

Jeux de miroirs et de lézardes :
***El Retablo de Eldorado* de José Sanchis Sinisterra face à *El retablo de las maravillas* de Cervantès**

Résumé

Composée plus de quatre siècles après l'œuvre cervantine, *El Retablo de las maravillas*, la pièce de José Sanchis Sinisterra, *El Retablo de Eldorado* s'inspire indéniablement de la première. Mais loin d'en proposer une réécriture, il prend prétexte de cette re-création pour fissurer ou transgresser un certain nombre de référents esthétiques ou idéologiques, en s'inspirant d'une œuvre qui, à son époque déjà, a pu paraître transgressive. Il s'établit ainsi un jeu de miroir subtil entre les deux œuvres, que cet article se propose d'explorer, en analysant, en particulier, la poétique transgressive qui anime Sanchis Sinisterra.

Resumen

Creada más de cuatro siglos después de su antepasada cervantina, *El Retablo de las maravillas*, la obra de José Sanchis Sinisterra, *El Retablo de Eldorado* se inspira claramente de ella. Pero el dramaturgo no pretende reescribir el entremés cervantino: el proceso de re-creación a que somete la obra le permite transgredir y abrir grietas en una serie de referentes estéticos o ideológicos, inspirándose de una obra ya considerada transgresora en su época. Se establecen así entre las dos obras juegos especulares muy sutiles, que este artículo se propone explorar analizando, en particular, la poética transgresora que anima a Sanchis Sinisterra.

Abstract

Written more than four centuries after *El Retablo de las maravillas* by Cervantes, José Sanchis Sinisterra's play entitled *El Retablo de Eldorado* was undeniably inspired by the latter. But instead of offering a rewriting of the play, the author uses it to crack or break a certain number of aesthetic and ideological references, drawing his inspiration from a work which in its own time had already been considered as transgressing. Thus appears a subtle play of mirror between both works, and that is precisely what this article is going to focus on, analyzing in particular the transgressing poetics driving Sanchis Sinisterra.

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.
 Sanchis Sinisterra, « El teatro fronterizo. Manifiesto latente », 1980

S'intéresser à un dramaturge comme Sanchis Sinisterra dans le cadre d'une réflexion sur ce que nous avons convenu, au sein de ce séminaire, d'appeler « Le socle et la lézarde » peut paraître surprenant, voire paradoxal, surtout si l'on songe que, loin de constituer un intermédiaire ou un passeur, cet auteur se présenterait plutôt comme un écrivain d'avant-garde, de ceux qui innovent et inventent et non de ceux qui permettent au souffle de la modernité littéraire et artistique de venir fendiller les bases d'une culture académique. Sanchis Sinisterra a, pourtant, toute sa place dans cette réflexion, à condition toutefois que l'on ne s'interdise pas de reconsidérer ce rapport entre l'avant-garde et l'académisme et d'en fissurer les contours. La relation entre l'une et l'autre doit-elle nécessairement être contemporaine ? Ne peut-on s'autoriser à réfléchir à un face à face qui dépasserait les limites chronologiques habituellement retenues et, ainsi, mettre en présence, en dépit des siècles qui les séparent, deux écrivains ou deux œuvres, comme *El Retablo de Eldorado*, de Sanchis Sinisterra, et *El Retablo de las maravillas*, de Cervantès qui nous intéressent ici ? Il ne saurait s'agir pourtant de se contenter d'une analyse intertextuelle des pièces. Quoique pertinente, elle ne saurait suffire à définir ce qui dans la relation qui unit les deux œuvres relève de la problématique qui nous occupe, celle de la transmission ou du transfert. Ce qui importe ici, ce n'est pas tant que Sinisterra propose, avec *El Retablo de Eldorado*, une réécriture de l'œuvre cervantine, mais plutôt qu'il prenne prétexte de cette re-création pour fissurer ou transgresser à son tour un certain nombre de référents esthétiques ou idéologiques. Lézarder un socle de modèles et de discours, telle est l'ambition de Sinisterra qui s'inspire pour cela d'une œuvre du passé qui a pu, elle-même, permettre, à l'époque de sa création, que se fissure un édifice.

Si Sinisterra emprunte au modèle cervantin ce qui sert son entreprise transgressive, il ne manque pas néanmoins de prendre ses distances par rapport à cet hypotexte. Il s'établit ainsi un jeu de miroir subtil entre les deux œuvres, dont la première – l'œuvre cervantine – ne constitue pas seulement le socle de la deuxième, mais aussi le souffle rebelle qui anime la lézarde dont le texte sinisterrien devient le réceptacle. Lézarder la lézarde pour mieux s'attaquer au socle, c'est ce que se propose Sanchis Sinisterra.

L'œuvre théâtrale de Sanchis Sinisterra répond à une double exigence, esthétique et idéologique. À une écriture d'une très grande richesse et modernité, elle allie une

volonté d'engagement jamais démentie, qui s'est fait jour dès les premières pièces de l'auteur et qui s'explique en partie, on ne s'en étonnera pas, par les circonstances historiques propres à l'Espagne contemporaine. Quoique la plus grande partie de ses œuvres aient été composées à partir de la fin des années 1970, les premières datent des années 60, avec, par exemple, *Tú, no importa quién*, de 1962, qui obtient, en 1968, le Prix Carlos Arniches de la Diputación d'Alicante. Avec la fin du Franquisme et la Transition, le rythme de ses créations littéraires et scéniques s'accélère, pour connaître, dans les années 80 et 90, une véritable explosion, favorisée par la reconnaissance publique que lui a apportée la pièce *¡Ay Carmela!*, en 1986.

