que aparecían en varios proyectos o espectáculos. A mis laboratorios venían autores como los antes nombrados. Y, a veces, textos que salían de los seminarios o los encuentros fueron luego integrados en las representaciones. El Teatro Fronterizo fue más bien un proyecto y, en cierto modo, una pequeña filosofía de explorar las fronteras. En principio, las fronteras entre la narratividad y la teatralidad. Yo tengo una gran deuda con la narrativa, lo he explicado en otras ocasiones. Y me ayudó mucho, para romperme los esquemas dramáticos convencionales, intentar llevar al teatro textos narrativos imposibles, al menos de acuerdo con los parámetros de la teatralidad convencional.

Llegó un momento en que la precariedad del Teatro Fronterizo –no sólo la económica, sino también en cuanto al colectivo que se adhería al proyecto– fue un poco angustiosa. Muchos de nuestros espectáculos se creaban en condiciones precarias. En el mejor de los casos tenían una vida nómada; eso sí, más parecida al teatro independiente que a otra cosa, pero luego no quedaba nada. Y entonces surgió la idea de contar con una sala, para que nuestra labor consiguiera una continuidad y pudiéramos mostrar al público los resultados.

Aparece en esos momentos un factor circunstancial que resultó decisivo: mis primeros viajes a Latinoamérica en 1985, 1986 y 1987. Me di cuenta de que allí las condiciones eran, y son, mucho más precarias, duras, incluso peligrosas, pero los grupos teatrales se lanzaban a la aventura de sostener una sala. Yo regresé a Barcelona en el año 1987, después de permanecer un semestre en Medellín, muy cargado de energía y hablé con mi socio Luis Miguel Climent. Le dije que éramos unos cobardes, pues en América Latina, sin ayudas institucionales, sin que los medios de comunicación les hicieran caso, se atrevían a mucho más que nosotros. Y nosotros, que vivíamos en una Tierra de Jauja, no nos atrevíamos a nada mientras veíamos como nos crecían los champiñones en el local de ensayo que utilizábamos.

Por entonces, también se produjo el inesperado éxito de *¡Ay, Carmela!* Y me sentí con fuerzas para arriesgarme a buscar una sala, confiando en que con los derechos de *¡Ay, Carmela!* tendría bastante para sostenerla. Menos mal que no fue la única ayuda y que las instituciones catalanas se interesaron por el proyecto. Recibimos apoyo del Ayuntamiento de Barcelona y, después, del Ministerio de Cultura. Y, finalmente, de la Generalitat. De esas circunstancias surgió la Sala Beckett, justamente como un lugar donde centralizar la labor hasta entonces dispersa de El Teatro Fronterizo.

El objetivo fundamental era apoyar la nueva dramaturgia. Incluso, si era necesario, inventarnos una nueva dramaturgia. De hecho, fue un fenómeno un tanto mediático, pues empezamos a afirmar en las entrevistas que estaba apareciendo una nueva generación de autores. Era una especie de consigna, incluso decidimos organizar un primer ciclo de dramaturgia catalana cuando, en realidad, los autores eran unos jóvenes que estaban trabajando con nosotros y acababan de escribir sus primeros textos en los seminarios. Entonces, claro, las instituciones catalanas se alarmaron un tanto por el hecho de que un grupo medio charnego –no teníamos una identidad nacionalista inequívoca y hasta aceptábamos el bilingüismo de una manera natural– estuviera impulsando la nueva dramaturgia. Estas circunstancias coinciden con la resonancia del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, que Guillermo Heras había puesto en marcha por aquellos años en Madrid. Allí se llevó a cabo una labor paralela a la nuestra y, entre todos, conseguimos que se prestara más atención a la nueva escritura

dramática.

JARC.- Antes de iniciar este encuentro te comentaba que en todos mis cursos dedicados al teatro español del siglo XX incluyo una lectura de *¡Ay, Carmela!* Y lo primero que indico a mis alumnos es que, a partir de esa lectura, no deben pensar que toda la producción del autor va en la misma dirección. A veces sí, hay casos en los que con una sola obra puedes hacerte una idea aproximada del resto de la producción del autor. No es tu caso. Yo, de hecho, he visto varias obras tuyas...

JSS... y no parecen del mismo autor. Intento que ninguna se parezca a las anteriores, cuando ya sé hacer una cosa, paso a otra diferente.

JARC.- Aparte de que todas tus creaciones rompen las expectativas previas que pudieran tener los espectadores que siguen tu trayectoria, ¿consideras que hay un nexo común capaz de unificar la misma?

JSS.- Ya te digo, lo que reconozco como constante es el intento de abandonar los ámbitos conocidos para explorar formas dramáticas y temas de los que no sé mucho y pretendo conocer. Esto es muy vago. Quizá, desde fuera, se pueda pensar que he escrito la misma obra a lo largo de todos estos años. No lo sé.

Hay otro factor que puede reconocerse: la importancia que le doy a la palabra. Sin desdeñar para nada los demás códigos de la representación, no cabe duda de que mi obsesión permanente es potenciar la palabra dramática. Lo que podríamos llamar la dimensión también literaria. El texto dramático tiene una doble naturaleza, no incompatible, como objeto literario y como partitura escénica. De ahí que esas peleas o disputas matrimoniales entre el autor y el director, el texto y el espectáculo, la literatura y la representación, me parezcan basadas en una falsa dicotomía. Todas las dicotomías son falsas y esta es una de ellas. Tenemos que liberarnos del pensamiento dicotómico para poder avanzar en un sentido creativo.

