

Petit Théâtre
du 3 mai au 22 juin 1997

José Sanchis

texte

Sinisterra

Le siège
de Leningrad

Dominique

mise en scène

Poulange

dossier de presse

Le siège de Leningrad

(Histoire sans fin)

de
José Sanchis Sinisterra

Texte français
Angeles Muñoz

Mise en scène
Dominique Poulange

Théâtre national de la Colline

15, rue Malte Brun 75020 Paris

Location 01 44 62 52 52

Petit Théâtre

du 3 mai au 22 juin 1997

du mardi au samedi 21h

dimanche 16h. relâche lundi

Les Midis du théâtre

les mercredis à 12h30

Création

Théâtre national de la Colline

avec la participation de l'Atrium de Chaville

Texte de la pièce publié aux
Editions Actes Sud-Papiers

Presse

Dominique Para

01 44 62 52 25

Assistante à la Mise en scène **Rosario Audras**

Décor **Yves Bernard**

Costumes **Françoise Tournafond**

Lumière **Daniel Touloumet**

Son **Jean-Marie Bourdat**

Maquillage **Catherine Nicolas**

Conseil chorégraphique **Cécile Bon**

Réalisation de l'oiseau "Maïakovski" **Danka Semenowicz**

avec

Natalia **Judith Magre**

Priscila **Emmanuelle Riva**

... Le siège de Leningrad

En Espagne. Dans le Théâtre des Chimères, fermé depuis vingt ans, survivent Natalia et Priscila : l'une était actrice, l'autre propriétaire et administratrice du théâtre. Elles fouillent dans les archives et dans leurs souvenirs, rejouent les rôles anciens, ressuscitent l'époque des rêves de révolution, des assemblées générales et des pique-niques "prolétaires" ; elles évoquent surtout la figure de Nestor : le metteur en scène, mari de l'une, amant de l'autre, est mort d'une chute dans le théâtre pendant les répétitions du siège de Leningrad, une pièce mystérieuse, dont personne ne connaît l'auteur, ni le véritable sujet, et qu'elles n'ont cessé de rechercher, dans l'espoir d'éclaircir les circonstances de l'"accident". Mais le manuscrit enfin retrouvé n'est pas celui qu'elles imaginaient...

A travers le dialogue de ces deux vieilles femmes tenaces et drôles, qui prétendent résister non seulement aux termites et à la construction du parking qui menacent le théâtre, mais à la fin des utopies, Sinisterra parle avec humour et gravité de notre monde "post-communiste" ; il fait la preuve par la comédie que le "théâtre politique" n'est pas mort.

Alain Satgé.

• • • Le grand et le petit sur une scène vide

Cette petite synthèse reflète bien à la fois l'intuition, l'ambition et la "simplicité" de l'écriture de Sinisterra. Chez lui, écrire pour le théâtre est indissociable de la vie que l'on vit, et de la pratique du théâtre. Et si son écriture est un geste calculé qui éprouve les infinis possibles de l'invention fictionnelle, il n'oublie jamais l'espace magique mais concret de la scène : la véritable page sur laquelle il écrit en liberté, indépendant des modes, codes et conventions, pour ne pas dire des convenances.

Ainsi, pour chaque œuvre, tente-t-il de fédérer les instruments du théâtre -des plus primitifs aux plus raffinés. Il explore et manipule les rouages de cet art protéiforme, toujours posté "à découvert", et toujours en devenir parce que d'abord issu de nos interprétations de la réalité. Là, nos identités multiples, nos espoirs, nos défaites, notre mémoire (sélective ou non) se débattent et s'affrontent. Dans une sorte de danse sabbatique le "grand" et le "petit", le vrai et le faux, l'enfance et la maturité, la liberté et la responsabilité, la croyance et le doute, l'acquis et le spontané pétrissent la pâte "originelle" sans cesse travaillée, sans cesse remaniée, d'où sourdent les gesticulations de nos existences et qui inspirent son théâtre.

Ainsi, sur ce terrain fortement stratifié, Sanchis Sinisterra trace, creuse et développe des sillons qui forment les méandres d'aventures ouvertes à l'interprétation. Provocations lucides, "utiles" mais drôles, sans démagogie ni dogmatisme, -un humour permanent désamorce et chasse le pompeux qui voudrait toujours "clarifier" les grands thèmes-, ses histoires s'abandonnent à nos repères, à nos imaginaires, et à notre ludicité première réactivée.

Des histoires où le "petit" ne souille jamais le "grand", où le pur et l'impur font bon ménage. Ils cohabitent, se contredisent, s'enrichissent les uns les autres et expulsent gaîment le théâtre de son "laboratoire". Echappés des chaudrons et alambics obscurs et fumants comme des rutilantes éprouvettes (aseptisées, stériles) de la modernité la plus opportuniste, ils projettent le théâtre à l'air libre : nu, vivant.

Le Siège de Leningrad n'est pas le siège de Leningrad (celui de 1941/43).

Ses deux héroïnes qui ne résistent pas directement à ce sombre tour de l'Histoire, n'en résistent pas moins aux guerres nouvelles, parfois plus insidieuses, que notre nouveau monde fraîchement érigé sur les ruines des grands idéaux voudrait bien nous cacher ou nous faire accepter comme fatalités.

Cela ne les empêche pas de s'adonner aussi à des "futilités" gracieuses, d'en rire ou d'en pleurer... Mais c'est bel et bien ce nouvel ordre et son grand jeu nouveau qu'elles assiègent et questionnent : devraient-elles y participer, innocentes, ignorantes de ses règles, mais "contentes"!?...

Rarement il est donné de rencontrer une proposition théâtrale où l'union entre un discours et ses moyens d'expression est si intime, si impérieuse et si brillamment conquise. La polysémie de l'œuvre est si maîtrisée que sa globalité conceptuelle,

.../...

.../...

sa densité, son allant, se déclinent "mine de rien", laissant pourtant croître et se multiplier des myriades de détails, d'irisations, de contre-rythmes, de fausses pistes et de contradictions : véritable polyphonie pour une composition à deux voix. Une "naïve" mais précieuse matriochka, un théâtre dans le théâtre du théâtre, un exemple accompli aussi de réalisme fantastique, où la comédie ne triomphe que parce qu'elle porte en elle gravité et "sérieux".