Ses œuvres accompagnent les changements politiques que connaît l'Espagne depuis plus de 40 ans dont elles traduisent, à leurs manières, les soubresauts et les crises. Il faudrait se garder, pourtant, de ne considérer ces œuvres qu'à l'aune des circonstances où elles ont pu jaillir, de même qu'il serait faux de croire qu'elles se contentent de mettre en scène des intrigues qui s'inscrivent dans une chronologie contemporaine. L'époque en est variée, comme le sont les modèles qui peuvent influencer l'auteur. Car il est une autre tendance chez Sanchis Sinisterra, la réécriture, l'adaptation ou l'intertextualité qui inspirent nombre de ses pièces et, ce, depuis longtemps. Son théâtre établit un dialogue constant avec des œuvres d'autres auteurs et d'autres époques qu'il revisite en permanence. Il en est ainsi de *Tendenciosa manipulación del texto de La Celestina de Fernando de Rojas*, une pièce inédite de 1974. Si le titre déclare explicitement la dette envers l'œuvre de Rojas, il n'en exprime pas moins clairement déjà une volonté subversive – et ludique – de transgresser le modèle. On pourra songer également à *Ñaque o de piojos y actores*, de 1980, dont le sous-titre précise qu'il s'agit d'une « *Mixtura joco-seria de garrufos varios / sacada de diversos autores / (pero mayormente de Agustín de Rojas), / agora nuevamente compuesta y aderezada por / José Sanchis Sinisterra* ». Là encore, une même intertextualité déclarée et une même volonté d'en jouer, comme on le retrouve dans de nombreuses autres œuvres inspirées d'auteurs de théâtre, mais aussi de romanciers : *La noche de Molly Bloom*, représentée en 1979, est la mise en scène du dernier chapitre d'*Ulysse*, de James Joyce, *Informe sobre ciegos*, jouée en 1982, est une adaptation d'un chapitre du même titre du roman d'Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, alors que *Moby Dick*, donnée un an plus tard,

en 1983, s'inspire bien sûr du roman d'Herman Melville¹, et que *El gran teatro natural de Oklahoma*, de 1982, reprend différents textes de Kafka. Certaines de ces œuvres sont de simples adaptations pour la scène, que Sanchis Sinisterra monte en sa qualité de metteur en scène, d'autres constituent de véritables réécritures. Dans l'un et l'autre cas, elles témoignent de la volonté du dramaturge d'allier création et re-création, écriture et réécriture et de concevoir son théâtre comme une double ligne de tension, faite tout à la fois de continuité et de rupture. Il invente ainsi une nouvelle poétique de l'intertextualité qui l'amène à lézarder le socle de l'hypotexte par le souffle d'un hypertexte créatif et innovant. De cette première fissure intertextuelle émergent de nouvelles lézardes qui, à leur tour, viennent craqueler de nouveaux socles littéraires, idéologiques et esthétiques, pour y faire naître de nouveaux sens. Car là est bien l'objectif de Sanchis Sinisterra, remettre le sens en question, comme *El Retablo de Eldorado* en amène la preuve.

Cette pièce, que son auteur présente comme un « tragientremés en dos partes », a été écrite entre 1977 et 1984, en pleine Transition démocratique. Elle est jouée pour la première fois en février 1985, à Barcelone, dans une mise en scène du Teatro Fronterizo dirigée par l'auteur lui-même. Publiée d'abord en 1991, par le Centro de Documentación Teatral, elle est rééditée en 1992, puis enfin en 1996, chez Cátedra, dans une édition de Virtudes Serrano, intitulée *Trilogía americana* qui regroupe deux autres pièces qui s'inspirent elles aussi de la Conquête d'Amérique et qui, comme *El Retablo de Eldorado*, ont été composées entre la fin des années 70 et le début des années 90 : *Nafragios de Álvaro Núñez o La herida del otro* et *Lope de Aguirre, traidor*.

Dès son titre, *El Retablo de Eldorado* reconnaît la filiation qui l'unit à l'œuvre cervantine : comme dans cette dernière, la petite scène ambulante désignée par le terme « retablo » se voit accorder une importance essentielle (ce qui constitue, d'ailleurs, un premier indice de la dimension méta-théâtrale sur laquelle, comme son ancêtre, la pièce est construite). Pourtant, on perçoit aussi dans ce titre hommage une volonté déclarée – et ironique, l'étude de la pièce le montrera – de dépasser le modèle original. L'« Eldorado » dont il est ici question ne constitue-t-il pas une surenchère des « merveilles » cervantines ? N'est-il pas ce lieu fabuleux dont l'existence même dépasse l'entendement, bien plus extraordinaire que ne saurait l'être une réalité seulement

¹ En 1989, Sanchis Sinisterra s'inspire d'une nouvelle du même auteur qu'il met lui-même en scène à Barcelone, *Bartleby, el escribiente* (le titre de la nouvelle de Melville est *Bartleby the Scrivener, A Wall Street History*).

merveilleuse ? C'est ainsi du moins que Chanfalla, l'un des deux personnages sinisterriens hérités de Cervantès, le présente, lorsqu'il évoque « un nuevo y, si cabe, más maravilloso Retablo »².

D'autres éléments déclarent tout aussi explicitement le lien qui unit la pièce de Sanchis Sinisterra à l'*entremés* cervantin, dont, bien sûr, la présence de ces deux personnages, Chirinos et Chanfalla, ce couple d'acteurs ambulants créés par Cervantès. L'identification entre les personnages cervantins et ceux de Sanchis Sinisterra est confortée par leurs noms, mais également par leurs discours, puisque, à plusieurs reprises, ils affirment être ces mêmes acteurs. Les références à leur passé – et donc à l'intrigue mise en scène par Cervantès – sont fréquentes, comme dans ce dialogue imaginaire qu'ils établissent avec de faux interlocuteurs pour tromper Don Rodrigo :

CHIRINOS [...] (Con su propia voz): Sabed, señor alcalde y señores regidores, que nosotros somos Chanfalla y Chirinos, cómicos famosos donde los haya, que de muchos años a esta parte andamos por estos reinos representando toda suerte de historias [...]

CHANFALLA (*Alto con su propia voz*): Quizá vuestras mercedes tuvieran noticia del maravilloso Retablo de las Maravillas, el cual fabricó y compuso el sabio Tontonelo, que años ha mostramos con general contentamiento y aplauso por estas tierras [...]

