

THÉÂTRALISATION DU THÉÂTRE,
THÉÂTRALITÉ DU DISCOURS NARRATIF :
L'OEUVRE DU PORTORICAIN LUIS RAFAEL
SÁNCHEZ, DE *LA FARSA DEL AMOR*
COMPRADITO A LA GUARACHA DEL MACHO
CAMACHO

DORITA NOUHAUD

Université de Bourgogne

Dire que Luis Rafael Sánchez est né à Humacao, Puerto Rico, constitue beaucoup plus, ou beaucoup mieux, qu'une simple indication biographique. L'écrivain est le premier à se moquer des étiquettes qui « s'efforcent de convertir en triomphe ou en suprématie ce qui n'est autre qu'un renseignement concernant exclusivement les registres démographiques : le lieu de naissance »¹. Dire que Luis Rafael Sánchez est né à Humacao, Puerto Rico, en 1936, c'est déjà poser à grands traits, mais nettement, la problématique d'une oeuvre dont l'auteur est Portoricain, mulâtre, et de langue espagnole, donc latino-américain. Né à Humacao, ville située sur la côte orientale de Puerto Rico, face à l'île de Vieques, Luis Rafael Sánchez y a passé son enfance. Mulâtre, (« *hosca mi piel, gruesos mis labios, ancha mi nariz, de un rizo que tira a grifo mis cabellos. Como la mitad del país puertorriqueño* »²) il appartenait, comme tel, à une classe racialement et économiquement marginalisée. Il se souvient de ses jeux d'enfant pauvre qui ne pouvant avoir accès aux jouets des enfants des classes privilégiées, s'était fabriqué, « avec une boîte à

¹ Luis Rafael SANCHEZ, « El cuarteto nuevayorkés », *La guagua aérea*, Puerto Rico : Editorial Cultural, 1994.

² *Idem.*

chaussures et un morceau de papier transparent dont on se servait pour envelopper le pain, un petit cinéma pour projeter les bandes dessinées qu'il découpait dans les journaux »¹. Cette précoce et naïve expérience cinématographique a laissé des traces. Ainsi, le roman *La guaracha del Macho Camacho*² fait apparaître, par les multiples références à des titres de films et des noms de réalisateur, que Luis Rafael Sánchez est un cinéphile (il est aussi, à ses heures, critique de cinéma). Mais en outre le texte se présente comme une suite de séquences dont certaines, par exemple, « Desglose selectivo... », parodient l'écriture d'un synopsis. Le souvenir des jouets en matériaux recyclés par le petit enfant qu'il était donne, par contraste, sa dimension satirique au personnage de Benny (*La guaracha...*), un crétin fils de famille, qui pour ses dix-huit ans, au lieu d'une bonne correction que lui mériteraient ses comportements irresponsables, reçoit une Ferrari avec laquelle, à cent quarante à l'heure dans les rues encombrées de San Juan, il écrase un pauvre mongolien qui traînait par là.

Après des études secondaires, Sánchez entre à l'Université. A San Juan, la capitale, il exerce les plus divers métiers : acteur radiophonique, puis acteur de théâtre, metteur en scène, journaliste. Toutes ces activités médiatiques sont réparables dans l'oeuvre, ne serait-ce qu'au détour d'un titre, et ce n'est pas celui du plus récent ouvrage qui me démentira : en effet, le livre d'essais, publié en 1997, *No llores por nosotros Puertorrico* parodie *No llores por mi, Argentina*, titre d'une des chansons du film musical *Evita*, immortalisé par Madonna, ou vice versa. Du travail pour la radio sont nés, outre l'inénarrable et parodique « disc jockey » de *La guaracha...*, dont la loghorrée verbale rythme la fiction par dix-neuf interventions, le goût pour le texte qui calque l'oralité de la langue de chaque jour. Enfin, la pratique des planches a déterminé l'abondance de la production dramatique et l'intérêt apporté à la dramaturgie, mais aussi la spécifique théâtralité du discours narratif. La première vocation de L. R. Sánchez fut d'ailleurs, celle d'acteur, ce qui explique que son nom apparaisse dans les distributions de compagnies d'amateurs ou même de professionnels, à San Juan. L'écrivain a donné une version personnelle pleine d'humour du destin qui mit fin à cette carrière avec l'arrivée de la

¹ Carmen VAZQUEZ ARCE, *Entrevista a Luis Rafael Sánchez*, cité dans *Por la vereda tropical*, Buenos Aires : Ediciones de la Flor, 1994.