En mi teatro hay una gran preocupación por las formas dramáticas. De hecho, es la parte del proceso creativo en la que concentro el mayor interés. Y, en relación con esa importancia de la partitura dramática, evidentemente el modelo beckettiano ha sido importantísimo. Lo importante en Beckett es una concepción del texto dramático también como partitura escénica. Un objetivo complejo y difícil de alcanzar, pero que está ahí como modelo.

JARC.- Recuerdo varios protagonistas de tus obras que se pueden englobar bajo el epígrafe de los antihéroes. ¿Consideras que ese tipo de personajes, que sueles tratar con ternura e incluso humor, son los más recurrentes en tu trayectoria?

JSS.- Ahí sí que, probablemente, haya otra constante. Me interesan más los perdedores, los marginales, los figurantes..., que los protagonistas o los vencedores. Es una cuestión de simpatía personal y natural. También porque creo que los otros ya tienen posibilidades de darse a conocer y de brillar en los medios de comunicación y en la Historia más o menos oficial. Y me gusta escuchar la voz o dar la voz a los ignorados, los perdedores... Esto, en fin, puede ser una constante.

JARC.- Y a menudo vinculada con el humor.

JSS.- Sí. Ese es otro de mis *handicaps*. Lo digo porque, a menudo, da pie a equívocos. Sobre todo, cuando mis textos caen en manos de ciertos directores. Para mí el humor es una herramienta intelectual, no es una salsa para aderezar o hacer más digestiva una comida, para entretener y así pasar el tiempo. Es un modo de contemplar la realidad, de transmitir la realidad y desacralizarla. Y eso, claro, afecta también a los personajes que pueden parecer dramáticos por su condición de perdedores o patéticos por su condición de marginales. Y yo no creo que debamos ser paternalistas y tolerantes hasta sacralizarlos. Lo que a mí me interesa es, sin que pierdan su dramaticidad y carácter patético, lanzarlos al mundo de la escena con ese componente ridículo que todos los humanos tenemos. Yo creo que la tendencia al énfasis, a la sacralización, a la idealización es peligrosa.

JARC.- No considero que el humor sea un *handicap* para el tratamiento de estos personajes. Al revés, puede hacerlos más cercanos al espectador.

JSS.- Te lo decía porque a veces las obras son montadas extremando la dimensión cómica, con lo cual quedan banalizadas o desprovistas de contenido.

JARC.- Dependerá mucho, supongo, del trabajo de los actores...

JSS.- Y de los directores. Hay algunos que no saben leer. Leen la obra con un preconceito acerca de lo que quieren producir y no escuchan el rumor que se desprende del texto. He tenido experiencias, en ese sentido, muy frustrantes de extremar el aspecto cómico, con lo cual pierde esa otra dimensión dramática, patética, incluso trágica, que puedan tener mis obras.

JARC.- Otro aspecto que salta a la vista al conocer varias obras tuyas es la reflexión metateatral, presente de manera explícita en algunas que han tenido una amplia difusión. Siempre comento, en ese sentido, una trilogía: *Ñaque o de piojos y actores* (1981), *¡Ay, Carmela!* (1987) y *El cerco de Leningrado* (1994), que nos habla del teatro, de diferentes épocas y circunstancias, dentro del teatro. ¿Es un resultado de tu reflexión teórica que trasladada a tu faceta como creador?

JSS.- No me resulta fácil decir por qué uno escoge determinadas opciones. Sí que sé que el desencadenante de esa dimensión metateatral de mi obra nace en uno de los laboratorios de El Teatro Fronterizo, donde yo planteé una pregunta que sigo planteándome: ¿Está el teatro condenado a la figuratividad? Por el hecho de que los actores parezcan seres humanos y que el espacio y el tiempo dramático se parezcan a los de la vida, ¿el teatro no puede llevar a cabo la aventura hacia la abstracción que otras artes figurativas emprendieron a lo largo del siglo XX? ¿Debemos mantener el concepto de la mimesis como territorio incuestionable de la teatralidad? ¿Cómo el teatro ha sorteado a lo largo de su historia la figuratividad, aproximándose en lo posible a la abstracción, aunque los actores siempre parezcan seres humanos?

A partir de esa pregunta ingenua empecé –en 1986, aproximadamente– a investigar tres ámbitos: la poeticidad, la metateatralidad y el minimalismo, como opción estética radical frente a la figuratividad. Empecé a escribir pequeños textos que luego probábamos con los actores. De ahí nació *Pervertimento*. Esta obra es, en cierta medida, el laboratorio de la metateatralidad en mi obra ¿Qué pasa cuando el personaje es

consciente de que lo que dice no lo dice él, sino que lo ha escrito otro? ¿Qué pasa si las palabras del personaje no son propias y, por lo tanto, su ser no es propio? ¿Cuál es la relación entre el personaje y el autor, el personaje y el público, el personaje y su dispositivo existencial que es el escenario? De ahí salieron esos textos en clave de humor, pero que en realidad eran pequeñas reflexiones que trataban de desmontar el universo figurativo. Estas indagaciones empezaron a contaminar con una especie de virus todo mi teatro. Y, durante varios años, me costaba mucho no relativizar la identidad plena de los personajes o el carácter consistente de la ficción, sin que los personajes tuvieran esa especie de heridas ontológicas, si se me permite la expresión, en su condición de artefacto, de seres artificiales creados y movidos por alguien.