CHIRINOS: Pues sepa, señor alcalde, que nosotros fuimos los portadores de tal Retablo. (p. 281).

Il n'est pas difficile pour un lecteur quelque peu averti de reconnaître là les traces de l'œuvre de Cervantès, d'autant que Sanchis Sinisterra rend hommage très explicitement à son auteur, dans les Remerciements qu'il insère après la présentation des personnages, du lieu et de l'époque de l'action. À la fin d'une longue liste d'auteurs dont il reconnaît s'être inspiré « en mayor o menor medida », il ajoute :

Pero la más generosa e impagable donación, así en personajes y estilo como en talante y espíritu, viene de la mano única y fecunda de
Miguel de Cervantes Saavedra
a quien el autor de este texto quiere ofrecer, desde sus páginas, humilde y rendido
homenaje.

J. S. S.

(p. 253. Je respecte la typographie de l'édition de Virtudes Serrano)

² José Sanchis Sinisterra, *El Retablo de Eldorado, in Trilogía americana*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 282. (Les références à cette édition seront désormais indiquées dans le corps du texte).

L'intrigue présente, elle aussi, des points de convergence avec l'œuvre de Cervantès, puisqu'il s'agit là encore pour les deux acteurs de monter sur leur scène ambulante un vrai faux spectacle. L'analogie pourtant s'arrête là, tant sont nombreuses les différences entre les pièces. Elles tiennent à la volonté de Sanchis Sinisterra, tout en rendant un hommage sincère à son auteur, de transgresser son modèle, pour en proposer une réécriture moderne qui lézarde le socle cervantin. Mais cette entreprise transgressive va au-delà, puisqu'elle entraîne avec elle d'autres lézardes subversives qui affectent en particulier la réception de l'œuvre. La distance que Sanchis Sinisterra instaure avec son modèle, sur laquelle nous allons revenir, ne doit pas laisser penser cependant que l'auteur se désintéresse de cet hypotexte. Au contraire, s'il le choisit, c'est que l'on trouve déjà dans l'*entremés* cervantin ce double mouvement de continuité et de rupture qui lui permet à son tour, près de 400 ans plus tard, d'entrouvrir de nouvelles failles.

Les principaux critiques du théâtre cervantin s'accordent à dire que lorsqu'il publie, en 1615, ses *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* (qui incluent *El Retablo de las maravillas*), le modèle théâtral en vogue est la *comedia nueva* inspirée de Lope de Vega, dont Cervantès ne souhaite pas reconnaître pas l'influence. Il semblerait que la publication de ces seize pièces s'explique par le refus opposé par les impresarios de les voir monter dans leurs théâtres. À défaut de les voir jouer, Cervantès se serait vu contraint de les imprimer, comme il l'avoue lui-même dans la Dédicace qui ouvre le livre et qu'il adresse au Conde de Lemos :

Ahora se agoste o no el jardín de mi corto ingenio, que los frutos que él ofreciere, en cualquier sazón que sea, han de ser de V. E., a quien ofrezco el de estas comedias y entremeses, no tan desabridos, a mi parecer, que no puedan dar algún gusto; y si alguna cosa llevan razonable, es que no van manoseados ni han salido al teatro, merced a los farsantes, que, de puro discretos, no se ocupan sino en obras grandes y de graves autores, puesto que tal vez se engañan³.

Si ces intermèdes et ces comédies n'ont pu être joués, c'est qu'ils s'accordent mal avec le modèle de la comédie de Lope contre lequel Cervantès s'inscrit en faux, lui préférant un autre genre, celui de Lope de Rueda, dont les *pasos* peuvent être considérés

³ Miguel de Cervantès, « Dedicatoria al Conde de Lemos », in Nicholas Spadaccini (éd), *Entremeses*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 95.

comme les ancêtres de ses *entremeses*. Toutefois, il ne faudrait pas considérer qu'en s'inspirant d'un genre passé de mode au moment où il écrit, Cervantès tourne délibérément le dos à toute modernité. Au contraire, Jean Canavaggio souligne son rôle de précurseur et d'inventeur d'un « théâtre à naître »⁴, ce qui pourrait nous inciter à reconnaître à son œuvre dramatique une fonction initiatique et dissidente inscrite, cependant, dans la continuité d'un genre passé, dont elle réinvente les limites. Dès lors, et très paradoxalement, ne pourrait-on considérer Cervantès comme une sorte de passeur d'avant-garde, comme celui qui fissure le socle du théâtre ancien pour y faire pénétrer le germe de la modernité ? La comparaison paraîtra peut-être osée, mais elle a sans doute le mérite de mettre en avant ce qui dans son théâtre relève simultanément de cette double problématique de la lézarde et du socle qui nous intéresse ici.

Les fissures sont multiples dans le théâtre cervantin, elles ouvrent des brèches dont le sens n'est, pourtant, pas toujours simple à analyser. Elle récuse toute univocité, privilégiant le pluralisme des significations, au point qu'elle pourra parfois paraître ambiguë. Jean Canavaggio évoque ainsi « un théâtre problématique, qui jamais ne ramène à un schéma simple et efficace la complexité des événements vécus »⁵. Car ce théâtre s'inscrit aussi dans une époque problématique, où se fait jour une crise de valeurs, sociales, économiques et religieuses, comme de nombreux historiens le montrent. Ils soulignent l'émergence de valeurs nouvelles, celle de l'argent en particulier, qui menace les hiérarchies et les pouvoirs, au point que l'on assiste à une réaction d'une partie de la noblesse qui se traduit par des réflexes de féodalité et qui constituerait une réponse face à la menace ressentie. À sa manière, Cervantès reflète cette nouvelle problématique historique dans son théâtre, choisissant, par exemple, d'accorder au thème de l'argent une importance centrale dans nombre de ses intrigues (comme dans *La guarda cuidadosa* ou *El viejo celoso*). Il fait aussi de l'honneur, une valeur essentielle de l'Espagne classique, un des thèmes privilégiés des ses œuvres, comme, bien évidemment, dans *El Retablo de las maravillas* qui nous intéresse ici. On se souvient, en effet, que l'intrigue repose sur une imposture : Chanfalla et Chirinos, accompagnés d'un jeune garçon, El Rabelín (qui disparaît chez Sanchis Sinisterra),

⁴ Voir Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturge : un théâtre à naître*, Paris, PUF, 1977.