Le siège de Leningrad est une pièce "grande" qui jouerait aux "petites". Pas par coquetterie : stylistiquement, nécessairement. Nulle pose esthétique ne vient faire ornement, ici. C'est l'extrême rigueur d'une éthique franche et généreuse qui se déploie et qui stimule l'interaction entre l'art de l'acteur et les perceptions libres, et inventives, des spectateurs.

Au commencement, il y a une panne, peut-être... Natalia et Priscila, deux femmes vieillissantes s'appellent dans le noir. Leur premier échange jailli de l'obscurité nous les livre dans une complicité domestique chargée d'emblée du poids de leur longue fréquentation. Et déjà, dans le noir, leur "légèreté" -fut-elle feinte, nous captive. La lumière vient ensuite.

"Captives", elles le sont. Mais volontaires. Sur la scène vide d'un théâtre moribond. Ainsi commence l'aventure à travers leur agitation, leurs travaux incessants, leurs souvenirs vacillants, leur rivalité de femmes et d'actrices mais aussi leur complicité essentielle.

Et pour comprendre, sauver (qui sait ?) leurs destinées épinglées, là, sur le plateau, leurs dernières armes ne sont qu'un composite de malentendus, de stratégies, de querelles et de réconciliations. Le temps qui passe, qui a passé, la résistance à l'éternelle adversité, le doute et la compréhension, la dualité sui generis de la nature humaine à jamais éprouvée, à jamais insupportable guident, comme à l'aveuglette, leur quête de "vérité" : une initiation à la vie, à la mort, des corps et des idées...

Natalia et Priscila occupent et défendent leur théâtre menacé par les rats, les fuites, les termites, et par le grand parking mitoyen en chantier. C'est la dernière tranchée, le dernier refuge, l'ultime abri aussi des utopies bafouées mais persistantes. Leur vie est là, dans ce "Théâtre des Chimères", symbole d'un art libre et contestataire jadis censuré puis littéralement étouffé et vaincu par la mort de son Directeur, leur mari et amant.

"Veuves" et rivales donc, "sœurs" et amies, militantes fidèles de soi-disant utopies soi-disant révolues, elles enquêtent et luttent encore, pour elles-mêmes, pour le monde... Toujours tentées de rompre leur promiscuité, toujours indéfectiblement liées, leur combat - si "décalé" soit-il - révèle un point de vue sur le passé, sur le présent, qui échappe à la pensée dominante manichéenne et simplificatrice.

Voudrait-on expliquer nos faillites, abolir toute alternative, justifier, glorifier l'état de fait, que ces deux rescapées d'une défaite acclamée entonnent farouches, obstinées et fières, leur "petite musique" ni nostalgique, ni dérisoire : vitale.

Pianissimo/allegretto, elles composent une partition dont les traits, les mouvements et le contre-chant nous suivront -je l'espère- hors les murs du théâtre...

... /...

... /...

Il fallait donc, pour incarner ces êtres toujours situés entre fiction et réalité mais agissant sans trêve dans le concret d'une théâtralité qui s'invente à l'instant, là, délicate et avouée, il fallait deux interprètes conscientes et libres, curieuses et audacieuses, riches en humour et prêtes aux engagements les plus exigeants : deux femmes "savantes" et "primitives"...

Judith Magre et Emmanuelle Riva sont entrées dans ce monde poétique et abrupt ; elles l'ont aimé, elles l'emportent dans leurs bagages et nous sommes déjà en voyage dans le clair-obscur de sa jungle bruisante de mille tonalités.

D.P/novembre 1996.

• • • Le combat nocturne avec l'ange

Je me demande parfois comment doit se sentir un écrivain de théâtre pur ; c'est-à-dire quelqu'un dont les rapports avec l'écriture seraient simplement ce que j'appelle souvent "le combat nocturne avec l'ange".

Dans mon cas, le fait d'avoir partagé depuis le commencement l'écriture théâtrale avec la mise en scène, la pédagogie ou l'enseignement théâtral et aussi avec ce qu'on pourrait appeler la gestion, la production, la direction des petites entreprises théâtrales, me crée souvent des problèmes de confusion, des "indéfinitions" ; mais il en a toujours été ainsi et j'ai malgré tout essayé de tirer parti de ces activités diverses, complexes et compliquées autour de l'écriture théâtrale.

De fait, je n'ai jamais su séparer ce qu'on pourrait appeler la réflexion théorique sur le fait théâtral de sa concrétisation dans l'écriture, de sa confrontation dans la pratique de la mise en scène (surtout le travail avec les acteurs) enfin, de la création des espaces, des occasions et des lieux où confronter cette expérimentation et cette recherche avec le public.

Il m'a fallu faire de cette complexité un territoire où les différents domaines s'enrichissent et s'appauvrissent. C'est dans cette dualité, je crois, que se situe toujours l'enjeu de la création.

Dans mon cas, la création du texte vient de la convergence de trois vecteurs : d'une part, une situation humaine, un thème, un sujet, une situation qui me perturbe -en général avec des dimensions plus ou moins concrètes, sociales et politiques ; d'autre part, quelques problèmes techniques d'écriture dramatique, un aspect théorique de la dramaturgie, un problème de théâtralité sur lequel je veux réfléchir et éprouver dans la pratique ; enfin, une circonstance externe qui m'exige, qui me demande un texte pour une occasion, quelquefois pour ma propre compagnie, El Teatro Frontalizo. Cette confluence produit le besoin d'écriture ; alors, le chemin commence.

Ce qui m'intéresse dans l'écriture dramatique, c'est de conduire le théâtre hors de lui-même. C'est-à-dire le confronter avec ce qui existe autour de lui : la pensée contemporaine, les autres arts, la science aussi, parce que "nous sommes les enfants d'une ère scientifique", comme disait Brecht.

Je pense qu'une partie du théâtre contemporain s'étouffe par son isolement du mouvement de la pensée contemporaine, de ce qui existe autour de lui.

Une des responsabilités du théâtre aujourd'hui, ou du moins une des responsabilités que j'aimerais prendre est, justement, d'expulser le théâtre de lui-même.