Al citar las tres obras de la pregunta, tú te refieres a uno de los aspectos de la metateatralidad: el teatro en el teatro, cuando el mundo teatral es el tema de la obra. Ese sería para mí el aspecto, no diría superficial, sino externo. El que más me interesaba en aquel momento y que, de vez en cuando, reaparece en mi obra es el iniciado por Pirandello, cuando sus personajes aparecen en escena afirmando ser personajes habitados por un drama y en busca de un autor. Eso es, de alguna manera, negar la mimesis figurativa, hacer del escenario un pedazo de realidad –más o menos estilizado, deformado, caricaturizado o sublimado– y tratar al espectador como adulto en el sentido de que estamos ante un artefacto, que nos puede hacer reflexionar sobre la vida. Porque, luego, ahí estaría el tercer aspecto: el teatro no deja de ser un artefacto análogo a la vida que nos permite verla desde otra perspectiva.

JARC.- Vamos a completar la entrevista con un repaso a algunas de las obras que han jalonado con notable éxito tu trayectoria como autor. Comenzaremos, en un orden cronológico, con *Ñaque o de piojos y actores*, una obra que ha sido muy representada a lo largo de muchas temporadas. Yo recuerdo, por ejemplo, haberla visto en Alicante tres o cuatro veces, algo realmente excepcional en la cartelera de esta ciudad.

JSS.- Es que resulta muy barata.

JARC.- También es verdad.

JSS.- Mi opción por la austeridad y el minimalismo tiene bastante que ver con las condiciones materiales de penuria en las que El Teatro Fronterizo se tenía que desenvolver. Como no teníamos más que la posibilidad del texto y los actores, yo procuraba despojar al teatro de todo lo que pudiera resultar superfluo, lo que pasa es por esa vía también hay una búsqueda de lo esencial que está todavía por hacer.

JARC.- *Ñaque o de piojos y actores* puede ser considerada barata en cuanto a los costes de producción, pero no por su interés dramático y, de hecho, para muchos espectadores fue un auténtico aldabonazo.

JSS.- Es curioso, porque tiene más renombre ¡Ay, *Carmela!*, que se ha hecho en muchísimos países de Europa y América Latina, incluso en algunos de África. Pero yo le tengo un cariño muy especial a *Ñaque*, que también ha sido muy representada, aunque con montajes a menudo más modestos. Incluso en América. Tanto es así que hasta tuve que redactar una «versión americana», en la que introduje o modifiqué varios episodios para adaptarla a las circunstancias locales de las representaciones.

Ñaque tiene para mí una dimensión muy entrañable, quizá es mi homenaje al actor, mi acto de amor al teatro más desvalido, más desnudo. Es también un texto en el que el carácter protagónico del público es muy importante. Yo me di cuenta de esta circunstancia después de hacer treinta o cuarenta representaciones, de una obra con la que estuvimos quince años, no consecutivos, pues nos la pedían de aquí y de allá. Incluso, por problemas de sustitución de los intérpretes, tuve que dirigir un segundo montaje con dos actores jóvenes y llegamos a hacer unas setecientas u ochocientas representaciones. Un caso insólito. Yo creo que la causa radica en que la obra habla del público. Nos dimos cuenta de que la curiosidad por el teatro popular del Siglo de Oro o, incluso, el drama que implica que el arte del actor sea efímero, tanto como la vida humana... Sí, podía haber algo trascendental, incluso hubo en Méjico quien dijo: «Ahí está todo Heidegger»; en fin, un filósofo que nunca he conseguido leer...

JARC.- Somos dos.

JSS.- Es como si obligara al público a tomar conciencia de lo que significa estar mirando a unos pobres tipos exponiendo su vida. Y esa especie de carácter protagónico del público es lo que da al texto una dimensión muy particular dentro de mi teatro.

JARC.- Has hablado de una obra con variantes. También las tiene *¡Ay, Carmela!*, porque por las reseñas que he consultado ha sido representada en varios países, incluso cambiando de guerra...

JSS.- Sí, pero ahí soy inocente; lo reconozco. En Italia, los actores eran una pareja de cómicos napolitanos que pusieron en escena una versión bastante libre, ambientada en la época fascista, que autoricé. Lo que generalmente no cambia es el referente español.

JARC.- ¿En Alemania también?

JSS.- En Alemania seguía siendo española en cuanto el texto, aunque luego los actores no tenían una pinta muy española, claro está.

JARC.- ¿Y en Brasil?

JSS.- Allí hicieron un montaje peculiar. Recuerdo que en Bosnia la puso en escena una compañía que surgió en los refugios de Sarajevo. Durante el conflicto los actores empezaron a hacer teatro y cuando acabó la guerra descubrieron, no sé cómo, el texto de *¡Ay, Carmela!* Para ellos era el arte frente al fascismo. En realidad, también es eso. Pronto me di cuenta de que lo importante no era la Guerra Civil, sino el arte frente a la guerra, la fragilidad de unos pobres artistas, de última categoría, en medio de una situación de violencia brutal.

JARC.- Yo tampoco creo que sea una obra sobre la Guerra Civil en un sentido estricto o exclusivo, pero no cabe olvidar que la escribiste cuando en España, con más pena que gloria, se conmemoraba el cincuenta aniversario del inicio de la Guerra Civil. ¿Consideras que tu obra rompió en parte ese silencio que ahora está siendo cuestionado desde diferentes frentes?