⁵ Jean Canavaggio, *Cervantès*, Paris, Fayard, 1997, p. 301.

montent devant les notables d'un village un spectacle que tout le monde ne peut pas voir. Car, prétendent-ils,

ninguno puede ver las cosas que en él se muestra, que tenga alguna raza de confeso, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio; y el que fuere contagiado destas dos tan usadas enfermedades, despídase de ver las cosas, jamás vistas ni oídas, de mi retablo⁶.

Pris par la peur de pouvoir être déconsidérés s'ils ne voient pas ce qui est censé se passer sur cette scène ambulante, ces notables préfèrent mentir et feignent donc de voir le spectacle factice que leur proposent les trois comparses. La démystification joue à plein, puisqu'elle découvre la vraie fausse identité de ces représentants du pouvoir, ce qui serait un moyen pour Cervantès, comme le proposent des critiques, de suggérer que le véritable honneur dépend de la vertu de chacun et non de la pureté de sang⁷. Il ne s'agit pas ici de discuter cette interprétation, mais bien d'essayer de comprendre ce qui a pu intéresser Sanchis Sinisterra dans cette œuvre au point d'en proposer, près de quatre siècles plus tard, une réécriture.

Les raisons de l'emprunt sinisterrien sont nombreuses, tant idéologiques qu'esthétiques, mais une des principales est sans doute cette dimension démystificatrice que Sanchis Sinisterra perçoit dans l'œuvre cervantine. Cette lézarde que Cervantès creuse dans le socle des valeurs dominantes et du discours du pouvoir intéresse Sanchis Sinisterra, d'autant qu'elle s'accompagne d'effets esthétiques et dramaturgiques qui la renforcent et qui portent les germes d'une théâtralité très moderne, ce qui ne peut manquer de séduire notre dramaturge. La scène ambulante que transportent Chanfalla et Chirinos devient le lieu de toutes les expérimentations et de toutes les dissidences. Elle permet un jeu méta-théâtral qui se révèle doublement intéressant, puisque, tout en renforçant la théâtralité de l'œuvre, il déplace les frontières de l'illusion et de la réalité.

⁶ Miguel de Cervantes, *El Retablo de las maravillas*, in Nicholas Spadaccini (éd), *Entremeses...*, p. 220. (Dorénavant les références seront indiquées dans le corps du texte).

⁷ C'est l'interprétation que propose Nicholas Spadaccini dans son édition des *entremeses* : « La imagen entremesil y grotesca del labrador impotente es la respuesta cervantina al mito del villano integrado que se crea en los dramas rurales; es la figura invertida de aquellos villanos ricos de la comedia que reclaman la dignidad y el honor y hasta logran entrar en las filas de la aristocracia. [...] La lectura cervantina viene a centrarse en la sátira de los linajes y reafirma, implícitamente, la noción humanista de que la verdadera honra no emana de la pureza de sangre o del apellido y el blasón, sino más bien de la capacidad o habilidad individual: cada uno es hijo de sus obras ». Voir Nicholas Spadaccini, « Introducción », in *Entremeses...*, p. 67.

Le socle du réel se fragilise, il se fissure sous les coups que lui porte l'imaginaire qui en lézarde les contours et les limites. Le vrai faux spectacle que montent les deux acteurs dévoile le caractère artificiel du théâtre, mais il révèle une nouvelle réalité qui n'a plus que faire dorénavant des faux-semblants : « *Le Retable des Merveilles* nous désabuse en nous plaçant devant notre propre image projetée dans le double reflet d'un spectacle factice et de ceux qui se reflètent en lui. »⁸ Et c'est bien cela qui intéresse Sanchis Sinisterra, comme l'analyse précise de *El Retablo de Eldorado* le montre.

On retrouve dans sa pièce les deux personnages cervantins, Chanfalla et Chirinos, ce couple de « cómicos de la legua », auxquels le dramaturge a ajouté deux personnages de son invention : un ex conquistador revenu d'Amérique, Don Rodrigo, et une mystérieuse indienne, Doña Sombra qui ne s'exprime qu'en nahuatl. Ces deux derniers personnages logent dans une curieuse charrette qui attise la curiosité des deux acteurs, convaincus que s'y cachent des trésors somptueux et qui n'ont de cesse, dès lors, de les découvrir. Ils sont particulièrement intéressés par une mystérieuse bourse dont Don Rodrigo ne se sépare jamais et qui doit contenir des pierres précieuses, puisque, songent-ils, ce vieux conquistador s'est nécessairement enrichi en Amérique. Ils inventent donc un stratagème pour s'emparer de cette bourse. Don Rodrigo cherchant à tout prix à retourner en Amérique pour se baigner dans la source de l'éternelle jeunesse, sur l'île de Bimini, il se laisse convaincre par les deux complices qu'il peut gagner facilement de l'argent, s'il accepte qu'ils mettent en scène sa vie de conquérant. Ce qu'ils n'avaient, cependant, pas prévu, c'est que l'organisation d'un *auto de fe* va les empêcher de mener à bien leur projet, en les privant de public. Peu importe, ils montent leur spectacle devant un public fictif – qui n'est, en réalité, que le vrai public, c'est-à-dire nous. Il leur est facile de persuader Don Rodrigo qu'ils jouent devant un vrai public (le fait qu'ils jouent devant un faux public est, pour eux, de peu d'importance, puisqu'ils veulent profiter de la représentation pour voler la bourse de don Rodrigo). Comme dans *El Retablo de las maravillas*, la vraie fausse représentation commence alors et, progressivement, vérité et fiction se superposent, au point qu'il devient bien vite difficile de distinguer ce qui relève du spectacle qu'ils ont monté de ce qui tient à l'action principale. Ainsi, les personnages se dédoublent, endossant de nouvelles fonctions : de spectateurs, ils deviennent metteurs en scène, puis acteurs de la