Dans *Le siège de Leningrad*, j'ai essayé de me confronter à un trouble qui m'a bouleversé depuis la fin des années 80. Le progressif écroulement de l'Empire Soviétique, bâti sur une flamme utopique qui pour moi est absolument toujours valable : l'utopie communiste. Je voulais parler de cela et je ne savais pas "comment". Pendant quatre années, j'ai travaillé ce texte en me laissant pénétrer par les événements historiques et en essayant de trouver la forme qui exprime cette catastrophe.

... /...

Je voulais aussi aborder des problèmes techniques de dramaturgie comme la recherche de différentes techniques de dialogue et aussi la volonté de laisser au public récepteur, un rôle important dans la compréhension, dans la construction du sens : le texte est plein de trous, plein d'énigmes, plein d'apparentes incohérences et c'est le spectateur qui doit tisser le sens général des situations et arriver à devenir une sorte de coauteur de la pièce.

José Sanchis Sinisterra
Mai 1996.

Entretien avec José Sanchis Sinisterra

• • • Le siège de Leningrad : au secours des utopies trahies

Ecrire aujourd'hui du théâtre politique qui, au risque de paraître anachronique, prend la défense des utopies révolutionnaires dans une société qui les a déclaré mortes, ne tient-il pas d'un défi donquijotesque ?

Les événements et les idéologies révolutionnaires qui prétendaient changer le cours de l'histoire en sont devenus des accidents de parcours. Mais n'avons-nous pas tourné la page trop vite, ces utopies auxquelles cependant nous sommes redevables d'un certain nombre d'acquis et de valeurs éthiques individuelles et collectives, ne les avons-nous pas condamnées sans appel et trop rapidement enterrées sous les décombres du mur de Berlin sans faire la part juste de leur échec ?

N'en reste-t-il rien à retenir ? Faut-il les abandonner à l'amnésie du présent, au jeu de la mémoire modulable ? Posant ces questions dans *Le siège de Leningrad*, José Sanchis Sinisterra réaffirme aujourd'hui plus que jamais la vocation politique de son théâtre.

Comment réagit-il face à l'actualité ? En quoi ses engagements des années 60 et 70 ont-ils évolué ?

- "En ce qui concerne le théâtre politique, il faudrait d'abord renouveler la terminologie et ranger au musée de l'Histoire l'expression "engagement politique". Elle désignait généralement des relations plus ou moins directes qu'entretenait un intellectuel avec les positions et les objectifs des partis de gauche. De ce fait, le théâtre politique était un théâtre de gauche qui s'engageait à aller dans le sens de l'histoire, à contribuer à la transformation de la société et par conséquent, préparait l'avènement de la révolution.

Quant à moi, je n'ai jamais été lié à un parti, naviguant toujours dans un gauchisme "solitaire et solidaire" qui trouvait dans le marxisme théorique son fondement historique, philosophique et surtout éthique. Cette voie était une conséquence naturelle de mon engagement résolument antifranquiste.

La découverte de Brecht au début des années 60 fut décisive en apportant un cadre esthétique à ma recherche naissante d'un théâtre utile, qui s'inscrirait dans le "processus de transformation de la société" comme on disait à l'époque. Je cherchais dans mon écriture et dans mes mises en scène à élaborer, en partant du modèle brechtien, une théâtralité épique et dialectique qui aurait une spécificité méridionale.

Dès la fin des années 60, j'ai commencé, sans pour autant renier Brecht, à explorer un discours scénique éloigné de tout didactisme pour aborder une série d'interrogations, à savoir : -comment le politique s'inscrit-il dans la subjectivité individuelle ? -quelles scléroses idéologiques imprègnent les formes dramatiques ? -l'histoire a-t-elle un sens que le théâtre pourrait aider à dévoiler ?

Ces questions et d'autres continuent toujours à alimenter ma réflexion et ma pratique théâtrale. Je ne peux pas bien sûr détacher ma "démarche" créative des doutes, des angoisses, des sursauts, des rages que j'éprouve devant les folies de notre époque agitée. Est-ce cela un "engagement politique" ?" ... /...

... /...

Le théâtre qui, encore dans les années 70 et 80, prétendait changer le monde, proposant des vérités et des attitudes bien déterminées, a-t-il échoué ou s'est-il engagé dans une mission impossible ? Quels seraient alors aujourd'hui les enjeux du théâtre politique de José Sanchis Sinisterra ? Quelle action cherche-t-il à exercer dans la société ?

- "Je n'affirmerai pas aujourd'hui que le théâtre aspire à changer le monde. Dans le meilleur des cas il aspire à ce que le monde change. Ou peut-être s'inspire-t-il de ce qui change (dans) le monde ? Ou simplement, il respire les changements du monde... et ne vit que de ceux-ci ? Pour ma part, j'aspire surtout à ce que le monde change mon théâtre. C'est un objectif modeste mais pas toujours facile.

Jeter un pont -fragile sans doute- entre la réalité objective et la plus revêche subjectivité et par là permettre que quelque chose passe de l'une à l'autre : cela pourrait être une des "missions" du théâtre. Une autre serait de maintenir éveillée et active la capacité réceptive défaillante des citoyens, de former des spectateurs attentifs, sagaces, participants, créatifs, capables de coopérer avec la proposition ouverte que la scène leur offre.

Cette rencontre éphémère que la représentation établit entre la scène et la salle ne se justifie que par l'interaction qu'elle est susceptible de faire naître.

Une interaction génératrice de turbulences, microscopiques peut-être, mais dont personne ne peut prédire le destin ni l'effet dans le tissu social.

Si, comme l'affirment les scientifiques étudiant le chaos, le battement d'aile d'un papillon à Hong Kong peut causer un ouragan à New-York, peut-être que l'émotion d'une adolescente à Paris pourra déclencher une révolution en Bolivie ? Qui sait ?"

A l'origine du *Siège de Leningrad* il y a une histoire racontée à José Sanchis Sinisterra en 1988, à Buenos Aires, par son ami et auteur dramatique argentin, Roberto Cossa. Cossa s'occupait alors de la réouverture dans une petite ville de province, d'un théâtre qui avait été dirigé par un metteur en scène de gauche, mort une quinzaine d'années auparavant. Ce théâtre était resté fermé depuis, parce que sa veuve et sa maîtresse, animées d'une étrange loyauté, refusaient de le vendre. Cette anecdote fournit à Sinisterra l'idée d'une pièce qu'il a voulu développer avec un minimum de moyens dramaturgiques et scéniques : deux personnages féminins, une scène vide, quelques accessoires...