² *La guaracha del Macho Camacho*, Ediciones La Flor, Buenos Aires, 1976. Traduit en français par Dorita Nouhaud, *La rengaine qui déchaîne Germaine*, Paris : Gallimard, 1991.

télévision à Puerto Rico, en 1954 : « J'étais quelqu'un de beaucoup trop laid, qui n'avait pas sa place dans les castings pour la télévision (...) J'étais un mulâtre, chevelu comme une noix de coco. Je n'avais rien pour que la télévision s'intéresse à moi ». Enseignant universitaire, pour finir, Sánchez aborde le champ de la littérature au moment où celle-ci se fait auto-réflexive et théorise ses mécanismes. *La guaracha...* manifeste la parfaite maîtrise de tout ce qui était dans l'air du temps en matière de textualité, mais relativise par l'humour ou la parodie le crédit qu'on doit accorder aux modes. Avec *La pasión según Antígona Pérez*, c'est à la tradition la plus classique, celle des Grecs, qu'il demande des modèles lui permettant d'interpréter l'américanité, celle de l'Amérique latine, mais également, et même surtout, l'américanité des Portoricains. Sánchez reconnaît n'avoir jamais milité politiquement¹, il faut s'en souvenir à propos de son théâtre si ouvertement brechtien qu'on risquerait de prendre la caution esthétique du dramaturge allemand pour une affirmation politique du Portoricain. En revanche, celui-ci revendique comme une action militante la défense des valeurs portoricaines, à commencer par la plus importante, la plus significative, la plus vitale, la langue, véritable bouclier culturel.

Un obstáculo enfrenta el movimiento que promueve la incorporación de Puerto Rico a la nación norteamericana en calidad de estado cincuentino. El obstáculo, hermoso hasta sofocar, imposible de fingir u ocultar, no es otro que el idioma puertorriqueño de cada día, el idioma español².

Parler portoricain c'est tout autant se défendre contre l'impérialisme de l'anglais des USA que refuser l'impérialisme de l'espagnol académique péninsulaire, valable pour les Espagnols mais pas nécessairement pour les Mexicains, ou les Argentins, ou les Péruviens, et franchement ridicule lorsque se l'approprient les Portoricains appartenant à la bourgeoisie dominante qui aiment se croire et se faire croire descendants en ligne directe du Cid Campeador, tel le Sénateur Reinoso de *La guaracha...*, qui au cours de ses ébats érotiques s'adresse à la prostituée de service dans une langue pontifiante et cocasse, à la limite du compréhensible à force de rhétorique académique :

¹ « Confesiones de la esfinge », *La guagua aérea*, loc. cit.

² « El cuarteto nuevayorkés », *La guagua aérea*, loc. cit.

Dorita NOUHAUD

Digo que imperiosa necesidad de encontrarte en saturado imperio de redondeces, digo que gusto límpido de encontrarte en límpido génesis, digo que tendido puente tu vientre entre la hispánica antillanía y la adánica costilla: rebuscado es poco, postizo es poco. Ella piensa: paquetes, tramoyas, fecas: encontrarme en pelota y punto (p. 82).

La tirade du Sénateur s'auto-annonce pompeusement par un « Digo » suffisant, trois fois assené comme les trois coups au théâtre, discours (comme toute prise de parole du « Vieux » qui se croit toujours à la tribune du Sénat) que le narrateur narquois commente en litote (« rebuscado es poco, postizo es poco »). Ce commentaire s'immisce dans le *laius* érotique après la théâtralisation de deux points, à la manière d'un aparté que l'acteur dit pour soi et que le spectateur seul est censé entendre. Le narrateur, à l'évidence pleinement solidaire du second personnage, la toute jeune femme qui se prostitue par pure nécessité, se charge, en pendant au prétentieux « digo » érotico-sénatorial, de rendre manifeste (« ella piensa »), le point de vue éloquent mais non exprimé de la fille, une opinion tout interne mais robuste qui traduit le charabia du sénateur : qu'il dise « encontrarme en pelota y punto » ; elle rejoint du même coup la litote du narrateur : « rebuscado es poco, postizo es poco » = « paquetes, tramoyas, fecas ». Dans une des premières séquences, le même personnage dans les mêmes fonctions de « saturado imperio de redondeces » tourne en ridicule la rhétorique affectée de celui qu'elle appelle « le Vieux » mais aussi sa prononciation ibérique tout aussi affectée qui fait entendre le *s* final, à l'inverse du parler portoricain qui l'aspire. La poêle se moquant du chaudron, c'est en anglo-spanish qu'elle commente :

Bien friquits que es, bien wilis naïquin que es. Con las mismas pendejadas siempre. Con más eses que un peo lento. (p. 17)

Mais si l'énoncé est en anglo-spanish, l'énonciateur n'est pas critique : c'est simplement là un exemple de ce parler « admirable d'impureté », qui bouleverse les règles syntaxiques et les Académiciens de la Langue.