JSS.- Mi intención, desde luego, era esa, era rescatar, no tanto de un olvido... Yo me temía una conmemoración descafeinada; como se hizo la Transición, con guante

blanco, sin molestar a nadie, sin pedir cuentas. Había prisa en pasar la página de la Historia, abrirse al futuro, entrar en Europa, etc., etc. Ese fue, por cierto, el mismo sentimiento que me hizo iniciar, entre 1979 y 1980, *Terror y miseria en el primer franquismo*. Me pareció que había también una excesiva prisa por dejar pasar lo ocurrido. Yo quería evitarlo en la medida de mis posibilidades.

El tema esencial de *¡Ay, Carmela!* –por lo que se ha representado mucho en América Latina– es la segunda muerte de los muertos: el olvido. Carmela es una muerta, y luego van a ser más, que no quiere borrarse, que no quiere disgregarse o dejar de ser. Ella pretende estar ahí, como una mosca cojonera. Y nos recuerda una idea esencial: ojo, olvidar a los muertos es matarles por segunda vez. Además, es una frase que aparece explícitamente en el texto cuando Carmela tiene una extraña visión. Caen bombas, piensan que van a matarles otra vez y decide crear, con otros muertos, un club o una peña para hacer memoria; al menos, intenta movilizar a los que se borran con menos facilidad.

JARC.- El tema era conflictivo, y lo sigue siendo. Era, por otra parte, una obra con una clara toma de posición que no pretendía agradar a cualquier clase de público y, sin embargo, tuvo un gran éxito popular durante varias temporadas.

JSS.- No lo hice adrede. El éxito fue involuntario.

JARC.- Pero bienvenido sea.

JSS.- Yo quería hacer otro *Ñaque*. Un espectáculo barato, que pudiera ir por todas partes, que no tuviera escenografía... Yo decía: menos aún, que ni siquiera fuera necesario contar con el baúl, que a menudo era un engorro; sin baúl, tan sólo con dos banderas y una gramola, para que fuera más barata la producción.

JARC.- ¿Y te sorprendió la respuesta del público?

JSS.- Totalmente. Todavía me causa sorpresa cuando me entero que, en algún lugar remoto, alguien decide montarla.

JARC.- Has hablado en reiteradas ocasiones de la necesidad de mantener y hasta de recuperar la memoria histórica. Este motivo de nuevo está muy presente en *El cerco de Leningrado* (1994). ¿Podrías hablar de esta obra que también fue bien acogida por parte del público?

JSS.- Si, pero va a ser peligroso. *El cerco de Leningrado* nace también de una percepción de lo que está ocurriendo, en el momento histórico de su génesis. La empecé a escribir antes de la caída del muro de Berlín. Pero yo notaba que mucha gente de izquierdas de toda la vida, incluso de los partidos comunistas –yo nunca he militado en ningún partido, siempre me he definido como un marxista asilvestrado cuando se me ha preguntado al respecto– estaba pasándose a la socialdemocracia de un modo descarado, llegando a hacer una apología del mercado y del liberalismo. Había una especie de desteñirse de la rojez, por parte de gente que estaba muy implicada en la lucha política, y como si el evidente fracaso del sistema de los países comunistas del Este de Europa implicara también un fracaso de la utopía comunista y de lo que fue la raíz de la historia de la rebeldía de las clases obreras desde el siglo

XIX. Era como si pretendieran echar al niño con el agua sucia.

Empecé a escribir *El cerco de Leningrado* a partir de una pequeña anécdota que me había contado Tito Cosa, un dramaturgo argentino. Era una historia real protagonizada por un par de viejecitas, viuda y amante de un hombre de teatro de izquierdas, ya muerto, que no querían soltar el local donde habían trabajado con tantas ilusiones en pro de un teatro comprometido. Pretendían mantenerlo como una especie de templo de la memoria. Me pareció una situación metafóricamente muy fuerte y empecé a tratar el tema a partir de la anécdota. A los pocos meses cayó el muro de Berlín y se inició la desbandada: McDonalds en la Plaza Roja de Moscú y demás muestras de un cambio radical.

El cerco de Leningrado fue un texto que me costó mucho escribir. Yo no quería dejarme invadir por la Historia inmediata, quería ceñirme a estas dos viejecitas agarradas a una utopía, aunque resultaran ridículas, pero al mismo tiempo con ellas quería rescatar lo que hay de valioso e inextinguible. Esto desde el punto de vista temático.

Sin embargo, cuando empiezo un texto, también hay problemas técnicos que siempre me planteo y pretendo resolver. En este texto, por ejemplo, había una preocupación técnica –y lo subrayo, para que no desvinculemos la forma del contenido–: quería explorar formas inusuales del diálogo. Entonces empecé a inventarme formas no consecutivas del diálogo: un personaje dice una cosa, el otro parece no haberle oído y, a la siguiente réplica, le contesta una cosa extraña; romper con un diálogo que podríamos denominar en ping-pong. Esa búsqueda de formas dialogales no consecutivas me dio el carácter un poco Alzheimer de las viejecitas. Algunos aspectos esenciales del contenido aparecieron porque estaba probando unas modalidades de diálogo que, ahora, ya las tengo sistematizadas y las explico en mis cursos. La reflexión teórica y la creación siempre van unidas.

JARC.- Otra obra en la que hay una considerable reflexión teórica es *El lector por horas* (1998). Desde que la leí, y también cuando la vi representada, me parece inquietante por múltiples motivos y capaz de generar muchas preguntas. Una obra que, además, ha provocado bastantes críticas y comentarios desde su estreno. ¿Cuál es tu valoración desde la perspectiva de los pocos años transcurridos desde entonces?