Bref, il y recourt au schéma qu'il avait déjà utilisé dans *Naque o de piojos* y actrices et dans *Ay Carmela*, et y renoue avec son "obsession" d'enfermement dans les étroites limites du théâtre dans le théâtre, en l'occurrence un "maintenant, là" dans un vieux théâtre désaffecté réduit en même temps à son spectre : les échos déformés et atténués de l'histoire.

Commencée en mars 1989, la pièce achevée en 1993 s'imprègne durant quatre années (sans être directement influencée) des échos, des événements qui ébranlent l'ordre européen, amenant la chute du système dit communiste.

Si bien que l'histoire absurde de la loyauté de deux femmes enfermées dans un théâtre désaffecté, depositaires de la mémoire et des idées révolutionnaires du metteur en scène mort, prend un sens plus général, de métaphore des naufragés d'une utopie révolutionnaire dont les idéaux libérateurs et égalitaires qui durant un siècle avaient nourri l'espérance et la lutte des déshérités de la terre sont tombés en discrédit.

... /...

... / ...

Femme et maîtresse de Nestor Coposo metteur en scène mort, Natalia et Priscila, telles des vestales de son esprit révolutionnaire et de son art qui aspirait à changer le monde, invulnérables à la déroute matérielle et éthique qui arrive au dehors, résistent sur la vieille scène du Théâtre des Chimères comme si elles avaient une mission à accomplir, mission dont personne ne les a investies. Leur errance dans ce vieux théâtre parmi les accessoires du passé, leur folle obstination à restituer sa mémoire, ne rappelle-t-elle pas étrangement la délirante quête de Don Quijote d'un monde révolu et son absurde fidélité à des principes désuets ? Il y a dans la pièce une accusation claire de la trahison et de la désaffection générale des valeurs idéologiques que Sinisterra considère comme indiscutables, même si l'usage qui en a été fait a été détestable et les a totalement perverties. Si la résistance de ses personnages traduit ses prises de position, s'agit-il d'une simple réaction nostalgique ou bien d'une tentative de réhabilitation des utopies injustement discréditées et trahies ? Ont-elles encore un avenir ?

- "La dévalorisation de l'utopie révolutionnaire entraînée par le discrédit puis par l'effondrement des systèmes appelés communistes est en effet à la source de l'inquiétude qui a fait naître *Le siège de Leningrad*. De fait, j'ai commencé à l'écrire avant la chute du mur de Berlin alors qu'il était déjà évident que le triomphe de la social-démocratie en Espagne avait produit un déplacement massif de la gauche (?) vers le centre (?) et que de nombreux artistes et intellectuels allaient admettre, résignés ou satisfaits, l'inévitable suprématie du marché comme moteur de l'Histoire et mécanisme de la société.

L'enthousiasme et la souffrance de tant de millions de déshérités qui se donnèrent à "la cause" ont-ils été inutiles alors ? Tout cela, était-ce une grande erreur, un énorme mensonge ? Les intellectuels qui avaient pensé le monde à partir de Marx étaient-ils myopes, aveugles, fonctionnaires idéologiques ?

Et les artistes qui se vouèrent généreusement à ce rêve du bonheur des masses étaient-ils tous imbéciles ou opportunistes ? Je n'étais absolument pas convaincu de cela. En prenant comme point de départ une anecdote insignifiante, j'ai travaillé pendant quasi quatre années à une trame légère et "étrange" qui devait permettre d'articuler, entre plaisanterie et gravité, un faisceau de certitudes et d'incertitudes sur la valeur éthique et esthétique de l'utopie révolutionnaire et sur les complicités troubles qui ont précipité sa chute. Qui a tué Nestor et son avenir plus qu'incertain ? Nostalgie ? C'est ce qui aurait pu être, sans doute. Tentative de réhabilitation ? -Plutôt une vague revendication du caractère "délirant" et peut-être irréalisable de l'utopie et paradoxalement... de sa nécessité absolue, irremplaçable.

Au moins, ce n'est pas rien comme moteur de l'art."

Propos recueillis et traduits par Irène Sadowska Guillon.

* * * Théâtre et vérité

Au théâtre, la vérité est toujours à naître. Proposons donc ceci :

Dans la mesure où la scène est conscientisée comme "brèche dans l'édifice du Vrai", où elle accuse le caractère oblique de son rapport à l'événementiel, où on ne la prend pas pour un décalque servile des apparences, elle contribue à notre saisie des choses et des êtres dans une part singulière que ne peut pas saisir le commentaire mass-médiatisé sur la marche du monde.

Le reflet obsédant proposé par les médias veut masquer de deux façons distinctes sa nature arbitraire et fausement consensuelle : soit en fétichisant des imageries prélevées dans le tissu polymorphe de l'Événement ; soit en solennisant la plénitude mensongère du Discours qui voudrait banaliser et simplifier les occurrences pour stupéfaire des objets complexes en pleine mutation.

Or, une dramaturgie résolument postmoderne -un théâtre fondé sur la faille - tire justement sa force de ce qu'elle se sait intimement travaillée par ce que le "réel" a d'informulable et de ce qu'elle se mire, chatoyance sombre, dans la zone crépusculaire de nos incertitudes. En outre, elle nous traverse en profondeur avec son lot de fragments narratifs à vif et de paroles tues en nous plaçant sur la pente amont de la pensée, sur cette pente fissurée où le corps éprouve son lien archaïque avec le temps, son lien à la fois tragique et jubilatoire...

C'est là, dans cette zone entre vérité et abîme, où nous résistons le mieux aux séductions de l'amnésie ambiante, où nous refusons de renoncer à notre lyrisme natif, où nous réclamons notre part enivrante d'inconnu.

