

Monsieur Goya ou la captation de la lumière...

Monique MARTINEZ THOMAS

LLA-CREATIS, Université de Toulouse-Jean Jaurès

José Sanchis Sinisterra, auteur, metteur en scène et professeur de théâtre, né en 1940, a une longue trajectoire théâtrale en Espagne, en Amérique Latine et internationalement (en France, notamment). Son engagement social et son esthétique, toujours innovante, ont été récompensés l'an passé par le prix théâtral le plus prestigieux en Espagne, Premio Max de Artes Escénicas (l'équivalent des prix Molières en France). L'université de Toulouse-Jean Jaurès lui a décerné, en 2019, la plus prestigieuse reconnaissance académique, le doctorat Honoris Causa. En 60 ans d'activité incessante et toujours militante – *via* une praxis transformante plus importante, selon lui, qu'un discours idéologique –, il a représenté plus de 40 œuvres, créé deux espaces dédiés à la création artistique – la *Sala Beckett*, à Barcelone, et le *Nuevo Teatro Fronterizo*, à Madrid. Il a également donné des centaines d'ateliers et de cours magistraux sur le théâtre et reçu plus de 15 prix (dont le Prix National du Théâtre du Ministère de la Culture).

C'est, en outre, un théoricien du théâtre, dont les ouvrages sont des références incontournables pour les Études théâtrales hispaniques (*Dramaturgia de textos narrativos*, *La escena sin límites*, *Prohibido escribir obras maestras*). Il travaille sur les frontières du théâtre pour questionner les limites de la théâtralité, modifier les mécanismes de réception du public. Quelle est la spécificité de l'écriture dramatique ? Comment retrouver sa matrice implicite, les concepts presque inconscients du personnage, du temps, de l'espace, de l'action ? Qu'est-ce que l'action dramatique en soi, avec ou sans la fable qui la sustente ? Le silence, le vide, l'obscurité et l'absence de mouvement sont essentiels car ils remettent en question le discours logocentré d'un auteur omniscient, omnipotent. L'action dramatique, c'est avant tout une interaction de différentes paroles et une

PRÉFACE

combinatoire de signes de différentes natures, où dominent l'incertitude, le flou, une esthétique du translucide dans laquelle chaque spectateur peut se projeter, pour habiter l'œuvre. Rien de dogmatique, pas de message fermé, le théâtre est l'espace de la co-présence, où la lucidité, la créativité, la participation et l'intelligence sont stimulées.

Le théâtre de José Sanchis Sinisterra est un dialogue avec son public, une offrande, un acte de connivence et d'amour. Il n'oublie jamais que le théâtre est un acte de communication. Parmi ses œuvres les plus connues, une pensée spéciale pour *¡Ay, Carmela!* (1986), sa pièce maîtresse adaptée au cinéma par Carlos Saura. Dans le contexte toulousain de la célébration des 80 ans de la Retirada, alors que 500 000 personnes fuient les troupes franquistes qui ont pris Barcelone et tentent de passer la frontière, cette pièce résonne encore profondément dans notre mémoire collective. Paulino et Carmela, égarés dans le brouillard aragonais, se retrouvent, bien malgré eux, dans le Théâtre de Belchite, qui vient de tomber aux mains des troupes de Franco. Ils doivent célébrer la victoire, devant un parterre de militaires mais aussi devant des prisonniers des Brigades internationales, qui vont être fusillés le lendemain. Paulino obtempère, Carmela s'oppose...

Farouche défenseur du texte de théâtre, qu'il ne s'est jamais résigné à reléguer au second plan, même dans les années 70 propices aux créations collectives privilégiant l'écriture de plateau, José Sanchis Sinisterra a formé des générations d'auteurs de théâtre, hommes et femmes, qui se revendiquent de « l'École de Sanchis » (Juan Mayorga, Sergi Belbel, Luisa Cunillé, Gracia Morales, entre autres). Ces auteurs ont comme point commun de considérer que le spectateur est un complice, dont le rôle actif dans la création dramatique est inscrit, en amont, dans le processus d'écriture. Écrire ou représenter pour partager et pour construire un nouveau monde à travers de nouvelles formes.