⁸ Jean Canavaggio, *Cervantès...*, p. 299.

représentation. L'illusion de vérité est telle (alors même que l'action ne cesse de nous rappeler que tout ce que nous voyons sur leur fameux « retablo » est faux), que Don Rodrigo et Chanfalla en viennent à croire que ce qu'ils voient sur scène est vrai. L'effet est si vertigineux que le second ne parvient plus à distinguer le vrai du faux et se convainc facilement que ce qui est montré sur scène est réel et il en vient même à ne plus savoir qui il est, alors que Chirinos a, elle aussi, totalement perdu pied, d'autant qu'elle vient de boire un breuvage hallucinogène :

CHANFALLA — (*Totalmente perdido, trata de bajar a Chirinos de la escalera*)
¡Por los pelos del rabo de Satanás! ¡Chirinos, vuelve en ti, que el mundo se desquicia! ¿Qué locura es la tuya? ¡Despierta! El indiano salido se ha de sí, doña Sombra parece espiritada, yo no sé ya ni quién soy ni quién no soy... y en cuanto a esos de ahí (*señala al público*), alguna tarrabustería andan urdiendo, que ni responder quieren a mis voces. (p. 346-347).

Quant à Don Rodrigo, le vrai faux spectacle de sa vie le dérouté tellement que, ne pouvant supporter le spectacle des horreurs qui ont été commises en Amérique et auxquelles il a pris part, il préfère se donner la mort. La pièce se termine sur la vision de Doña Sombra, penchée sur son cadavre, qui se retourne hostile, vers le public, avant de lui lancer un regard accusateur, alors que l'obscurité se fait sur scène⁹.

[Sombra] entra en el escenario y, apartando el último decorado, arrastra desde atrás el cuerpo exánime de Rodrigo. Allí, en el teatrillo, le arregla con cuidado el pelo y las ropas mientras canturrea una salmodia en náhuatl que tanto puede ser un planto funerario como una canción de cuna. Se interrumpe de pronto, mira al público con expresión hostil, y, bruscamente, se incorpora y cierra las cortinas del teatrillo, que los oculta. Al mismo tiempo se hace el OSCURO. (p. 357).

Le rideau tombe sur cette pièce qui entretient avec l'hypotexte cervantin des points communs, mais aussi bien des divergences qui, pour beaucoup, tiennent à la fonction très différente que joue la scène ambulante, le fameux *retablo* du titre, dans les deux œuvres. Dans l'*entremés* de Cervantès, les deux acteurs, aidés d'un jeune garçon, El

⁹ Je reprends ici, dans ce résumé, une partie de l'analyse que j'ai exposée lors d'un séminaire coordonné par Paloma Bravo et Cécile Iglesias, à l'Université de Bourgogne, « L'héritage du modèle picaresque dans le théâtre espagnol contemporain : *El retablo de Eldorado* de José Sanchis Sinisterra, une nouvelle transgression » et qui sera prochainement publié dans un ouvrage intitulé *Filiations picaresques en Espagne et en Europe (XVIe-XXe)*.

Rabelín, montent un faux spectacle devant un public formé de vrais notables. Le gouverneur, accompagné de Benito Repollo, *alcalde*, de Juan Castrado, *regidor*, et de Pedro Capacho, *escribano*, assistent, en effet, à la représentation accompagnés de Juana Castrada, Teresa Repolla, et de quelques autres personnages. C'est pour eux que les trois comparses inventent de toutes pièces un spectacle merveilleux que personne ne peut voir, et pour cause, car il n'existe pas. Ils feignent ainsi de montrer sur scène des personnages héroïques (Samson et Hérodiade) et des animaux (un taureau, des souris, des lions et des ours) qui n'ont pas plus de réalité que les faits miraculeux qu'ils font tout aussi semblant de faire apparaître devant ces spectateurs apeurés qui, pour ne pas être accusés d'être ce qu'ils ne sont pas (mais qu'ils sont sans doute), font semblant de voir ce qui n'existe pourtant pas. Tous, à l'exception du gouverneur, se laissent emporter par ce vrai-faux spectacle, au point que, lorsque le Fourrier, ce militaire bien réel chargé du cantonnement des troupes, apparaît et leur demande de préparer de quoi loger ses soldats, personne ne le croit pas. Ils ont tous été dupés par la magie d'un spectacle imaginaire. À l'inverse, les deux acteurs sont toujours restés maîtres de la situation. Ils sont les grands gagnants de cette supercherie, apportant la preuve que le théâtre – l'imagination – peut être plus forte que la réalité pour quiconque est incapable de distinguer l'un de l'autre. C'est ainsi que Chanfalla se félicite, avant que la pièce ne se termine : « El suceso ha sido extraordinario; la virtud del Retablo se queda en su punto, y mañana lo podemos mostrar al pueblo; y nosotros mismos podemos cantar el triunfo desta batalla, diciendo: ¡Vivan Chirinos y Chanfalla! » (p. 236)

Chez Sanchis Sinisterra, le processus est beaucoup plus complexe, puisqu'il repose sur une situation inversée : cette fois, Chirinos et Chanfalla montent un vrai spectacle, mais devant de faux spectateurs (qui sont aussi de faux notables). En effet, comme l'organisation de *l'auto de fe* les prive de public, pour pouvoir mener à bien leur supercherie – qui consiste, rappelons-le, à s'emparer de la bourse de Don Rodrigo pendant la représentation –, ils ont recours à un stratagème. Ils font venir une bande de brigands, dirigés par un certain Macarelo, qui joueront les vrais notables devant Don Rodrigo (comme ce dernier est borgne, ils pensent que dans l'obscurité de la salle, il ne distinguera pas la vérité). En réalité, ces spectateurs – de vrais faux notables donc –, nous ne les voyons jamais : il y est fait souvent allusion, Chirinos et Chanfalla s'adressent plusieurs fois à eux, mais ils n'apparaissent pas sur scène, et pour cause, car

ils n'existent pas. Les faux spectateurs, c'est donc nous, le vrai public, devant lequel les deux acteurs vont donc monter leur spectacle. Mais pour convaincre Don Rodrigo qu'ils vont jouer devant un vrai public (et l'empêcher de découvrir la supercherie qu'ils ont ourdie), Chirinos et Chanfalla sont obligés de jouer le rôle de ces notables. C'est ainsi que, alors que Don Rodrigo est dans sa charrette, ils imitent les voix de ces spectateurs imaginaires :

RODRIGO — (*Despareciendo tras las cortinas*) Hablad con altas voces de modo que yo pueda oír lo que decís y os dicen...