Roger-Daniel Bensky

José Sanchis Sinisterra

Né en 1940 à Valencia, dans une Espagne ravagée par la guerre civile et dans une Catalogne rebelle tentant de préserver sa culture et sa langue proscrites par le franquisme, José Sanchis Sinisterra prend à 17 ans la voie du théâtre qui devient pour lui le seul lieu réel et possible de la liberté, transgression des frontières et des normes, un lieu d'asile pour la mémoire et l'histoire confrontées toujours avec le présent, enfin un lieu à la fois de réflexion et d'action.

Entre 1957 et 1966, il dirige des groupes de théâtre universitaire indépendant et, licencié en philosophie et en littérature, se consacre à partir de 1962, parallèlement à la pratique du théâtre, à l'enseignement, d'abord des Lettres puis, dès 1971, du théâtre, à l'Institut de Théâtre de Barcelone.

Dans sa démarche d'homme de théâtre, il a toujours relié délibérément et concilié la pratique scénique, l'écriture dramatique, sa vocation philosophique, son travail de recherche et son activité pédagogique. "Le théâtre n'est pas seulement une pratique ludique ou esthétique, affirme-t-il, mais également un moyen pour comprendre le monde et pour agir sur lui."

La notion des frontières et de leur transgression est fondamentale dans son œuvre et définit sa trajectoire. "J'aspire à un théâtre métissé, bâtard, impur, qui va vers la "trahison" des règles conventionnelles, habité par les tensions formelles et les contradictions idéologiques." La frontière est pour lui un lieu de passage et de toutes les interférences possibles, son poste d'observation du monde d'où il explore et interroge à la fois les rapports entre le réel et la fiction, la textualité et la théâtralité, le présent, le passé et le futur. Un théâtre qui refuse l'identité univoque et définitive et affirme l'hybridation, le croisement, l'ambivalence et l'ambiguïté. Le Teatro Fronterizo qu'il fonde en 1977 à Barcelone incarne et devient un laboratoire de cette démarche dont les principaux aspects sont : l'interrogation des limites entre la narrativité et la théâtralité, l'implication et non pas la participation du public dans la représentation, le dépouillement des moyens spectaculaires, la relativisation de la fable comme support dramatique, l'ambiguïté référentielle, le jeu méta-théâtral. Cette démarche naît de sa première traversée de la frontière, à la fois physique et intellectuelle, entre l'Espagne franquiste et la France, lorsqu'en 1960, au cours de son séjour à Paris, il est ébloui "par la liberté de penser et de créer, par l'épanouissement sans contrainte de l'intelligence, enfin par la dignité sociale de l'art et de la culture. Les ponts étant coupés -dit-il- avec le riche héritage de l'Espagne d'avant la guerre civile et avec les grands maîtres du passé récent, ignorés ou interdits, notre génération orpheline s'est vue obligée de se construire clandestinement un horizon culturel en accord avec notre époque. Il n'est pas étonnant que, né dans une famille anti-franquiste, avec la voracité culturelle provoquée par un long jeûne, j'aie trouvé dans la littérature française tous les stimulants que l'Espagne me refusait."

C'est ainsi que dès son retour en Espagne, il se met à traduire et monter Giraudoux, Cocteau, Anouilh et Claudel. Avec l'argent qu'il avait gagné en chantant avec sa guitare place du Tertre, il avait acheté à Paris et ramené en Espagne des livres théoriques sur le théâtre de Copeau, Dullin, Jovet, Vilar, Barrault, Artaud

... /...

... /...

et surtout un certain Bertolt Brecht, dont l'influence sur son écriture, sa pratique et sa réflexion sur le théâtre entre les années 1960 et 1970 est prodigieuse. A cette période appartiennent entre autres pièces : *Tu no importa quien* (1962), *Demasiado frio* (1965). Il y explore les modalités dramatiques et scéniques qui peuvent dériver du concept de distanciation, cherche comment concilier l'organisation en épisode de la fable et son découpage dialectique avec le sentiment de la progression dramatique.

Le personnage dans ces pièces apparaît souvent soumis à des circonstances sociales qu'il essaie de dépasser en respectant le système, mais il est systématiquement écrasé. Dès 1967 grâce à l'influence de la psychanalyse et des points de vues structuralistes, son écriture échappe au sociologisme étroit. Dans *Algo asi como Hamlet* (1970), construit sur le modèle brechtien, la subjectivité fait irruption et dans ses pièces s'amorcent l'investigation formelle de la polysémie et la quête de la théâtralité hors du théâtre. Sa recherche d'une part sur la théâtralité de la fête, du rituel et du théâtre forain et d'autre part sur la limite entre la narrativité et la théâtralité s'expriment déjà dans *Tendenciosa manipulacion del texto de la Celestina* (1974), *Terror y misteria del primer franquismo* (1979) et surtout dans *La Noche de Molly Bloom* (1979).

Entre 1979 et 1982, la parenté avec Kafka pour ce qui est de la thématique de l'ambiguïté : nécessité et impossibilité d'appartenance, de la destruction du sentiment et de l'humour qui ne cherche pas à exorciser l'horreur, hante l'écriture de Sinisterra et trouve son expression culminante dans sa création *Le Grand espectáculo natural de Oklahoma* (1982).

C'est par la voie de sa propre recherche et de sa réflexion sur le dialogue et le personnage qui s'expriment dans sa pièce *Naque o de piojos y actores* (1980) et dont le dialogue est imprégné de l'esprit de Vladimir et Estragon, que José Sanchis Sinisterra découvre sa fascination pour Beckett. Son écriture des années 1980 sous tendue par une rigueur esthétique s'apparente en effet par de nombreux aspects à celle de Beckett. Dans cette période, les œuvres qui marquent des étapes de l'évolution du théâtre de José Sanchis Sinisterra sont : *La Noche de Molly Bloom* (1979), où il renonce à l'action argumentale et à des notions connexes : trame, intrigue, conflits, climat, dénouement, et mène à bout la composante "voyeuriste" de la théâtralité du quatrième mur ; *Naque o de piojos y actores* (1980), où il tente la thématization de l'unique réalité du théâtre : la rencontre acteur-spectateur ; *El Retablo de Eldorado* (1984) où les limites du théâtre, son "impuissance", ajoutées à la "fictionalisation", à la déréalisation du public, multiplient ses pouvoirs ; *Ay Carmela !* (1986), qui reprend certaines de ces questions et explore la rupture du temps et les critères de la réalité ou de l'irréalité ; *Los Figurantes* (1988), qui est une synthèse de ces expériences méta-théâtrales au service d'une thématique politique : la révolution.