Avec une double formation littéraire et philosophique, José Sanchis Sinisterra a toujours exploré des disciplines diverses – psychologie, linguistique, sociologie, physique quantique, histoire –, qui confèrent à son œuvre un contenu pluridisciplinaire exemplaire. Son art est nourri de recherche, qui rétro-alimente sa pratique d'écriture et de mise en scène, dans une démarche de recherche en création dont la pensée a nourri – et nourrit encore – une large communauté d'artistes et de chercheurs. Pour lui, l'écriture est toujours une recherche, à la fois sur le fond et sur la forme. Un texte de théâtre ne peut naître, en effet, que quand sont réunis au moins deux

PRÉFACE

facteurs : une thématique qui perturbe l'auteur, le fascine, qu'il méconnaît et que l'écriture va aider à éclairer, à approfondir, à cerner ; et un problème formel, dramaturgique (technique, esthétique, théorique) qu'il ne maîtrise pas et qu'il souhaite mettre en pratique dans l'écriture. Ainsi, en vrac, la conquête de l'Amérique dans *Trilogía americana* ; les états végétatifs chroniques dans *Sangre lunar* ; la réflexion sur les mécanismes de la révolution et le changement politique dans *Los figurantes*, *El cerco de Leningrado* ou *Conspiración Carmín* ; le syndrome d'Asperger dans *La máquina de abrazar* ; la dictature dans *Terror y miseria en el primer franquismo* ; l'amnésie dans *Flechas del ángel del olvido...* Et l'art dans *El lector por horas* et *Monsieur Goya*. Pour éprouver, en vrac aussi, le jeu sur les interactions verbales entre les personnages ; la notion d'action dramatique ; l'incomplétude de la fable ; le rapport au public, à l'espace, au temps. Les paramètres d'une théâtralité toujours questionnée et transformée.

Monsieur Goya, une recherche sur la création théâtrale

Cette toute dernière pièce de José Sanchis Sinisterra (2018-2019) est une mise en abyme vertigineuse de la création et une réflexion sur le méta-théâtre. Comme l'indique le titre *Monsieur Goya*, cette « exploration » est bien une recherche sur un personnage historique, le peintre Goya, au moment de son exil en France. Monsieur car il passe la fin de sa vie à Bordeaux et Monsieur car il est célébré comme l'un des plus grands peintres de son temps, une personnalité digne de respect... mais qui n'apparaîtra jamais dans la pièce car il est déjà une figure lumineuse, trop bien repérée, de l'Histoire de l'art. Pour l'Histoire, il y a des livres, on peut s'y référer, affirme le personnage principal de l'œuvre, Off (p.101). S'intéresser aux petites histoires est bien plus difficile : elles sont toujours en dehors du faisceau des projecteurs. S'il s'agit néanmoins de retracer (d'esquisser) les derniers moments de l'existence de Goya – et, à travers lui, les soubresauts politiques du XVIII^e siècle espagnol –, l'écriture mènera un combat acharné avec la possibilité même de représenter le passé, de le comprendre, de l'éclairer. Un corps à corps, presque désespéré, avec la création d'un monde imaginaire, dont Off se fait l'écho dans la pièce. Dans la didascalie aperturale, on retrouve les échos du récit biblique de la genèse du monde, où la lumière surgit des ténèbres, et du prologue de l'Évangile de Saint Jean, où « au commencement était le verbe ».

PRÉFACE

(Obscurité complète. Silence... ou presque : on perçoit une respiration dont l'origine reste incertaine. L'obscurité s'atténue progressivement. La personne qui respire se racle légèrement la gorge... ce raclement se transforme en une voix. Faible lumière. La voix semble dessiner ce que nous voyons. Comme « règle générale », on pourrait dire que, à chaque fois que la voix off se fait entendre, une lumière plutôt faible clignote dans un recoin en hauteur, au fond de la scène.)
(p. 29)

Le *Fiat lux* qui rend possible ici l'apparition de la scène, plongée dans l'obscurité, est lié au verbe, à la parole de celui qui apparaît comme un démiurge. La voix, désignée comme Off, semble orchestrer la représentation, en générant les images qui s'organisent dans l'espace. La lumière qui accompagne chacune de ses apparitions, discrètement et de façon intermittente, depuis une position en hauteur, renvoie à une puissance supérieure, une divinité qui, par l'acte performatif de la parole, fait advenir les personnages. Mais cette voix est incarnée, elle respire, elle se racle la gorge, elle est humaine, elle a perdu la superbe d'un Dieu unique, transcendant, antérieur au monde, dont la création – bara' en hébreu – est bien différente de celle de l'action productrice de l'homme. La voix ne peut créer – dire – le monde car « ses » créatures sont des objets qu'elle contemple et non « ses » sujets, sur lesquels elle aurait un droit de vie et de mort.