Un idioma a admirar por su impureza americana. Un idioma absorbente del vocerío que, en las Indias, lo aguardaba: giros con sabor a fruta como guanábana, como mamey, como guayaba; coloquialismos pescados en la trata de indios como conuco, como

Théâtralisation du théâtre, théâtralité du discours narratif

batey, como canoa; el fracatán de afronegrismos. Un idioma proclive a la onomatopeya, proclive al son que late en el sonido. Un idioma, de tal manera arraigado en la entraña de la colectividad, que puertorriqueñiza, diríase que por automatismo, las muchísimas interferencias de la lengua inglesa. El gringo dice *watch-man* y el puertorriqueño dice *guachimán*. El gringo dice *hold-up* y el puertorriqueño dice *jolope*. El gringo dice un *big shot* y el puertorriqueño dice *bichote*. Un idioma de trazo ebullente y síntesis mundonovista, que trae loca a la norma y en reunión perpetua a la academia correspondiente¹.

Tout écrivain responsable se voit donc confronté au devoir d'écrire dans la langue qu'il partage avec d'autres, et non pas dans une langue importée, ou imposée, confronté à l'obligation de donner à l'écriture la respiration, la prononciation, la coloration de la parole orale, l'obligation, quand on est portoricain, d'écrire en portoricain². Mais écrire en portoricain ne signifie pas pour l'écrivain portoricain se promener dans son oeuvre comme un journaliste en quête d'un micro-trottoir :

La narrativa de la oralidad se dificulta puesto que la sostiene los simulacros del habla. El autor filtra los materiales, falsamente oídos, hasta que consigue lo que llamo la *veracidad auditiva* (...) unas hablas polifónicas que proponen un viaje por entre los colores del idioma español de América. De ahí la necesidad de intentar una escritura que parezca haberse trasladado de la boca del personaje al papel³.

Cette nécessité, transportée du narratif au dramaturgique, donne la scène II de *Quintuples* (1985), où un personnage, dans son rôle d'acteur, s'adresse au public dans son rôle de public⁴, pour exposer ce que parler ne

¹ « El cuarteto... », *La guagua aérea*, loc. cit.

² Corrélativement, « Lire en portoricain », construit en symétrique inverse, ne semble pas un concept opérationnel mais, au contraire, bien réducteur.

³ « Redactar o escribir », *La guagua aérea*, loc. cit.

⁴ « Aunque no lo sabe de inmediato, el público espectador de *Quintuples* interpreta al público asistente a un Congreso de Asuntos de la Familia. El teatro, pues, deberá proponer el confinamiento de un salón de actos tradicional que acomoda, más o menos, trescientas personas » (Prólogo a la representación).

veut pas dire, ce que parler ne peut pas dire quand on a affaire aux pires sourds, ceux qui ne veulent pas entendre c'est-à-dire comprendre :

BABY MORRISON - (*En voz baja*) - ¿Se oye claramente? ¿Se oye con potencia? ¿Se distinguen las vocales de las consonantes? ¿Se diferencian las vocales fuertes de las vocales débiles? Papá Morrison repite que si se habla se oye. El ruido siempre se oye dice Papá Morrison. Propio del ruido es serlo dice Papá Morrison. Lo que debe preocupar no es si se oye dice Papá Morrison. Lo que debe preocupar es si se entiende dice Papá Morrison. (*Deletreando la pregunta*) - ¿Se entiende?