Dans ses pièces récentes, Sinisterra poursuit son exploration de la problématique du temps et de l'espace, abordée dans *Perdida en los Apalaches* (1990), sous forme d'une incursion ludique dans la physique quantique, afin de pervertir les coordonnées de l'espace-temps de la scène. Il continue à approfondir l'identité du contenu avec sa forme et de l'idée avec sa propre substance dramatique dans *Naufragios de Alvar Nunez* (1992) où il met en jeu une théâtralité de l'échec qui est le thème de l'œuvre enfin de la thématique amorcée dans *Ay Carmela !*

... /...

... / ...

de la dimension irréelle, surnaturelle du théâtre comme lieu du retour et de la fusion de la mémoire, du passé et du présent, reprise sous forme de jeu spiritiste dans *Valeria y los pajaros* (1993), et de l'exploration de l'espace de la mémoire de l'acteur dans *El Cerco de Leningrado* créée en mars 1994 à Barcelone par Nuria Espert et Maria Jesus Valdes.

Bienvenidas (1995) et *Marsal Marsal* (1995) sont les dernières pièces écrites par Sinisterra.

L'œuvre de José Sanchis Sinisterra est une œuvre en marche qui ne cesse de mettre à l'épreuve les possibilités du théâtre et d'interroger ses limites.

D'après la biographie établie par Irène Sadowska-Guillon
L'avant-Scène

Angeles Muñoz

Angeles Muñoz est espagnole et résidente en Belgique, où elle a joué et mis en scène avant de se consacrer à la traduction et diffusion de textes espagnols et latino-américains. Elle a traduit en espagnol, entre autres, Bernard-Marie Koltès et Michel Azama, et en français, Luis Riaza, Griselda Gambaro, Sergio Magaña, Hugo Salcedo, Valle-Inclán, Lope de Rueda, Agustin de Rojas Villandrando,... et José Sanchis Sinisterra :
Ay Carmela ! Le Retable d'Eldorado, Bienvenues, Le siège de Leningrad.

Dominique Poulange

Dominique Poulange est née à La Rochelle. Après des études musicales, elle débute au théâtre comme comédienne au sein de La Comédie de La Rochelle et du Centre Ouest, rattachée à la Maison de la Culture de cette ville.

Jusqu'en 1979, elle joue principalement au théâtre, et tourne pour la télévision et le cinéma. Cette même année, elle est assistante-stagiaire de Jorge Lavelli pour *Les noces de Figaro* au Festival d'Aix en Provence puis elle met en scène au Théâtre Marie Stuart la pièce de Mathieu Falla, *Tricoter à Pontoise*.

A partir de 1980, elle collabore régulièrement aux mises en scène de Jorge Lavelli, tant au théâtre qu'à l'opéra. Elle travaille également avec Patrice Chéreau, Manfred Karge et Matthias Langhoff, Louis Erlo.

En 1986/87, elle retrouve Matthias Langhoff puis Jorge Lavelli. De juillet 1987 à novembre 1996, elle est Adjointe à la Direction du Théâtre national de la Colline, chargée de l'Artistique. Cette fonction l'amène à travailler auprès de Jorge Lavelli sur la découverte d'auteurs et de textes nouveaux, le répertoire consacré à la dramaturgie du XX^e siècle du Théâtre national de la Colline, les choix de sa programmation, l'établissement de ses calendriers, l'engagement des artistes participant aux créations (metteurs en scène, acteurs, traducteurs, décorateurs, etc...), le suivi et l'harmonisation des relations avec tous les collaborateurs artistiques.

Elle a par ailleurs collaboré à toutes les mises en scène de Lavelli au Théâtre national de la Colline depuis son inauguration avec *Le public* de Federico García Lorca (1988) jusqu'à *Slaves !* de Tony Kushner (1996).

Elle a de plus interprété Anyula dans *La Nonna*, de Roberto Cossa, Lady Macbett dans *Macbett*, de Eugène Ionesco (à l'occasion de la tournée en Argentine) et, l'actrice Lily Karlovna Svietlov, dans *L'amour en Crimée*, de Slawomir Mrozek.

Elle a traduit la pièce de Ricardo Sued, *Bonbon acidulé*, qui a ouvert la saison 96/97 du Théâtre national de la Colline dans la mise en scène de l'auteur.

Judith Magre

Plutôt que d'énumérer ses nombreux rôles, Judith Magre fait confiance aux hasards révélateurs de la mémoire ; autant que des spectacles, elle se souvient des rencontres : avec Aragon - et l'URSS - au moment de *Ismène* de Ritsos, ou avec Sartre au moment des *Troyennes* adaptées d'Euripide.

Judith Magre aura été trois fois *Cassandre* : dans *L'Orestie* montée par Jean-Louis Barrault, dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* avec Jean Vilar, et dans *Les Troyennes* avec Cacoyannis.

Judith Magre a passé un an avec la Compagnie Renaud-Barrault à l'Odéon, neuf ans au TNP de Georges Wilson, d'où elle retient *Puntila et son valet Matti*, *Les Enfants du soleil* de Gorki, et *Les Prodiges* de Jean Vauthier, dans la mise en scène de Claude Régy.

Elle s'intéresse avant tout à la création : après avoir joué René Ehni, Eugénie Kopronime, et Yves Jamiaque, *Monsieur Amilcar*, elle a interprété au Théâtre de la Bastille *Inventaires* de Philippe Minyana et *Fièvre Romaine* de Edith Warthon au Théâtre du Rond Point.

Les derniers spectacles auxquels elle a participé :

Le Landau qui fait du bruit, mise en scène Jean-Louis Bourdon -

En 1994, *Ce qui arrive et ce qu'on attend*, mise en scène

Patrice Kerbrat -

En 1996, *Un Cœur français* de Jean-Marie Besset, mise en scène Patrice Kerbrat.

Au Théâtre national de la Colline

Avec Jorge Lavelli : *Une visite inopportune* de Copi,

Greek (à la Grecque) de Steven Berkoff,

Molière 1990 du meilleur second rôle féminin.

Avec Robert Cantarella : *Les Petits aquariums* de Philippe Minyana.