OFF- ... Je commence à distinguer des images... Ou plutôt, la condition même des images : la lumière.

J'entends même des voix : une femme et un homme.

Ils sont dans une pièce difficile à identifier...

Il y a très peu de lumière : un chandelier, une lanterne, une lampe à huile ?

Dans tous les cas, c'est un lieu austère, modeste, chichement meublé...

L'homme et la femme se sont arrêtés devant une porte fermée. (p. 29)

Les images qui surgissent en premier laissent place également à des voix, celles de deux personnages dont le démiurge semble ignorer la localisation. Peu à peu, le verbe semble donner vie à une scène qui se définit au fil des mots. L'indéfini, l'incertitude, le flou semblent configurer la relation « auctoriale », incomplète et impuissante, que le clair-obscur symbolise, d'une certaine façon, sur le plateau. Off doit se contenter d'observer les personnages qui naissent sous ses yeux et semblent avoir une autonomie propre.

PRÉFACE

Dans le texte publié, pas de *Dramatis personae*, comme il est d'usage dans le théâtre ; les personnages surgissent du récit pris en charge par la voix. Tout comme le décor, planté par Off qui donne quelques indices nécessaires à la concrétisation scénique de l'action, mais qui semble s'auto-générer. La mise en abyme se complexifie. Dans le texte de théâtre qui se met en place, répliques et indications scéniques comprises, l'énonciation didascalique – et son didascale¹ – semble elle aussi impuissante à combler les lacunes de l'univers fictionnel. Le didascale, entité fictionnelle chargé de donner des consignes textuelles pour la réalisation de la mise scène, hésite, avoue son ignorance. Toujours dans la première scène entre Leocadia et Moratín, l'arrivée inopinée d'un troisième personnage provoque l'arrêt de la représentation par Off, surpris de sa présence.

OFF- Qui vient de parler ? Un troisième personnage ? Depuis quand était-il présent ? Voyons... Rembobinons. [...]

OFF- On dirait qu'elle entre en scène maintenant, oui... Ou qu'elle se montre. Il y a si peu de lumière... On dirait une fillette... (p. 33)

La scène reprend donc, comme dans une répétition de théâtre, en arrière pour reboucler sur le moment de l'entrée de Rosario, la jeune disciple / filleule de Goya.

Les marques de la subjectivité sont constantes dans les didascalies, jusqu'au « je » qui apparaît même dans une indication scénique : « *Moratín étouffe un rire, j'ai l'impression* » (p. 31). De cette stratégie d'écriture naît une tension constante entre la narration de la voix qui semble organiser la représentation et la représentation elle-même. À la page 31, Off choisit d'interrompre la scène, car ce personnage refuse l'interprétation possible de la scène qui considérerait que Goya montre des signes de folie. Vue depuis le théâtre, la démente de Goya n'est que la réalisation scénique d'un monde fictionnel capable d'articuler plusieurs logiques spatio-temporelles. Comme dans les pièces *Sangre lunar* o *Perdida en los Apalaches*, le temps dramatique peut, à l'instar des principes de la physique quantique, ne pas être linéaire². Off nous parle du processus d'écriture du texte théâtral, de la

¹ Monique Martinez Thomas et Sanda Golopentia, *Hacia una nueva interpretación de las didascalias*, Ciudad Real, Ñaque, 2010.

² Monique Martinez Thomas, *José Sanchis Sinisterra, une dramaturgie des frontières*, Rennes, PUR, 2005.