JSS.- Fue una nueva sorpresa. Me he llevado bastantes sorpresas a lo largo de mi trayectoria con textos que eran indagaciones y que pensaba que iban a tener una vida efímera con una difusión minoritaria. Ya me pasó con *La noche de Molly Bloom*, en 1979. La escribí pensando que tan sólo iba a ser disfrutada por unos pocos espectadores amantes de Joyce y, a estas alturas, todavía va por ahí Magüi Mira representándola. Otras sorpresas fueron *Ñaque* y *¡Ay, Carmela!*, al igual que *El lector por horas*, una obra que nació como un experimento.

En un principio, yo quería –ya que llevaba tanto tiempo teatralizando la literatura– ver qué pasaba si la literatura sin adaptar, como sustancia literaria y lingüística concreta y específica, podía generar teatro. No adaptar, sino meter pedazos de literatura en el seno de una obra. Partí de una situación sencilla: una persona que ha perdido la vista y contrata a otra para que le lea. Entonces, empecé a escribir tentativamente, no disponía de un argumento, yo generalmente no planifico antes de escribir, contaba tan sólo con ese tema que quería explorar, y tenía la influencia, que reconozco y agradezco, de

Harold Pinter, que fue un descubrimiento para mí, lo mismo que lo había sido Beckett algunos años antes.

Mi hija Clara, que es actriz, leyó las escenas que tenía y me la pidió perentoriamente: «Papá, nunca me has escrito un texto y me lo debes». Entonces ella y su compañero, Juan Diego, fueron quienes me obligaron a convertir el experimento en una obra que debía ser culminada. Ellos, desde el primer momento, estaban convencidos de que había que ponerla en escena, mientras que yo albergaba mis dudas. A partir de ese momento empezaron a pasar cosas raras. El director del Teatro Nacional de Cataluña conoció el texto a través, creo, de Sergi Bebel y me dijo que lo quería para montarlo. Le contesté que era «un texto de familia», pasó algún tiempo hasta que, al final, decidí producirlo con los actores previstos, siendo el tercero Jordi Dauder, mi gran amigo. Y, entonces, el Centro Dramático Nacional también se sumó al proyecto. El resultado es que me encontré con unos medios que nunca había tenido a mi disposición como director. Como tal siempre he estado condenado a trabajar en la miseria.

Yo pensaba, a pesar de todo, que la obra iba a ser minoritaria, para gente enamorada de la literatura. Ellos decían que no. Tanto los actores citados como José Luis García Sánchez, que fue el director, y los técnicos estaban convencidos de que la obra podía llegar a un público amplio, como ocurrió efectivamente. Entonces, es una obra para mí muy misteriosa no sólo por eso, sino también porque decidí –siguiendo la línea pinteriana y algo que ya había empezado en unos textos breves– experimentar con lo que ahora llamo la poética de lo translúcido, aquello que no es ni transparente ni opaco, sino que permite entrever, adivinar, intuir, pero deja también mucha ambigüedad e indeterminación. Y, en *El lector por horas*, decidí que ese carácter translúcido estuviera en el origen de la escritura. Yo decidí no saber. Ahora, cuando explico este texto, suelo afirmar que fue mi renuncia a la omnisciencia autoral. En general, parece lógico que los autores lo sepamos todo de nuestros personajes, porque se consideran como nuestros hijos. Pero en esta obra nada es verificable. No es verificable, por ejemplo, que el protagonista indujo a una menor al suicidio. Son cosas que unos personajes dicen de otros en función de sus intereses. Pero, claro, los actores tienen que saber. Cuando se montó la obra en Barcelona ya les decía: «Yo no lo sé, pero a ti qué te conviene más como actriz o actor para el personaje». Entonces se escribió una especie de obra paralela, que les prohibí que fuera evidente y que ahora tendré que inventar de nuevo para el montaje que vamos a hacer en Italia.

La elección de los textos literarios leídos a lo largo de la representación tuvo un cincuenta por ciento de azar y un cincuenta por ciento de determinación, pero parece que no, da la impresión de que todos los textos son significativos con respecto a lo que pasa. Yo cada vez creo más en el azar creador, como los surrealistas. En ese sentido la elección de los textos fue en parte aleatoria, pero una vez seleccionado un texto me di cuenta de que empezaba a segregar una sustancia que afectaba a los personajes, que era lo que yo quería probar: hasta qué punto la literatura se convierte en algo que nos hace, hasta qué punto una experiencia literaria es también una experiencia de vida, hasta qué punto alguien que está ahí encerrado en su mundo, invidente, recibiendo la voz de otro, puede empezar a fluir en territorios que antes no había experimentado.

JARC. Y dentro de ese continuo buscar, con sorpresas tan agradables, porque pensar que una obra va a ser minoritaria y encontrarse con centenares de representaciones supongo que será reconfortador, por el éxito y también porque demuestra que, quienes pretenden tener la clave de la respuesta popular, se equivocan muchísimo...

JSS.- Eso es algo en lo que insisto en mis seminarios. A los alumnos les digo: no penséis si esto va a gustar o no, lo importante es que seáis responsables de lo que escribís. Luego podrán intervenir mil factores que nunca puedes preveer y que, por supuesto, es imposible controlar. No hay que escribir para el público. El público, de hecho, no existe. Hay que escribir para una figura que la estética de la recepción ha estudiado: el receptor implícito, que es una especie de espectador imaginario para el que tú, como autor, organizas todas tus estrategias, tus efectos, tus sorpresas, le ocultas esto, le anuncias aquello... Esto lo ha estudiado Umberto Eco, Isser y la Escuela de Constanza. Y a mí me ha servido de mucho. Nuevamente, recorro a campos ajenos al teatro para alimentar mi trabajo teatral. Para mí la Teoría de la Recepción ha sido decisiva.