On devine sans peine que L. R. Sánchez est venu au monde des lettres par le théâtre, bien que lui-même assure, en forme de boutade, avoir débuté par le conte¹. C'est vrai que *La espera* a d'abord été un conte (1957), puis en 1959 un essai, *En busca de un motivo: La espera*, pour devenir, en 1960, un exercice de style dramaturgique dans le cadre d'un cours où s'était inscrit Sánchez sur la théorie et la pratique du théâtre, et qui fut mis en scène et interprété par une troupe universitaire. Un peu avant, Sánchez avait écrit *Cuento de la Cucarachita viudita* (1959). Suivent *Los ángeles se han fatigado* (1960), *La farsa del amor compradito* (1960), *La hiel nuestra de cada día* (1962), *Casi el alma* (1964), *La pasión según Antígona Pérez* (1968), *Parábola del andarín* (1979), *Quíntuples* (1985). Il est aisé de reconnaître les grandes voix dramatiques qui ont permis au Portoricain de moduler la sienne : Brecht, Ionesco, Pirandello, Sartre et Camus, ces derniers lus par tout Puerto Rico, se souvient-il, à l'époque où lui-même faisait ses premières armes ; mais aussi Lorca, « la coqueluche d'une génération de poètes et de dramaturges portoricains » dit-il encore, et Valle-Inclán, qu'il revendique comme un de ses auteurs préférés. On ne saurait avoir de meilleurs maîtres, mais à tant énumérer on pourrait faire croire que Sánchez n'est qu'un reflet, un vrai lieu commun du théâtre du XX^{ème} siècle. Or il se trouve que l'apparente variété des genres abordés — contes pour enfants, théâtre poétique, théâtre réaliste, théâtre de l'absurde, théâtre politique, théâtre social, farce — constitue en réalité le systématique encerclement d'une problématique, une seule, constante et pénétrante volonté d'auto-parodie, d'auto-dérision qui, aboutissant

¹ « La maestra de español del primer año universitario me prometió una A si participaba en un certamen de la facultad y resultaba premiado », « Confesiones de la Esfinge », *La guagua aérea.*, loc. cit.

brechtienement à une prise de conscience, permette d'attaquer, dit Sánchez, (*arremeter contra*) la réalité coloniale de la culture portoricaine. Loin d'être, par conséquent, un épigone, l'oeuvre de Sánchez possède une si forte identité qu'elle lui permet d'approcher des courants, de revêtir des oripeaux, sans pour un seul instant perdre son âme, servie qu'elle est par la langue espagnole de Puerto Rico qui prête à l'écriture sa coloration, ses inflexions, ses nuances, sa puissance inventive.

En 1960 il publie *La farsa del amor compradito*. Que comparaissent Valle-Inclán et *Retablo de marionetas*; Lorca et *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*; Pirandello et ses personnages en quête d'auteur; le Miguel Angel Asturias des « fantomimes » et du Chinchibirín de *Cuculcán*, *Serpiente envuelta en plumas*, Leopoldo Lugones et sa « pantomime » *El Pierrot negro*, et la « commedia dell'arte », et Bertolt Brecht préconisant de chasser au maximum l'illusion réaliste par les moyens scéniques, le jeu des acteurs, les chansons. Tous se complairaient dans quelque point de *La farsa del amor compradito*. Et cependant, point par point, ils ne pourraient que s'y sentir étrangers tant est personnelle cette farce portoricaine qui fonde sa cohérence sur la discontinuité par rapport aux modèles et dont l'ironie ne vise pas un objet extérieur à elle (la politique, la société, les moeurs) mais sa propre théâtralité. *La farsa del amor compradito* est une pièce que jouent les acteurs de la compagnie de Pirulí Pulcinello, Colombine, Pierrot, Arlequin et quelques autres, dans les rôles de Colombine, Pierrot, Arlequin, et quelques autres. Cette théâtralité, le texte l'impose aussi par de multiples détails : les coulisses sont transparentes de sorte que l'on voit les acteurs qui finissent de se maquiller en attendant leur tour d'entrer en scène ; Colombine, mécontente de son texte, s'arrête de jouer et va s'asseoir dans le public, commentant au bénéfice de ses voisins l'interprétation exécrationnelle de son partenaire; le metteur en scène, appelé d'urgence par l'acteur qui n'a plus personne pour lui donner la réplique, réclame un livret et, d'une voix flûtée puisqu'il joue un rôle de femme, lit le texte du conte *Le Petit Chaperon Rouge* qu'on lui a passé par erreur, à la place de celui de *La farsa del amor compradito*.

Comme dans les farces médiévales, les ressources théâtrales exigées sont modestes : huit acteurs, un décor réduit à deux petites tables, des chaises, une vieille malle et un piano mécanique. Mais à l'inverse des farces médiévales, les dialogues sont en prose, rupture de la tradition parfois plaisamment soulignée par les personnages qui se mettent à parler en vers et commentent leur initiative. Le texte saisit d'ailleurs tous les prétextes pour souligner sa volonté de ne pas se soumettre aux modèles