PRÉFACE

dramaturgie, de la recherche de thèmes, comme si le fameux cahier de notes que Sinisterra remplit patiemment pour chacune de ses pièces était devenu la matière même de l'action scénique. Il cherche à comprendre ce qu'il voit (dans son imagination, dans sa tête) ; il s'essaie à trouver des fils rouges (la relation maître-élève ?) (p. 37). Off est comme le regard en miroir du spectateur, qui tente aussi de comprendre ce qui se passe sur la scène. Un jeu de perspectives, verticales, horizontales mais toujours inversées.

Cette réflexion méta-théâtrale permet également que naissent des situations comiques comme, par exemple, lorsque l'auteur interrompt la scène entre Rosario et Margot, la jeune laitière, parce qu'elles parlent en français : le public – dit-il – risque de ne pas comprendre et Off les oblige à reprendre leurs premières répliques en castillan pour le texte espagnol (devenu, dans la traduction, du français).

OFF- ... Mais il y a un problème... Si nous continuons à les écouter en espagnol, dans un souci de réalisme... il y en a qui ne comprendront pas... Le dialogue, je veux dire...

Et là, c'est important... Tout le monde doit comprendre. D'autant plus que c'est une scène plutôt sujette à caution... (p. 49)

Ou encore quand Moratín et Off échangent en leur qualité d'auteurs sur la façon de concevoir une pièce, qui a bien changé dans le monde contemporain : « **OFF-** Tu es vieux jeu, Leandro. De nos jours, le théâtre n'est plus un "miroir de la vie"... Et il n'y a plus d'auteur qui se targue d'être le seigneur et maître de ses créatures... » (p. 89).

Certains passages sont de véritables moments de farce méta-théâtrale, comme lorsque, par exemple, Antonio de Brugada apparaît, habillé en soldat de la Milice nationale et en « piteux état » :

Faire ainsi mon apparition, d'un coup, en plein milieu de la pièce, sans avoir été présenté... ni même annoncé... C'est moi qui vais devoir le faire ? M'annoncer, je veux dire... ou même me présenter... Et, par-dessus le marché, habillé comme ça, avec cet uniforme de la Milice Nationale, qui semble avoir été volé chez un chiffonnier... (p. 87)

Il en va de même avec Margot, qui est en colère et apparaît de façon inopinée : il semble que personne ne lui accorde la moindre attention et elle

PRÉFACE

refuse à tomber dans les oubliettes de la fiction, s'insérant dans un espace et un temps qui n'est pas le sien.

([...] Comme sortie de nulle part, Margot s'approche d'elle furtivement et, se plaçant derrière le fauteuil, elle contemple également les dessins de Rosario.)

OFF- ... Ça commence à m'inquiéter, cette... insolence des personnages... Que fait Margot, « La laitière de Bordeaux », ici ? Qui l'a invoquée, alors que nous sommes encore à Madrid ? (p. 95)

Les personnages sont terriblement indisciplinés, ont une vie propre, décident eux-mêmes de leur sort et veulent s'émanciper. Lorsque Off reproche à Leocadia d'assumer tout le poids historique et qu'il impose un changement brusque de lumière, le personnage se rebelle pour revendiquer la nécessité d'une contextualisation historique des peintures de Goya.

OFF- Ça ira, Leocadia, merci... Tu n'as pas à assumer seule tout le poids historique et politique de cette... exploration...

LEOCADIA- *(Après une pause, pendant laquelle elle change d'attitude.)* Alors quelqu'un d'autre devra le faire, non ?... Car, sans l'histoire et la politique, on ne comprend rien. À sa vie et à ses peintures, je veux dire... (p. 109)

Elle essaie d'expliquer la détresse de Goya, avec des mots qui semble à « l'auteur » tellement étrangers qu'il se demande si le personnage est bien en train de dire son texte.

OFF- Un instant, Leocadia... Ces mots, ce langage si... est-ce le tien ? Je veux dire : est-ce bien Leocadia qui dit ce que tu es en train de dire ?

LEOCADIA- Eh bien... Il est évident que « je » ne suis pas Leocadia... Leocadia Zorrilla. Comment pourrais-je l'être et être là, maintenant, avec... avec vous ? (p. 109)

Monsieur Goya renoue avec la problématique, chère à José Sanchis Sinisterra, des frontières entre la fiction et le réel, le personnage et l'acteur, et avec la quête incessante de renouvellement des formes. *Pervirtimento y otros gestos para nada*, *Los figurantes*, *Vacío y otras poquedades*³ sont à cet égard des laboratoires textuels et scéniques pour penser ce jeu avec les ingrédients de la théâtralité qui sont également au cœur de cette dernière pièce.