CHANFALLA — Así haremos.

CHIRINOS — (*Fingiendo que habla con alguien*) Bienvenidos sean el señor alcalde y los señores regidores de esta noble y famosa villa. Beso a vuestras mercedes las manos. (*Cambiando la voz*) ¿Qué os trae por estas tierras, buena gente?

CHANFALLA — (*Siguiéndole el juego*) No es otra cosa sino el gusto de servirlos y el afán de mostrarlos algo de tan provecho como entretenimiento.

CHIRINOS — (*Cambiando la voz*) ¿Y qué es ello y quiénes sois y qué queréis? (*Con su propia voz*) Sabed, señor alcalde y señores regidores, que nosotros somos Chanfalla y Chirinos, cómicos famosos donde los haya, que de muchos años a esta parte andamos por estos reinos representando toda suerte de historia. (p. 357).

En bons acteurs qu'ils sont, ils jouent donc le rôle des spectateurs imaginaires, ce qui constitue, là encore, une inversion par rapport à *El Retablo de las maravillas*. Chez Cervantès, les vrais spectateurs finissaient par devenir les acteurs du faux spectacle, chacun feignant, en effet, de voir le spectacle censé être joué sur scène y d'y participer, de peur d'être démasqué. À l'inverse, chez Sanchis Sinisterra, Chirinos et Chanfalla, les acteurs, deviennent, par la magie de l'illusion théâtrale, les spectateurs de la représentation qu'ils montent. Les catégories se fissurent et le socle théâtral sur lequel repose le processus dramatique choisi par Sanchis Sinisterra se lézarde, il met à nu ses propres mécanismes de fonctionnement, en les redéfinissant et en jouant avec eux. Cela n'est pas sans conséquence sur le rôle dévolu au public réel de l'œuvre, c'est-à-dire nous même qui ne sommes encore que lecteurs, mais qui pourrions devenir de vrais spectateurs si la pièce était mise en scène. Le seul vrai public de la (double) représentation qui se joue sur scène, c'est donc nous qui, de ce fait, nous voyons attribuer un rôle actif dans ce procédé, d'autant que Chirinos et Chanfalla ne cessent de nous interpeller. Ils s'adressent, certes, à leurs complices, et à Macarelo en particulier,

mais nous sommes les véritables destinataires de ces apostrophes qui permettent que se mette en place un échange plus direct entre la scène et la salle. Alors même que la distance entre les deux espaces s'amenuise, ils invitent le public à réfléchir sur le rôle qui est le sien, en lui dévoilant les frontières poreuses qui unissent dorénavant la fiction et la réalité. C'est le sens du long monologue que Chanfalla prononce dans le deuxième acte, alors qu'il cherche à attirer l'attention des spectateurs. Il interpelle Macarelo :

CHANFALLA — ¡Macarelo! ¿Dónde estás, Macarelo? (*Es evidente que no se atreve a bajar a la sala.*) ¡Malditas sombras!... ¡Eh, señores belitres...! Valga el diablo, y qué amortecidos parecen, y antes tanta rechifla y bulla y chirigota... ¿Hanse quedado por ventura mudos? Tanto me da, mientras no paren sordos... [...] Ta, ta, ta... ya sé yo la causa de este silencio, que no es otra sino el verme como trapaza o monigote. ¿No es así, Macarelo? (*Ríe sin convicción*) ¿No es cierto que parezco figura de apariencia? Pues tan de veras soy como vosotros, si no más. Sólo que unos tufos de encantamiento embeleñan algún poco este lugar, de tal suerte que, vistas desde ahí, las cosas y personas parecemos de burla, invención y sueño... (p. 339-340)

Comme Macarelo, le public se trouve pris à parti par ces questionnements, autant qu'il devient en quelque sorte complice de ce qui se passe sur scène, ce qui intéresse justement le dramaturge, comme nous allons le voir. Car la distance prise par rapport à l'œuvre cervantine ne remet pas seulement en cause le rôle du spectateur, elle entraîne d'autres lézardes avec elle, en particulier sur le sens de la représentation.

Chirinos et Chanfalla montent, en effet, un vrai spectacle qui nous est donné à voir dans le deuxième acte de l'œuvre, celui de la vie de Don Rodrigo. Ce dernier collabore à la représentation, puisque d'abord récitant, il joue ensuite le rôle de Diego Hernández de Palomeque, tout en commentant pour le public ce qui se passe sur scène. De personnage, il devient donc acteur, en ayant tout à la fois une fonction de commentateur, ce qui lui permet également de devenir spectateur, avec toutes les conséquences qui vont en découler, de sa propre vie qu'il voit représentée sous ses yeux. Pour leur part, Chirinos et Chanfalla jouent des rôles variés : ils sont tour à tour metteurs en scène, récitants et personnages. C'est ainsi que Chirinos joue le rôle de Don Rodrigo enfant (que l'on voit quitter la maison paternelle et s'embarquer pour le nouveau continent), avant de l'incarner adulte en Amérique. De son côté, Chanfalla joue différents rôles mineurs, avant de devenir Hernando Cortés lui-même, puis de se

retrouver dans le costume d'un franciscain, fray Vicente de Valverde. Quant à elle, Doña Sombra ne joue que son propre rôle, celui d'une indienne colonisée – et maltraitée – par les Espagnols.