Avec Jacques Rosner : *Déjeuner chez Ludwig W.* de Thomas Bernhard.

A la télévision et au cinéma, elle a tourné entre autres avec Louis Malle, Claude Lelouch, Jacques Deray, Michel Mitrani...

Emmanuelle Riva

Théâtre

Elle a joué dans *Le Héros et le soldat* de G.B. Shaw - *Espoir* de Henry Bernstein -
Le Dialogue des Carmélites de G. Bernanos - *Le procès de Jeanne d'Arc* -
Les enfants du soleil de M. Gorki - *L'opéra du monde* de J. Audiberti -
Le retour de Harold Pinter - *La journée d'une rêveuse* de Copi -
Vêtir ceux qui sont nus de L. Pirandello - *Macbeth* de Shakespeare -
Sainte-Jeanne de G. B. Shaw - *El Canto general* de P. Neruda -
C'est beau de N. Sarraute - *Le Cantique des Cantiques* -
Risibles amours de M. Kundera - *Les derniers* de M. Gorki -
Remagen de A. Seghers - *Cent phrases pour éventail* de P. Claudel -
A la renverse de M. Vinaver - *Charcuterie fine* de Tilly-
L'Exil de H. De Montherlant - *Emilie ne sera plus jamais cueillie par l'anémone*
de M. Garneau - *La vie que je t'ai donnée* de L. Pirandello -
Les irresponsables de H. Broch - *L'Enfant enfoui* de S. Sheppard -
Regarde, regarde de tous tes yeux de D. Sallenave -
Ma chère Rose de J. Boulva et M. Gatard - *Georges Dandin* de Molière -
La bonne mère de C. Goldoni.

Cinéma

Elle a tourné avec A. Resnais, *Hiroshima mon amour* -
L. Benedek, *Recours en grâce* - G. Franju, *Thérèse Desqueyroux* -
A. Pietrangeli, *Adua et ses compagnes* - G. Pontecorvo, *Kapo* -
J.P. Melville, *Léon Morin prêtre* - S. Lorenzi, *Climats* -
J. Cayrol, C. Durand, *Le coup de grâce* - G. Franju, *Thomas l'imposteur* -
A. Cayatte, *Les risques du métier* - D. Delouche, *L'homme du désir* -
M. Worms, *La modification* - F. Arrabal, *J'irai comme un cheval fou* -
Sotha, *Le long de la rivière Fango* - M. Bellocchio, *Les yeux, La bouche* -
P. Garrel, *Liberté, la nuit* - Tilly, *Loin du Brésil* - K. Kieslowski, *Trois couleurs Bleu* -
- Bianca Conti Rossini, *Capitaine au long cours* - Puccini, *Meurtre à l'Italienne* -

Télévision

Le héros et le soldat (G.B. Shaw) de M. Bluwal - *Madame Bovary* de M. Lherbier -
Caterina de G. Herzog - *La fin de la nuit* de A. Riera -
La dame de l'aube de A. Altit - *Leopold le bien aimé* (J. Sarment) de G. Wilson -
Les jeunes filles (Montherlant) de L. Iglésis - *Madame Ex* (H. Bazin) de M. Wyn -
Sauveterre (ou *Attention : Ecole*) de A. Douailly - *Dissident cela va sans dire*
(M. Vinaver) de Y. Kovacs - *Jeanne d'Arc* (J. Delteil) - *Un crime* (G. Bernanos) -
La révocation de l'Edit de Nantes ou Les prisonnières d'Aigues Mortes de A. Lang,
B. Kurt - *Quand finira la nuit* de N. Loy - *Eclats de famille* de Y. Robert.

Rosario Audras

Assistante à la mise en scène

née à Buenos Aires, Argentine
vit 3 ans en Italie à Rome et à Milan
et s'installe à Paris en 1975

Formation

A suivi les cours Véra Gregh, Blanche Salant et Studio Pygmalion.

Théâtre

A travaillé avec Jorge Lavelli, *Mein Kampf* (farce) de G. Tabori - Alfredo Arias, *Famille d'artistes* - Jean-Luc Paliès, *Don Juan d'origine* - Fanny Mentré, *Couples et Paravents* de Eduardo Manet - Kado Kostzer, *God save the Queen* - Vincent Morieux, *En avant doute* - Gilles Nicolas : *Nombril rose*.

Elle a joué et a été assistante de mise en scène du spectacle *Bonbon acidulé* de Ricardo Sued, mise en scène de l'auteur, présenté cette saison dans la Petite salle du Théâtre national de la Colline.

Cinéma

A tourné avec Manuel Pradal, *Chroniques, Canti* - Marc Alfieri, *Cosi Sancta* - Maria Audras, *Sans son, Pépé* - Philippe Sayous, *Pulsion homicide*.

Télévision

A tourné avec Alfredo Arias, David Delrieux, Alain Bonnot, etc...

Yves Bernard

décor

Né à Rennes, il travaille comme directeur technique attaché à Patrice Chéreau de 1967 à 1984 et, en cette qualité, il collabore à de nombreux spectacles : *Lulu* à l'Opéra de Paris, *Lucio Silla* à la Scala entre autres. En tant que décorateur, on lui doit le spectacle *J. Higelin* monté au Palais Omnisports de Bercy en 1985; *Des Aveugles*, spectacle de Philippe Adrien donné au Théâtre de la Tempête; *Il Cambiale di Matrimonio* de Rossini à Lille, en 1985. Yves Bernard travaille aussi comme décorateur pour le cinéma. En tant qu'éclairagiste, il crée les lumières des premiers ballets de Blaska et de Dominique Bagouet; au théâtre, ceux du *Regard du sourd* de Bob Wilson et du *Roi Lear* de Shakespeare, mis en scène par Matthias Langhoff à Strasbourg. Il collabore avec Jean-Paul Goude de 1988 à 1992, notamment pour le bicentenaire de la Révolution, ainsi que pour de nombreuses publicités dont il crée les décors. Dans le domaine du théâtre lyrique, il crée les éclairages de *La Flûte enchantée* (mise en scène d'Andrei Serban), et de *Tosca* (mise en scène de Pierre Constant) à l'Opéra de Nancy, ainsi que d'*Elektra* 86-87, *Orphée* en 94-95, *Cavalleria rusticana / I Pugliacci* 96-97, au Grand Théâtre de Genève. Il signe les décors de *Démons*, mise en scène de G. Desarthe au Théâtre de Vidy, ainsi que du film d'Eric Eumann *Djema* (sortie février 1997).