JARC.- Y dentro de esas continuas búsquedas, ¿cuál es el proyecto más inmediato?

JSS.- Ahora, como campo estético y filosófico, estoy trabajando sobre la dramaturgia de la fragmentación. Me estoy encontrando con textos de jóvenes autores, y no tan jóvenes, donde se renuncia al concepto de unidad, coherencia y consistencia. Algunos son muy interesantes y otros, por el contrario, son ensaladas textuales catastróficas. Pero no cabe duda de que esa búsqueda, o esa forma dramática, obedece a algo: obedece a una percepción fragmentaria y caótica de la realidad. Se han hundido los grandes relatos, los grandes sistemas de pensamiento, las conceptualizaciones que nos daban una visión del mundo o de determinadas parcelas de la realidad y, lógicamente, el arte expresa esa fragmentariedad con la que los seres humanos nos enteramos de la realidad.

Yo, llevo unos años ya, realizando un proceso de reconstrucción de los parámetros unitarios hacia una dramaturgia de la fragmentación. Digamos que me he reconocido en un fenómeno que se está produciendo en la dramaturgia europea y norteamericana. Estoy estudiando para intentar sistematizar ese territorio dramático, hacer una pequeña genealogía de la fragmentación que para mí arranca de Strimberg. En la dirección de esa concepción fragmentaria del teatro, estoy detectando textos que ya hace algunos años dieron cuenta del fenómeno al que antes he aludido.

También, como autor, estoy ahora en esa línea. La obra que tengo entre manos actualmente se ocupa de la memoria desde ese enfoque. La que se va a representar mañana en la Muestra, *Flechas del ángel del olvido*, también se relaciona con esta fragmentación de la memoria. Y lo que estoy escribiendo ahora es, nuevamente, una reflexión sobre la memoria, como algo constituido a partir de fragmentos discontinuos y contradictorios. Es una fabulación que nos hacemos, pues en realidad vivimos de un modo caótico, discontinuo, imprevisible. No obstante, intentamos a través de la memoria escribir una especie de guión de nuestra vida.

La situación dramática de mi nueva obra es muy simple: un hombre viejo dictando sus memorias, su autobiografía, a una mujer joven. Tiene la pretensión de establecer la coherencia de su vida, buscar una continuidad y una causalidad de las cosas que le han ocurrido y vamos viendo que es un objetivo imposible. La memoria siempre acaba siendo una especie de pequeño caos en el que intento indagar para aprender. Yo, cuando escribo, busco que la obra me haga a mí tanto como que yo hago a la obra, que me descubra cosas que ni siquiera sospechaba.

POR UNA TEATRALIDAD MENOR⁷⁴⁶

José Sanchis Sinisterra

Quisiera compartir con vosotros unas reflexiones que titulé *Por una teatralidad menor*, glosándolo el subtítulo de un libro de Deleuze y Guattari (“KAFKA, pour une littérature mineure”). Trataré de ser lo más breve y concreto posible, desde unos planteamientos que tienden –lo siento– a la teorización.

Si miramos a vuelo de pájaro –y, por lo tanto, de un modo simplificador, ya que los pájaros son a veces miopes– la historia del arte occidental, podríamos distinguir dos grandes corrientes que articularían su evolución o progreso... si es que se puede hablar de Historia del Arte, de evolución y progreso del arte, cosa que algunos investigadores discuten.

Esas dos tendencias serían:

Por una parte, la que yo llamo acumulativa o adictiva, que considera dicho progreso como un incremento de sus recursos expresivos, como un enriquecimiento de sus medios, de sus códigos y, en consecuencia, una ampliación del horizonte de expectativas del público que podría colocarse bajo el lema de “cuanto más mejor”.

Por otra parte, y siguiendo el camino contrario, una corriente que tiende a la reducción, al despojamiento, al “empobrecimiento” de sus recursos y medios y que podría tener como lema el que también lo es de los artistas minimalistas y de la estética de Samuel Becket: “lo menos es más”; a esta tendencia la llamo reductiva o sustractiva.

Si aceptamos esta simplificación –sin duda abusiva– podría afirmarse, sin mucho riesgo de error, que hoy el teatro se encuentra arrastrado y fascinado por la primera tendencia, por la consigna de : “cuanto más mejor”, y por la convicción de que la única vía para superar la eternamente anunciada “crisis del teatro”, la única forma de combatir la competencia desleal de otros productos de consumo del ocio, es la acumulación de recursos expresivos y el “enriquecimiento” de la producción teatral. Este fenómeno se da no solamente en los contextos ricos, en aquellos países o ámbitos socioculturales dotados de medios económicos, sino también en los contextos pobres en los que se carece de dichos recursos. En los primeros, bajo la forma de esa exacerbación de lo espectacular a que estamos asistiendo, y en los segundos, mediante una intensificación o crispación expresiva que recae generalmente sobre el actor, al que se somete a toda clase de torturas psicofísicas –llamadas “entrenamiento”– para multiplicar su capacidad comunicativa y transmisora, para desarrollar sus lenguajes corporales y su bagaje espiritual. Puedo referirme, en este sentido, a ciertas corrientes del teatro latinoamericano –que conozco bastante de cerca– que, para contrarrestar unas circunstancias materiales terriblemente adversas, han desarrollado la tendencia acumulativa a base de incrementar las posibilidades expresivas del actor hasta extremos a veces alarmantes. Pero si partimos del principio según el cual lo esencial, lo específico del hecho teatral es el encuentro entre actores y espectadores, es decir, la simultaneidad espacial y temporal de un colectivo de intérpretes y un colectivo de receptores, si admitimos que la copresencia de ambos es la condición de los complejos procesos de identificación y participación que en tal encuentro se desarrollan, entonces