³ *Pervirtimento y otros gestos para nada*, Barcelona, Cop d'Idees, 2004.

Los figurantes, Madrid, Antonio Machado Libros, 1997.

Vacío y otras poquedades, Madrid, La Avispa, 2003.

L'intermédialité artistique ou comment capter la lumière de l'histoire

Représenter signifie ici présenter à nouveau dans la lumière ce qui est tombé dans l'obscurité du temps. La scène ne vit que grâce à l'éclairage artificiel d'une *mimesis* qui tente de recomposer des éléments du vécu. L'image théâtrale, tout comme la peinture, est traversée par les jeux de lumière qui mettent en relief le mouvement et la vie, dans ce qu'elle a de plus évanescent. Les draps du début de la pièce captent la lumière, par touches : « *(Les draps semblent accueillir, joyeusement, des touches de lumière.)* » (p. 37) comme un écho au récit de Rosario qui raconte comment Goya et elle-même s'amuse à recomposer, par leur regard imaginaire, les peintures de la Quinta del sordo. Tout comme le théâtre offre des images à penser, le peintre et son élève recréent un monde d'images dans l'obscurité de la cave. L'intermédialité joue son rôle de catalyseur des formes artistiques. Le geste théâtral devient pictural, comme un trait de pinceau qui crée un univers spécifique en volume, une image en trois D, devenue habitacle d'une rencontre vivante entre acteurs et public.

OFF- ... Et moi aussi, enfin nous aussi, nous aimerions les écouter, n'est-ce pas ? Oui, aller et venir entre le personnage et le fond... et entre le fond et le personnage d'un seul trait, comme il le faisait lui.
Et l'espace... ou plutôt, l'air qu'il y a entre eux, là-bas, en train de vivre, et nous, ici, en train de regarder... (p. 47)

De la même façon, la pièce ne doit pas tout dire, car elle n'est pas une tapisserie de cour, lisse et bien « racontante », mais une surface irrégulière, faite de taches, de déchirures et de reprise sur laquelle le peintre ne peut que tracer des lignes à grands traits.

OFF- Attention... Ce n'est pas le moment de dissimuler les trous, d'illuminer les ombres... Ceci n'est pas une tapisserie pour la Cour de Madrid...
Les taches, les déchirures, les reprises ont toute leur importance... (p. 105)

Dans le brouillard du temps, raconter l'histoire ne peut être que suppositions et fantasmagories. Si la technique picturale se mêle, fusionne avec celle du théâtre, les productions artistiques de notre patrimoine, achevées et repérables, servent de cadre de référence aux scènes. Les tableaux de Goya s'incarnent dans les personnages. Margot, la laitière de

PRÉFACE

Bordeaux, surgit dans la fiction, dans une scène légère du quotidien, avant de devenir le sujet du tableau que le spectateur identifie grâce à son vêtement et qui devient le thème de son monologue. Être représentée sur la toile, c'est être fixée pour l'éternité, c'est entrer dans une image pour la vie, au contraire du théâtre qui est inscrit dans un espace et un temps limité, qu'il s'agit pour l'auteur de pouvoir maîtriser. De la même façon, l'auteur de théâtre est comme le chien du tableau de Goya, intitulé *Tête de chien* ou *Chien enterré dans le sable*, de la série des peintures noires, dit Off. Dans un dialogue avec Moratín où, à nouveau, la création est interrogée, la référence picturale sert de métaphore au travail du dramaturge.

MORATÍN- Ah non ? Et qu'est-ce donc qu'un auteur, alors ?

OFF- Juste quelqu'un qui... Non, en fait, c'est un chien enterré dans le sable et qui cherche... qui cherche des étoiles dans un ciel trouble. (p. 89)

L'auteur a renoncé à son omniscience, à sa puissance, dans le monde contemporain. L'œuvre n'est plus le reflet du monde mais un long processus de captation, douloureux, du sens. Tout comme le chien, le dramaturge ne peut que chercher désespérément à s'extirper d'une réalité dans laquelle il est englué, pour essayer de capter la lumière dans un ciel sombre.