établis. C'est donc en rupture avec la *commedia dell'arte*, à laquelle renvoient pourtant les noms des personnages, que les types fondamentaux italiens, généralement onze (deux vieillards, un capitain, deux jeunes premiers amoureux, deux jeunes premières amoureuses, deux valets, deux soubrettes), sont ramenés à huit, par suppression ou compression de certains rôles : un seul vieillard, pédant et ridicule, GOYITO VERDE, le vert galant, « qui a plus de cent ans ». Le capitain fanfaron devient le GENERAL CATAPLUM, qui à chaque entrée en scène s'annonce lui-même par trois sonores « Poum, Poum, Poum » ; les deux jeunes premiers amoureux se confondent avec les deux traditionnels valets, ARLEQUIN en poète fourbe, PIERROT le sentimental qui n'aime pas la guerre et a peur des femmes mûres comme des grenades prêtes à exploser ; COLOMBINE, la seule jeune première ; et les deux servantes jouées par la tante QUINTINA et MADAME, à la fois les duègnes et les maquerelles du théâtre espagnol, « goulues » quinquagénaires de french-cancan. Le texte se plaît à rappeler qu'à l'origine les rôles étaient ceux de servantes puisque les goulues assurent le « service » dans l'Auberge du Piment Rouge et du Poivre (*La Posada del Ají y la Pimienta*), ce qui revient à dire l'auberge où la faim rencontre l'envie de manger. « ¿Hay servicio? » réclament les clients. Mais c'est seulement après six heures du soir que l'on accroche en façade un caliquot portant l'inscription en lettres roses sur fond noir : « *Se hace tru tru* ». Naturellement, il n'est jamais spécifié en quoi consiste « faire 'trou-trou' » si ce n'est que Madame, au cours d'une dispute avec Quintina, traite l'Auberge de « bordel condimenté » (*burdel adobado*). Colombine s'adresse toujours à toutes les deux à la fois, « tía, Madame », l'énonciation soulignant ainsi plaisamment, sans la moindre once de malice dans l'énoncé, la synonymie des deux appellations : « tante » par relation familiale, mais aussi comme parodie de Fernando de Rojas dont la Célestine est appelée Mère par ses pensionnaires ; « Madame », comme désignation interne de tenancière d'une maison close. Quintina, quinquagénaire encore ardente (Madame, sa chère ennemie, qui se flatte de parler français, s'obstine à l'appeler Mademoiselle Cinq, cinq à cause de ses cinq décennies, bien sûr) ; Madame, qui a perdu depuis longtemps la souplesse nécessaire pour lever la jambe dans le cancan mais qui possède encore tout ce qu'il faut pour « flatter le sexe opposé », à savoir « un doctorat ès langues étrangères et un doux va-et-vient dans les zones tempérées ».

Le vocabulaire joue à fond sur la duplicité de la situation théâtrale : innocent, à visées poétiques de personnage à personnage, il se charge de

grossières connotations sexuelles de personnage à spectateur. C'est le cas du « doctorat ès langues » pour Madame, mais aussi pour les deux amoureux de Colombine, Arlequin, le métaphorique, qui soupire « Ah Colombine, prends mon tison » ; Pierrot le soldat pacifiste, qui propose « je vais t'emmener à cheval sur mon fusil ». Le comique se teinte de burlesque à propos du Général Cataplum à qui anaphoriquement Colombine, Madame, Quintina, à tour de rôle et ex abrupto, demandent : « Général, aujourd'hui quel révolver portez-vous ? ». Réponse invariable pour le révolver: « Celui qui tire un coup ». « Général, aujourd'hui quelle escopette portez-vous ? ». Réponse invariable pour l'escopette : « Celle qui tire deux coups ». A chaque fois, l'indication scénique (*Très sérieux*), (*Très digne*) souligne le caractère ridicule du personnage et du dialogue, mais souligne surtout les connotations sexuelles sur lesquelles, pour faire bonne mesure, insistent aussi les couplets qu'à tour de rôle « chantent les trois femmes en se tenant la main » :

COLOMBINA - Mi novio es soldado
que carga fusil.

MADAME - Y si te lo muestra
te vas a morir.

COLOMBINA - Mi novio es soldado
que usa cañón.

QUINTINA - Y si te lo enseña
te empieza el dolor.

Souvent le même mot, tout en gardant ses connotations sexuelles de personnage à spectateur, change de sens de personnage à personnage, l'un l'utilisant au sens propre, l'autre l'interprétant au sens figuré. Ainsi, l'innocente Colombine, qui tous les soirs se met au lit avec un travail de tricot, pour tuer le temps en attendant le retour de son Général Cataplum, parti guerroyer à Paris d'où il a promis de lui rapporter un bébé (dans la tradition hispanique Paris est l'équivalent des cigognes, des choux et des roses), éclate en sanglots, offensée parce qu'Arlequin lui demande à voir son écheveau. Pour une fois, Arlequin ne manie pas la métaphore mais elle, qui la manie sans le savoir, pense à des touffes sans doute plus soyeuses que laineuses et qu'une jeune fille ne montre pas sur commande.