⁷⁴⁶ Texte publié dans Joan Casas, Ferrà Mascarell et José Sanchis Sinisterra, *Salas alternativas : un futuro possible, Tàrraga*, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1994, pp. 25-31. Le texte est repris dans José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*, op. cit., pp. 244-254.

la única posibilidad de que el teatro siga existiendo –y de todas maneras seguirá existiendo, hagamos lo que hagamos o no hagamos lo que no hagamos– es incrementar estas dos presencias. Crear las condiciones para intensificar la presencia, la incandescencia del actor en escena, pero también la presencia del receptor, la vivencia participativa del espectador en la sala, durante ese fugaz encuentro que la representación instaura. Ahí está para mí el futuro del teatro: en trabajar, investigar y profundizar en esa doble presencia, en la intensificación de la copresencia de actores y espectadores. Y enfatizar la “co” de esa copresencia significa enriquecer la interacción de ambas presencias incandescentes, a las que se reclama algo más que “estar allí”. Ello quiere decir investigar los mecanismos de retroalimentación de ese sistema efímero que es el encuentro teatral. Investigar y profundizar no sólo lo que desde la escena se transmite a la sala, sino lo que desde la sala se transmite a la escena y que el actor, a su vez, recoge y devuelve. Algunas nociones derivadas de la Teoría General de Sistemas son útiles para entender los mecanismos que el hecho teatral ponen en juego. Y este trabajo sobre la inmediatez del encuentro me parece uno de los requisitos fundamentales para participar en la supervivencia del teatro, para sobrevivir en él y con él, y quizás para contribuir a su desarrollo, sí, a su relativa evolución y progreso. Si aceptamos también esta segunda hipótesis, quizás estaríamos de acuerdo en admitir que esta intensificación de la presencia y de la interacción se produce con mucha mayor eficacia y profundidad a partir de una opción acumulativa, basada en el énfasis de la espectacularidad y en el incremento cuantitativo de los recursos expresivos. La discreción y el desnudamiento de las circunstancias en que se produce ese encuentro entre actores y espectadores, contribuyen, en mi opinión, a intensificar los factores participativos, cooperativos. Es por ello por lo que propongo a vuestra reflexión una teatralidad que llamo menor, que intentaré definir esquemáticamente y que constituye la línea de investigación y creación de el teatro Fronterizo. Enumeraré, pues, los distintos parámetros de la teatralidad sobre los que operaría esta “minorización”.

1- CONCENTRACIÓN TEMÁTICA

La crisis de los grandes sistemas ideológicos omnicomprensivos, que han pretendido explicar el mundo y dar respuesta y solución a los problemas de la humanidad, cuestiona asimismo los grandes “relatos” explicativos y, por lo tanto, los temas que pretenden abarcar y ejemplificar una amplia parcela de la experiencia histórica. Desde una teatralidad menor se optaría en cambio por la concentración temática sobre aspectos parciales, discretos, incluso aparentemente insignificantes, de la existencia humana; o bien por el tratamiento de grandes referentes temáticos desde ángulos humildes, parciales, no pretendidamente totalizadores.

2- CONTRACCIÓN DE LA “FÁBULA”

Durante muchos siglos ha predominado una noción dramática basada fundamentalmente en su equivalencia con el argumento, la historia, la “fábula”, conceptos procedentes de la literatura narrativa. Pero desde hace, por lo menos, un centenar de años, nos encontramos con una dramaturgia en la cual la historia narrada es lo de menos; la acción dramática se ha liberado de su función relatora y nos ofrece un devenir escénico, un transcurrir situacional mediante el cual apenas se cuentan historias. ¿Qué “historias” se cuenta en las obras de Tchekov, por ejemplo? En ellas la

acción dramática no transcurre por la línea del argumento, de la “fábula”, sino por otros planos.

3- MUTILACIÓN DE LOS PERSONAJES

Frente a la noción de personaje como algo compacto, trasunto más o menos esquemático de un ser humano completo, representante de un determinado arquetipo sociológico o psicológico, la teatralidad menor acepta la condición incompleta del personaje dramático, su carácter parcial y enigmático, revelador de apenas una mínima parte de sí mismo. La imagen Beckettiana del personaje mutilado, ciego, reducido a un rostro, a una boca, a una voz... tiene que ver con este reduccionismo, con esta minorización del concepto de personaje. Concepto, por cierto, que, al identificarse con la noción de persona, resulta altamente ideologizado en nuestra tradición judeo-cristiano-romano-occidental. todo el cuestionamiento del yo, del sujeto, emprendido por el pensamiento contemporáneo, se ve reflejado en el tratamiento del personaje como residuo, como algo incompleto e inacabado que la teatralidad menor propugna.