Dans un autre tableau, c'est le carton de tapisserie de Goya *La gallinita ciega* (1789), destiné à la Manufacture Royale de Santa Bárbara, qui est reproduite par le jeu des personnages, comme une image vivante du moment festif, champêtre du jeu de colin-maillard. Le nombre des participants est plus réduit mais le cercle est agrandi par des foulards qui forment un lien entre les personnages et c'est une femme Rosario – et non un homme comme sur le carton – qui a les yeux bandés et cherche à « piquer » les joueurs. Les traits aristocratiques et amènes du dessin sont revisités par la lecture politique. Le colin-maillard est en effet bien plus qu'un jeu, la figure aux yeux bandés devient la Constitution elle-même, malmenée par ses ennemis et l'Espagne, aveugle et prostrée face au despotisme et à l'église catholique, doit être libérée. Mais Rosario veut être le génie de la liberté – autre allusion à la peinture et au titre de la lithographie de Rosario Weiss, *Le génie de la liberté* (1830) – affichant son idéologie libérale, d'une façon anachronique à l'époque pour une femme. Les personnages finissent par mimer l'allégorie patriotique de la lithographie, comme une image vivante.

La pièce se finit également par une image qui renvoie à l'un des deux portraits de Moratín peints par Goya, celui qu'il réalise au cours de leur exil

PRÉFACE

de Bordeaux. Sobre, intimiste et puissante, la toile met en relief le visage profondément humain de l'auteur, qui semble nous regarder. Du regard à la parole, il n'y a qu'un *medium* à changer. José Sanchis Sinisterra choisit d'écrire un monologue, où le personnage s'incarne et parle de lui-même, de son amitié avec le peintre, de son rôle de modèle dans une séance où Goya, précisément, ne peut l'entendre. L'expérience et la sensibilité sont mises au premier plan et la réflexion sur les sens et le corps comme média de communication permet de jouer avec les différentes conventions artistiques. Goya demande à Moratín de lui parler sans le regarder, alors qu'il est dans l'impossibilité de l'entendre puisqu'il est devenu sourd. Même la lecture sur les lèvres ne peut leur permettre d'échanger, puisqu'il ne doit pas bouger au risque de déformer son visage. Ici cependant, et malgré les contraintes de la technique picturale, c'est le théâtre qui réalise finalement ce que la peinture est incapable de transmettre : la vraie vie, les sentiments, le rapport à l'autre dans la proximité d'un espace partagé, ici l'exil.

De la même façon, la littérature rejoint la peinture lorsque se forme l'image sur scène d'un autre dessin de Rosario Weiss, *La lecture*, où l'on voit une femme debout, concentrée sur son livre, élégante et cultivée. Le théâtre met en scène Leocadia avec ses enfants. En lisant *Les aventures de Télémaque* (1699), ce texte qu'écrivit Fénelon pour initier son élève, le duc de Bourgogne, à la morale et à la politique autant qu'aux textes antiques, la mère devient la protagoniste d'un tableau postérieur que réalisera sa fille Rosario. À travers la lecture de ce roman – qui, perçu comme une critique de l'absolutisme royal, provoqua la disgrâce de son auteur mais servit de modèle à des générations d'éducateurs –, Leocadia donne également voix à un texte fondateur de la littérature européenne, *L'Odyssée* d'Homère. Les pauses signalées par Off et les didascalies suggèrent l'appropriation par la lectrice de l'histoire qu'elle est en train de vivre, car elle suspend, pensive, son récit. La sagesse des rois, vantée dans le récit, rejoint la réflexion politique sur l'absolutisme de Ferdinand VII et l'action de son fils, Guillermo Weiss, qui s'engage dans la lutte politique contre la tyrannie. L'intermédialité permet une fois encore de mettre en exergue la façon dont nous habitons l'art. *L'Illiade* et *L'Odyssée* traversent les siècles car elles questionnent les grands mythes de l'humanité : le pouvoir, le conflit, l'amour, la haine... Et chaque lecteur s'en empare pour comprendre son présent, son expérience, son contexte.