En rupture avec le modèle italien, les personnages qui jouent les acteurs de cette farce ont un texte écrit par un auteur ; l'improvisation leur

est donc, en principe, interdite (à l'inverse des personnages de *Quintuples* pour qui l'improvisation est de rigueur). Ici intervient le souvenir de Pirandello, bien que les personnages du Portoricain ne soient pas à la recherche d'un auteur mais au contraire, nouvelle rupture, essaient d'échapper au leur en critiquant sans cesse l'intrigue et en modifiant le dénouement. En tant qu'acteurs de la Compagnie de Pirulí Pulcinello, c'est-à-dire dans un statut fictionnel général que partage, bien entendu, l'auteur, les personnages peuvent, par logique interne puisqu'ils sont acteurs, porter des jugements sur la pièce qu'ils jouent. En tant que personnages d'une pièce de Sánchez, donc ne relevant pas du même statut que lui, eux inscrits dans la fiction, lui dans la réalité, les critiques qu'ils adressent à l'auteur expriment les intentions dramaturgiques de celui-ci, à savoir la totale théâtralisation du théâtre, qui affiche, en plus, sa filiation avec des oeuvres ayant développé la même problématique dans la prose narrative, par exemple *Le Quichotte* de Cervantes, ou *Niebla* de Unamuno.

Le personnage le plus intéressant du point de vue d'une déréalisation reréalisante est Pirulí Pulcinello. Son premier nom, ou prénom, Pirulí, gomme en partie le caractère italien que lui confère « Pulcinello ». La signification courante de *pirulí*, « sucette » ou « sucre d'orge » dans de nombreux pays d'Amérique latine, le rapproche un instant du contexte enfantin des contes et, pour rester dans la logique du spectacle, des marionnettes. Mais c'est surtout une manière de le ramener dans le contexte hispanique et plus précisément hispano-américain qu'annonce déjà, dès le titre, l'usage de la désinence *ito* dans *compradito*, inscrite dans la pratique langagière du continent et rebelle à toute traduction (comme dans le titre d'une autre pièce, *Cuento de la Cucarichita viudita*) Pirulí Polichinelle est le metteur en scène d'une farce dont il n'est pas l'auteur mais dont il défend l'autorité textuelle bec et ongles. Il est, à ce titre, l'équivalent du narrateur dans le discours narratif, le regard critique, l'interprète, l'exégète. Lorsque L. R. Sánchez abordera le roman en 1976 avec *La guaracha del Macho Camacho*, et même avant dans des contes comme « Etc » ou « Los negros pararon el caballo », publiés dès 1966, le narrateur gardera bien des traits de Pirulí Polichinelle.

En 1968, avec *La pasión según Antígona Pérez* Luis Rafael Sánchez transporte à Puerto Rico l'héroïne légendaire créée par Sophocle en 441 A. C., symbole de la résistance à l'ordre établi quand il est injuste, à la lutte contre la tyrannie. La raison de ce choix tient à l'histoire de Puerto Rico. Le 23 septembre 1968 on célébrait cent ans de lutte pour l'indépendance de l'île. En effet, le 23 septembre 1868 avait eu lieu la

proclamation de la République de Puerto Rico à Lares, événement que n'avait pas couronné le succès espéré mais qui manifestait néanmoins une farouche volonté d'indépendance et marquait le début d'une lutte sourde et difficile. Si le statut actuel de Puerto Rico est celui d'Etat Libre Associé, il est clair qu'il s'agit en réalité d'un régime colonial, qui à partir de 1898, remplace et prolonge, en faveur des Etats Unis, le régime colonial imposé par l'Espagne pendant quatre siècles. Pendant cent ans, l'histoire de Puerto Rico s'est résumée à la lutte entre l'idéologie autonomiste ou annexionniste, qui prône la soumission de l'Ile aux Yankis, et d'autre part la volonté indépendantiste et les luttes de libération. Alors, parce qu'il s'agit d'Histoire, la pièce se narrativise dès le titre, le mot « passion » et la préposition « selon » renvoyant à un récit, le récit évangélique. Le début de la première didascalie insiste sur ce caractère raconté, rapporté : « La crónica que revista Antígona Pérez es la de su propia pasión ». « Chronique » ici, et plus loin, dans la première tirade d'Antigone, « histoire », attirent l'attention sur un mot proche, « vérité », pour souligner encore plus le caractère narratif qui connote un autre récit, précisément une chronique, une histoire que son auteur, Bernal Díaz del Castillo, a intitulée « véritable », *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, justement pour contredire la version, qu'il estimait erronée, d'un autre chroniqueur, Francisco de Gómara.