Ces changements de rôles sont tellement complexes que les personnages eux-mêmes finissent par y perdre leur latin et douter de leur propre identité. Dérouté par le spectacle de sa propre vie qu'il voit rejouée devant lui, Don Rodrigo ne sait plus quel est le rôle qui est le sien, alors que, de son côté, Chanfalla doute de sa propre identité. Les frontières se brouillent totalement, d'autant que deux intrigues se déroulent désormais devant nous, celle que montent les personnages, devenus acteurs de la représentation qui se déroule sur la scène ambulante et qui a commencé dans le deuxième acte, et celle qui a été mise en place dès le début et qui montre Chirinos et Chanfalla essayant de voler Don Rodrigo. On perd ainsi rapidement pied dans cette confusion permanente entre réalité et fiction (d'autant que tout n'est que fiction : les deux intrigues qui sont mises en scène sont aussi fausses l'une que l'autre, bien sûr). Très vite, la réalité se lézarde, pour laisser apparaître une autre réalité où les frontières – de l'imaginaire, du réel, du temps, de l'espace, de la littérature et de l'histoire –, se confondent, se superposent et disparaissent. Il y a une volonté délibérée chez Sanchis Sinisterra de provoquer cette confusion chez le public, de lézarder le socle de sa compréhension, comme il l'a souvent revendiqué. Dans un article justement intitulé « Un teatro para la duda », publié en 1991, il affirme « que el trabajo del arte es el de hacer dudar, de socavar las certidumbres, de crear la desazón y la incomodidad »¹⁰.

Ce désir d'instiller le doute chez le public, de l'inquiéter et de l'obliger à renoncer à des catégories épistémologiques définitives n'est pas étranger à un des concepts clef de sa dramaturgie, dont il constitue sans doute une des bases, un de ces socles qui portent déjà en lui, pour paradoxal que cela paraisse, les lézardes de l'incertitude, celui de frontière. Ce concept nourrit toute son œuvre, comme il le revendique lui-même en baptisant du nom de *Teatro fronterizo* le groupe de théâtre qu'il crée en 1977 (l'année où il commence à composer *El Retablo de Eldorado*) et avec lequel qui prétend mener une réflexion sur le théâtre expérimental. Il publie trois ans plus tard, en 1980, dans la revue *Primer acto*, un manifeste lui aussi intitulé « El teatro fronterizo », où il expose les principes de ce théâtre. Il s'érige contre toute approche dogmatique de l'art

¹⁰ José SANCHIS SINISTERRA, « Un teatro para la duda », *Primer acto*, n° 240, 1991, p. 136.

dramatique, rejetant les conceptions par trop rigides et les catégories étanches et définitives où le théâtre se trouverait corseté. C'est un tout autre principe de création, d'écriture et de représentation qu'il revendique, celui de théâtre frontalier :

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. [...]

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 laterales¹¹.

Ce théâtre qui cherche à se construire sur ces zones frontalières et qui s'inscrit dans une latéralité féconde a beaucoup à voir avec une poétique de la lézarde, dont *El Retablo de Eldorado* est, à sa manière, une mise en pratique. Si cette pièce revisite l'*entremés* cervantin pour en lézarder les contours (eux-mêmes déjà fissurés, on l'a dit), c'est à d'autres socles que Sanchis Sinisterra s'attaque aussi, en particulier le public et, plus précisément, ses habitudes de réception. La question se pose, en effet, de savoir comment comprendre et regarder ce théâtre exigeant et ambitieux qui oblige le public à redéfinir son rôle, à se poser la question du regard qu'il doit porter sur l'œuvre et de sa participation au spectacle. Ce public est, certes, malmené, mais il est aussi considéré comme un partenaire à part entière du spectacle auquel on l'invite à prendre part. Dès les premières lignes de l'œuvre, il lui faut ainsi renoncer au confort d'une compréhension immédiate, à la facilité d'un regard naïf. Il est pris à parti par les choix exigeants opérés par le dramaturge dans les didascalies initiales qui, loin de créer l'illusion de la réalité par des indications de temps et de lieu précises, sèment immédiatement le doute chez le lecteur :

Del texto se deduce que la acción podría transcurrir en una lonja abandonada, a las afueras de un pueblo tal vez andaluz... Pero también podría emerger de las tinieblas de un escenario.

¹¹ José SANCHIS SINISTERRA, « El Teatro Fronterizo », *Primer Acto*, n° 186, 1980, p. 89.

Algunos de los personajes creen existir en los últimos años del siglo XVI... Pero también hay quienes sospechan – como el público – que el único tiempo real es el *ahora* de la representación. (p. 252)

Le public n'est pas plus rassuré par les confusions incessantes que provoquent la double représentation et par les effets de méta-théâtralité qu'elle entraîne et il ne peut davantage trouver de tranquillité à l'écoute des dialogues. La volonté – ludique – de l'auteur de recréer cette langue classique et, qui plus est, souvent argotique, rend difficile la compréhension du public, obligé, une fois encore, à renoncer à comprendre tout à fait une langue qui est pourtant la sienne. Il se trouve dans une position inconfortable, puisqu'il lui semble, tout à la fois, reconnaître et ne pas reconnaître cette langue espagnole, la comprendre sans la comprendre du tout au tout. Cet effet se trouve démultiplié par un autre processus, l'intertextualité à laquelle Sanchis Sinisterra a constamment recours dans cette pièce, comme il le reconnaît dans les remerciements initiaux, et qui a beaucoup à voir avec le concept de théâtre frontalier sur lequel il bâtit son œuvre. C'est à Cervantès, bien sûr, qu'il emprunte certaines répliques, mais à d'autres auteurs aussi (Mateo Alemán, Alonso de Contreras, Juan Hidalgo ou Juan de Luna et bien d'autres anonymes) et à des chroniqueurs de la Conquête (Bartolomé de las Casas, Bernal Díaz del Castillo, Alonso de Ercilla...). Là encore, le public ressent ce même sentiment schizophrénique d'être face à un texte familier et étranger à la fois, de se trouver face à quelque chose qui est identique et qui est, pourtant, autre. Et c'est justement l'effet recherché par l'auteur que de faire ressentir à son public cette curieuse sensation du même et de l'autre. L'altérité linguistique et littéraire dont les spectateurs font ainsi l'expérience doit les amener à mener une réflexion qui va bien au-delà de la seule langue, comme Sanchis Sinisterra le précise, lorsqu'il définit l'objectif de son théâtre :