Françoise Tournafond

Créatrice de costumes

Elle crée des costumes pour l'opéra et le théâtre, où elle travaille, entre autres avec:

A. Mnouchkine : *Le songe d'une nuit d'été*, 1789, 1793, *l'Age d'or*,

J.C. Penchenat : *David Copperfield*, *Le jeu de Daniel*, *En r'venant de l'expo*,

Le Bal, *l'Opéra de Smyrne*, *Vautrin*, *Coïncidence*, *Le chat botté*, 1 place Garibaldi,

Une des dernières soirées de Carnaval,

Bob Wilson : *The great day in the morning*,

Philippe Caubère : *Don Juan*,

Jean-Louis Thamin : *La nuit et le moment*, *Roméo et Juliette*,

B. Korn : *Léonce et Léna*, *Mademoiselle Julie*, *Don Juan*,

Alfredo Arias : *L'Eventail*, *Famille d'artistes*, *Les Indes Galantes*, *The Rake's*

Progress, *Mortadela*, *Cachafaz*, *Fous des folies*, *Nini*, et *Les contes d'Hoffmann*

pour lequel elle a réalisé les décors et costumes.

Au cinéma, elle travaille entre autres avec :

Luis Bunuel : *La Voie Lactée*, François Truffaut : *Domicile Conjugal*, R. Coggio :

Les Fourberies de Scapin, *Le Bourgeois Gentilhomme*, G. Lampin : *Mathias*

Sandort...

Au Théâtre national de la Colline, en 1996, elle crée les costumes

d'*Arloc* de S. Kribus, et en 1997, *Molly S.* de B. Friel, m.en.s. Jorge Lavelli.

Tout dernièrement, *Carmen*, m.en.s. A. Alfredo Arias, à l'Opéra Bastille.

Daniel Touloumet

Lumière

A travaillé au Théâtre de l'Est Parisien pour Guy Rétoré jusqu'en 1987.

Au Théâtre national de la Colline, a réalisé les éclairages pour Fernando Arrabal,

La Traversée de l'hiver - Jean-Luc Boutté, *Les Chaises* - Jorge Lavelli, *Greek*

et *Macbett* - Frank Hoffmann, *Dostoïevski va à la plage* et *Les Œuvres complètes*

de *Billy the Kid*.

Au Festival d'Aix-en-Provence : *La flûte enchantée* (1989),

L'Enlèvement au Sérail (1990), opéras mis en scène par Jorge Lavelli.

Jean-Marie Bourdat

Son

1969 - 1972 Comédien au Théâtre du Beghin Lyon

1972 - 1974 Au TNP Villeurbanne, assistant d'André Serre.

Création de la bande son du *Cochon noir* de R. Planchon.

1975 - 1987 Au TEP, création des bandes son des spectacles de

G. Rétoré, G. Wilson, B. Besson, M. Bluwal, G. Werler.

- 1980 - 1991 Création des bandes son des spectacles de P. Dupoyet.
 1991 A la Comédie-Française, création de la bande son de Père de Strinberg, mise en scène de P. Kerbrat.
 1987 - 1997 Au Théâtre national de la Colline, création des bandes son des spectacles de J. Lavelli, J.L. Boutté, P. Kerbrat.

Il est aussi chargé du service vidéo du Théâtre national de la Colline, et réalise de nombreux documents autour des spectacles.

Catherine Nicolas

Maquillage

A travaillé au Théâtre national de la Colline pour :

La Traversée de l'Empire de Fernando Arrabal, mise en scène Fernando Arrabal.

La Nuit des chasseurs de André Engel et Dominique Muller, mise en scène André Engel.

Terres Mortes de Franz Xaver Kroetz, mise en scène Daniel Girard.

Le Public de Federico Garcia Lorca, La Star de Zygmunt Krauze, Kvetch de Steven Berkoff, Comédies Barbares de Ramón del Valle Inclan,

Macbett d'Eugène Ionesco, Mein Kampf (Farce) de George Tabori,

Maison d'Arrêt d'Edward Bond, Les Journalistes de Arthur Schnitzler,

L'amour en Crimée de Slawomir Mrozek, Décadence de Steven Berkoff,

C.3.3. de Robert Badinter, Arloc de Serge Kribus, Slaves de Tony Kushner -

mises en scène Jorge Lavelli.

Dernièrement : Le Régisseur de la chrétienté de Sebastian Barry, mise en scène

de Stuart Seide, et La Tragédie du Roi Christophe d'Aimé Césaire, mise en scène

de Jacques Nichet.

Cécile Bon

Chorégraphe

D'abord danseuse dans le groupe Danse-Résonnance dirigé par Muriel Jaër, elle crée ensuite ses propres chorégraphies. Les plus récentes sont : Théloniada, solo, musique de Thelonious Monk, Etudes chorégraphiques, musique de Maurice Ohana avec les Percussions de Strasbourg, et Opus 1, duo piano-danse, musique de Franz Liszt et Alban Berg.

Elle signe régulièrement des chorégraphies pour l'opéra, le théâtre ou le cinéma,

par exemple sur des mises en scène de Anatoly Vassiliev : Bal Masqué ;

de Youssef Chahine : Caligula; de Matthias Langhoff : Les trois Sœurs, Philoctète,

La Danse de Mort ; de Jorge Lavelli : Le Songe d'une nuit d'été, Décadence,

Trois femmes grandes, Arloc ; Marina Spreafico : Orfeo ; Alexis Mansiarow :

Francorusse.

Le siège de Leningrad

sera créé le 21 mars 1997
à L'Atrium de Chaville.

Une série de représentations suivront au
Théâtre des Capucins de Luxembourg
et au Théâtre national Populaire de Villeurbanne
avant la création parisienne,
le 3 mai 1997
dans le petit théâtre
du Théâtre national de la Colline.

**Théâtre national
de la Colline**

15 rue Malte-Brun
75020 Paris
01 44 62 52 52