Los periódicos han inventado una historia que no es cierta, los periódicos enfermos de fiebre amarilla. Una historia sin escrúpulos, maligna, improvisada con el afán de destruir mi nombre y mi reputación. Habrá, pues dos versiones de una misma verdad. (p. 14).

Narratif aussi le rôle des Journalistes qui en prétendant renseigner le spectateur sur les pensées, les faits et gestes de l'héroïne isolée dans un cachot, remplissent les fonctions du narrateur omniscient :

PERIODISTA 1 - ¿Qué dice Antígona Pérez?

PERIODISTA 2 - Antígona Pérez dice que no se arrepiente de su delito.

PERIODISTA 3 - ¿Qué piensa Antígona Pérez?

PERIODISTA 4 - Antígona Pérez piensa que nuestras instituciones pueden alterarse según caprichos de unos y otros.

PERIODISTA 5 - ¿Qué sabe Antígona Pérez?

PERIODISTA 1 - Antígona Pérez sabe que sus simpatizantes forman un grupo ínfimo, sin fuerza, sin peso. (p. 34).

Narrateurs, ils le sont, d'ailleurs, du fait même de leur profession, mais en tant que journalistes au service du pouvoir et qui, partant, interprètent ou déforment au lieu d'informer objectivement, qui trompent donc leurs lecteurs, ils appartiendraient plutôt à la catégorie des narrateurs « indignes de confiance », formule dans laquelle Wayne Booth enferme la plupart des narrateurs du roman contemporain. Néanmoins, les Journalistes remplissent leur fonction théâtrale de chœur antique, alternant avec le chœur de la Foule, celui des Femmes, celui des Hommes. Puisque l'essence du théâtre est le conflit, (conflit existentiel de l'individu déchiré entre être et ne pas être, conflit social entre riches et pauvres, entre bourreaux et victimes, conflit politique entre dominants et dominés, etc), c'est bien dans cette perspective dramatique que s'inscrit le titre puisque prénom et patronyme sont conflictifs, l'un annonçant par sa singularité le destin épique de l'héroïne onomastiquement prédestinée, l'autre si répandu dans le monde hispanique qu'il en devient signe d'anonymat. Associés dans un nom, Antígona Pérez, ils reviennent cependant au récit en racontant, sans la narrer, la nécessité de l'engagement personnel mais en union avec les autres, l'incontournable anonymat de la lutte populaire. Mais, j'insiste, la lutte que mène L.R.Sánchez, lutte quotidienne combien importante, est de nature culturelle, et sans méconnaître, tant s'en faut, les aspects politiques et sociaux, il fait de la langue espagnole, — qu'il partage avec tous les hispanophones, il tient à le rappeler parce que souvent on l'oublie —, à la fois l'objet et l'arme de son combat d'écrivain. En février 1993, *Cambio 16* publie un article de L. R. Sánchez, écrit à New-York (d'où le titre « Cuarteto nuevayorkés ») après la lecture d'un journal dont une photographie montrait les Portoricains de New-York en train de manifester contre l'abrogation de la loi de 1991, qui sous la présidence du Gouverneur Rafael Hernández Colón, avait institué l'espagnol langue officielle à Puerto Rico, à la place du fallacieux bilinguisme, fallacieux parce qu'en réalité c'est la lutte du pot de terre contre le pot de fer :

La fotografía (...) recoge una pancarta: *Yo lo hago en español*. (...) A la lengua que importantiza ese amor se refiere la pancarta, la lengua mediante la que el espíritu reingresa a la materia. Y se hace carne. Y pide carne. (p. 28, souligné par le texte)

Théâtralisation du théâtre, théâtralité du discours narratif

Alors, pour rendre définitivement spectaculaire cette langue espagnole « belle à en perdre le souffle », le discours narratif, à son tour, s'ingénie à se dénarrativiser et se théâtralise en véritable feu d'artifice. Faute de temps, ne seront citées ici, de *La guaracha del Macho Camacho*, que les deux premiers effets qui se présentent à la lecture : le titre et l'écriture dès la séquence inaugurale :