Los diálogos que entretejen tales materiales, elaborados según el modelo de la prosa de Cervantes y de la novela picaresca, y sazonados con la jerga marginal – hoy incomprensible – de fines del XVI y principios del XVII, constituyen la dimensión lingüística del objetivo general de *extrañamiento* a que aspira el espectáculo: no se trata de actualizar ni de modernizar la presentización de un capítulo de nuestra historia para aproximarle al público de hoy y facilitar su comprensión, su asimilación, sino de subrayar su historicidad, su relativa opacidad, su irremediable lejanía. Sólo así es posible confrontarse con el pasado

en tanto que pasado: percibiéndolo como una « otredad » que, no obstante, nos concierne, nos condiciona, nos provoca¹².

Alors que l'Espagne s'apprête à célébrer le cinq centième anniversaire de la Découverte de l'Amérique, il s'agit bien pour Sanchis Sinisterra de confronter le public d'aujourd'hui à un pan de son passé dont il se sent proche et étranger à la fois, ce qui n'est sans rappeler la position qu'a pu ressentir l'Espagnol d'autrefois face à l'autre, l'Indien, en qui il se reconnaît en tant qu'être humain, mais qu'il ne peut pourtant reconnaître tout à fait. En cette époque de commémoration et de glorification de ce geste héroïque, le public sinisterrien est amené à réfléchir sur ce passé grâce à ce *Retablo de Eldorado* qui lui fait entendre une voix dissidente et subversive et cherche à placer l'Espagne face à ses responsabilités historiques. De là, donc, la recreation de cette langue du passé, le recours à l'intertextualité, mais aussi le jeu sur les personnages qui se dédoublent sous nos yeux et endossent des identités successives. Car si Don Rodrigo, l'ex conquistador repentí, finit par dénoncer les atrocités commises par les Espagnols, c'est qu'il a pu, par la magie de la représentation théâtrale montée par Chirinos et Chanfalla, devenir spectateur de sa propre vie, en y prenant part en tant qu'acteur. Le spectacle est finalement si difficile à supporter pour lui qu'il ne peut l'accepter et finit par se suicider, non sans avoir auparavant interpellé le public à qui il demande de réparer les fautes commises :

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 la gallardía que ha de extirpar tantos males y remediar aquel Nuevo Mundo...

CHANFALLA —(*Inquieto*) Considere, don Rodrigo, que a las veces la vista tiene así como 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 tierra se han hecho y se hacen, vuestras mercedes serán, yo mediante y esta mi gran jornada, los nuevos redentores... (p. 345)

¹² José Sanchis Sinisterra, « El Retablo de Eldorado », in *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, p. 79.

De là aussi, le jeu avec le public qui s'instaure par la confusion qui entoure ces faux spectateurs invisibles auxquels le public d'aujourd'hui donne vie. Car à travers les faux notables qu'il croit présents dans l'obscurité de la salle, c'est bien à nous que s'adresse don Rodrigo. Le public d'aujourd'hui devient ainsi acteur de la réalité d'hier, il est partie prenante du spectacle et, partant, de la tragédie de la Conquête. Tel est bien le sens du regard hostile que Doña Sombra adresse au public à la fin de la pièce, l'obligeant à s'interroger sur ses responsabilités et sur celle de l'Espagne sur le drame qui s'est joué en Amérique avec l'arrivée des premiers conquistadors. Et c'est bien un nouvel socle que lézarde le texte sinisterrien, idéologique cette fois, en démystifiant le discours dominant sur la Conquête qui, en cette époque anniversaire, fait florès. C'est une autre vision que le dramaturge veut amener le public à découvrir, en brouillant les pistes de la fiction et de la réalité, en redessinant les frontières qui mènent de la scène à la salle et de l'Histoire à la littérature, et en entraînant acteurs et spectateurs sur la voie du doute et de l'incertitude. L'*entremés* cervantin est au cœur de cette entreprise de démystification rendue possible, c'est tout le paradoxe, par la magie de l'illusion théâtrale, comme Sanchis Sinisterra lui-même le souligne :

Los toscos parámetros del mundo entremesil se tensan, resquebrajan y, finalmente, estallan, mostrando a la vez los límites del artificio teatral y los ambiguos poderes de su capacidad evocadora, de su acción sugestiva y fascinante. La propia teatralidad es tematizada, el dispositivo espectacular, matriz de espejos y espejismos diversos, se integra en la trama de la representación, para perturbar y cuestionar la tranquila pasividad receptiva del público¹³.

Le jeu de miroirs et de lézardes subtil qui s'instaure entre *El Retablo de las maravillas* et l'œuvre de Sanchis Sinisterra instille le doute chez le public, malmené et déstabilisé, mais considéré aussi comme un partenaire à part entière, capable de porter un regard nouveau sur un pan de son histoire et de sa mémoire, celle de la Conquête d'abord, mais, sans doute, également celle plus proche de la Guerre Civile et de l'époque franquiste. Comme cinq siècles auparavant, la voix des perdants a longtemps été occultée par celles des vainqueurs et à travers l'hommage rendu aux victimes de la Conquête, c'est aussi à eux que s'adresse cette pièce tout entière bâtie sur une poétique

¹³ José Sanchis Sinisterra, « La conquista de América, una frontera teatral », *El Público*, 03/1985, p. 41.

de la lézarde, tout à la fois idéologique et esthétique. L'entreprise sinisterienne est complexe et vertigineuse, elle part de *El Retablo de las maravillas* pour mener vers une œuvre extrêmement moderne, lézarde d'un hypotexte lui-même déjà fissuré qui entraîne la lézarde de nouveaux socles, ceux de la théâtralité, de la réception et de la mémoire.

Évelyne Ricci, Université de Bourgogne, CREC