4- CONDENSACIÓN DE LA PALABRA DRAMÁTICA

Podría hablarse también de un “vaciamiento” de la palabra dramática, del discurso del personaje, que en el teatro tradicional se concibe como un palabra plena, completa, portadora del pensamiento del autor, transmisora de ideología, en cierto modo autosuficiente. Hay toda una corriente del teatro contemporáneo en la cual la palabra dramática es insuficiente y que hace de esa insuficiencia una opción estética. La palabra no dice, sino que hace. No muestra, sino que oculta. no revela lo que el personaje parece decir, sino precisamente aquello que no quisiera decir. Y en esta condensación del habla, el silencio es tan expresivo como el discurso.

5- ATENUACIÓN DE LO EXPLÍCITO

Algunos de estos factores de “minorización” de la teatralidad se concretan en lo que podríamos llamar atenuación de lo explícito. El “gran” teatro del pasado, basándose en una concepción “religiosa” o predicativa de la comunicación escénica, aspiraba a imprimir el “mensaje”, el contenido, los significados de la obra en la mente del espectador. Lo explícito, era, pues ingrediente fundamental del discurso del autor, manifestándose en el sentido de la trama, en los diálogos, en el carácter de los personajes, etc. Frente a esto, una teatralidad menor optaría por velar esta discursividad obvia, evidente, acentuando la incertidumbre y la ambigüedad de los contenidos transmisibles, tanto en lo verbal como en lo no verbal. Daría así al receptor un papel más activo, induciéndole a “escribir” aquello que el espectáculo deja en penumbra, permitiéndole rellenar los huecos de la significación y reclamando, por tanto, su participación creadora. Cuando, en los años de apogeo del brechtismo, discutíamos sobre la identificación, esquematizábamos de un modo bastante simplista su oposición con la famosa “distanciación”. Hoy tenemos ya herramientas conceptuales para darnos cuenta de que la identificación tiene que ver con esta “escritura” del espectador, con aquello que el receptor debe completar cuando la representación no lo explícita todo.

6- CONTENCIÓN EXPRESIVA DEL ACTOR

Frente a la tendencia que pretende hacer del actor un supercomunicador, multiplicando sus recursos expresivos y convirtiéndolo en una síntesis de todos los

lenguajes, susceptible de exteriorizar todos los significados del personaje y de la obra, la teatralidad menor optaría por un estilo interpretativo contenido, austero, enigmático, por medio del cual –según la imagen del “iceberg”– lo manifiesto de su comportamiento escénico sería tan sólo una décima parte de lo que al personaje le ocurre, quedando sumergidas las otras nueve décimas partes. La intensificación de su presencia antes aludida no implica, pues, hiperexpresividad ni omnipotencia comunicativa, sino, al contrario, una estricta economía significativa que no está reñida, ni mucho menos, con la organicidad del trabajo actoral ni con el recurso a la experiencia vivencial más auténtica. No hace falta decir –o quizás sí, todavía– que esta sobriedad interpretativa quedaría fuera de lugar en una opción estética que enfatizara los componentes espectaculares de la representación, tal como se da en el teatro acumulativo hoy dominante.

7- REDUCCIÓN DEL LUGAR TEATRAL

Es evidente que los factores de minorización hasta aquí mencionados reclaman una reducción del marco espacial en el que ha de tener lugar el encuentro entre realizadores y receptores. Y tocamos así el tema de las salas alternativas o teatros de pequeño formato. Para que esta teatralidad menor funcione óptimamente y se produzcan los efectos participativos y cooperativos mencionados, hay que asumir determinadas limitaciones espaciales, hay que optar decididamente por unos ámbitos teatrales que reduzcan la distancia entre actor y espectador. Un anfiteatro de mil o dos mil localidades, en donde median ocho metros entre el escenario y la primera fila –por no hablar del fondo de la platea o de los pisos– es absolutamente inadecuado para que funcionen los sutiles circuitos de retroalimentación de energía e información que fluyen entre la escena y la sala.

8- DESCUANTIFICACIÓN DE LA NOCIÓN DE PÚBLICO

Llegaríamos, por último, a admitir como factor positivo, no como mal inevitable, la descuantificación del público, la aceptación del carácter minoritario –pero no elitista– del hecho teatral. Y ello sin ningún tipo de complejo ni de mala conciencia, puesto que, más allá de un determinado número de espectadores, el individuo desaparece y se disuelve en lo masivo, perdiéndose con ello la dimensión de lo grupal o colectivo en que el encuentro teatral hunde sus raíces. No hay, naturalmente, una cifra mágica que permita precisar el número ideal de espectadores, puesto que todo depende de las proporciones espaciales y de la naturaleza de los códigos escénicos, pero opino que esta relativización cuantitativa del público es un factor importante en la definición de la teatralidad menor que os propongo.

Habría que aclarar, finalmente, que esta reducción o minorización de los parámetros de la teatralidad no implica, ni mucho menos, una tendencia hacia la simplificación del hecho escénico. Por el contrario, se hace más necesaria que nunca la exploración de la noción de complejidad, que los científicos enarbolan como nuevo paradigma de un pensamiento que pretenda comprender la realidad. Esta noción, cuyas implicaciones filosóficas conducen inevitablemente a la interdisciplinaridad, es herramienta indispensable para evitar que el reductivismo se convierta en simplicidad, en simpleza, es decir, en una teatralidad plana.

En definitiva, creo que esta opción POR UNA TEATRALIDAD MENOR devuelve al espectador su función creativa, combatiendo la tendencia a la pasividad

del ciudadano que nuestras sociedades “democráticas” están nutriendo aceleradamente. Devolver al espectador –al ciudadano– la lucidez, la creatividad, la participación, la inteligencia... y también la inocencia, me parece un atarea política importante para el teatro del mañana.