Le titre renvoie à une musique populaire, proche de la salsa, chantée et dansée dans les Antilles. « Guaracha » engendre la spécificité du discours narratif, basé sur l'anaphore et le rythme. Et c'est tout logiquement sur le verbe voir, le verbe du spectacle s'il en est, que nombre de séquences s'organisent spectaculairement pour composer une image verbale de la guaracha, par exemple l'évocation d'un gigantesque bouchon de la circulation avec conducteurs sur le capot et le toit des voitures :

EL CHOFERIO COMPLETO, la grey pasajeril completa, está encaramada sobre las capotas, para averiguar qué carajo pasa allá adelante. Pero qué se ve, qué se ve. Un carajo nada clarito es lo que se ve. Pero qué se ve, qué se ve. Se ve como si toda la Avenida fuera un parkin subterráneo. Pero qué se ve, qué se ve. Un mar de chatarra se ve. Pero qué se ve, qué se ve. Se ve que el mundo se va a acabar trancado en un tapón. (p. 150).

L'écriture, pour sa part, reconstitue la situation de dialogue scénique par l'interlocution complice entre le narrateur et ses narrataires, toujours à propos d'occurrences du verbe « voir » (parfois doublées par le verbe entendre), comme autant d'invitations à un spectacle conceptuel qui ressemble à du voyeurisme discret mais plein d'affection pour le personnage observé :

Si se vuelven ahora, recatadas la vuelta y la mirada, la verán esperar sentada, una calma, o la sombra de una calma atravesándola. Cara de ausente tiene, cara de víveme y tócame, las piernas cruzadas en cruz. La verán esperar sentada en un sofá: los brazos abiertos, pulseras en los brazos, relojito en un brazo, sortijas en los dedos, en el tobillo izquierdo un valentino con dije, en cada pierna una rodilla, en cada pie un zapatón singular. (p. 13).

¿La oyeron ducharse? Imposible: guarachaba. (p. 14).

La femme attend le Sénateur dans un studio loué par lui pour « fins de journées et séances vespérales, Belle de jour insulaire (...) A partir de sept heures, je me transforme en citrouille: version d'une Cendrillon qui fait la pute à domicile ». Le spectacle lui-même se dédouble quand elle se donne en spectacle à elle-même, dans la solitude, pour tuer le temps, pour combattre l'ennui de l'attente, pour se donner l'air ne pas avoir l'air d'attendre.

Oíganla: a mí todo plin. Oigan esto otro: a mí todo me resbala. Oído a esto, oído presto: a mí, todo me las menea. Y enseguida arquea los hombros, tuerce la boca, avienta la nariz, apaga los ojos: clisés seriados del gentuzo *a mí me importa todo un mojón de puta*: padre nuestro suyo. No la miren ahora que ahora mira. (p. 24).

Sans doute l'effet dramaturgique le plus fort de cette prose narrative est-il sa stricte application de la règle des trois unités:

- en un temps : mercredi, cinq heures de l'après-midi.

- en un lieu : San Juan de Puerto Rico.

- un seul fait : le fils du Sénateur, au volant de sa Ferrari, écrase le mongolien, fils de la prostituée qui attend dans le studio.

La volonté de L. R. Sánchez de mettre en scène la langue espagnole avant toute chose, son refus des lieux communs, des règles établies par une culture coloniale ou simplement par des modes médiatiques, sa pratique de croiser systématiquement les genres, rendent impossible l'utilisation d'étiquettes : ainsi, la critique déroutée appelle *La importancia de llamarse Daniel Santos* tantôt un roman, tantôt un essai. Sur la couverture, après le titre, le texte est appelé « fabulation ». Sánchez, interrogé, le définit comme « une réflexion narrative »¹ ; autre exemple, la pièce de théâtre *Parábola del andarín* est parfois étiquetée prose narrative ; l'oeuvre dramatique *La pasión según Antígona Pérez* est définie dès la première didascalie comme une « chronique » et une autre pièce s'appelle un conte, *Cuento de la Cucarachita viudita*. En revanche, *La guaracha...*, que rien éditorialement ne désigne comme roman (le mot

¹ « Una expresión narrativa, con expreso ritmo de bolero tropical, del legendario cantante popular y el público particularísimo que lo idolatra -público putaño y bohemio; público marginado y nocherniego; público, en fin, que compone un retrato significativo de un amplio sector hispanoamericano ». (« Confesiones de la Esfinge », *La guagua...*, loc. cit. p. 108).

Théâtralisation du théâtre, théâtralité du discours narratif

n'apparaît pas en première de couverture, après le titre, comme il est d'usage), en est cependant bel et bien un. Une seule certitude, alors, vient nous conforter, elle concerne l'auteur dont on peut affirmer, sans peur de se tromper, que c'est un grand écrivain.

