



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

UNIVERSITAT POMPEU FABRA

ÉCOLE DOCTORALE IV – Civilisations, cultures, littératures et sociétés

Laboratoire de recherche : CRIMIC (EA 2561)

THÈSE EN COTUTELLE

pour obtenir le grade de :

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline / Spécialité : Études romanes / Espagnol, catalan

et

DOCTOR PER LA UNIVERSITAT POMPEU FABRA (BARCELONA)

Présentée et soutenue par :

Aymeric ROLLET

Décembre 2013

PLACE ET FONCTION DES RÉFÉRENTS SPATIAUX ET TEMPORELS DANS LES THÉÂTRES DE JOSEP M. BENET I JORNET ET DE SERGI BELBEL (1989-2006)

Sous la direction de :

Mme Denise BOYER, Professeur émérite, Université Paris-Sorbonne

M. Enric GALLÉN, Catedràtic, Universitat Pompeu Fabra (Barcelona)

Jury:

M. Michel BOURRET, Professeur, Université de Montpellier III

Mme Denise BOYER, Professeur émérite, Université Paris-Sorbonne

Mme Monique GÜELL, Professeur, Université Paris-Sorbonne

M. Carles BATLLE, Professor, Institut del Teatre de Barcelona

M. Enric GALLÉN, Catedràtic, Universitat Pompeu Fabra (Barcelona)

M. Miquel M. GIBERT, Professor titular, Universitat Pompeu Fabra (Barcelona)

- REMERCIEMENTS -

J'adresse mes profonds remerciements à mes directeurs de thèse, Mme Denise Boyer et M. Enric Gallén, pour leur soutien, tant sur le plan intellectuel que sur le plan humain. Leur disponibilité, leurs nombreux conseils, leurs encouragements, m'ont été d'une aide extrêmement précieuse.

Je remercie Josep M. Benet i Jornet et Sergi Belbel, ainsi que Carles Batlle, qui m'ont accordé de leur temps ; à Barcelone, j'ai eu la chance de pouvoir échanger avec eux autour de leur œuvre, du théâtre catalan et de l'écriture dramatique.

Mes remerciements vont aussi à José Francisco Ruiz Casanova, Miquel M. Gibert et Núria Santamaria, membres du jury lorsque j'ai présenté mon projet de thèse à l'Universitat Pompeu Fabra de Barcelone en septembre 2010, dont les précieux commentaires ont considérablement éclairé la suite de mon travail ; et à Monique Güell, qui m'a permis de participer aux activités du Centre d'Études Catalanes de Paris IV et de prendre part au Séminaire d'Études Catalanes (SEC).

Je tiens à remercier toutes celles et tous ceux qui – sur le papier comme sur la scène – m'ont fait et me font aimer le théâtre. Mon parcours universitaire s'est beaucoup enrichi des rencontres que j'ai effectuées au gré de ma formation et de mon travail de comédien : merci à Sylvie, Berty, Verónica, Rémy, Emmanuel, Matteo, et les autres...

Je remercie ma famille et mes amis.

Merci, Eva, pour tout !

- INTRODUCTION -

Du 29 septembre au 27 novembre 2011, dans la Petite salle du Théâtre National de Catalogne, le public pouvait découvrir ou redécouvrir la première pièce de Josep M. Benet i Jornet, *Una vella, coneguda olor*, écrite en 1963¹. La mise en scène était de Sergi Belbel. La scénographie de Max Glaenzel (avec la collaboration d'Estel Cristià) épousait le décor préconisé dans le texte original, ou, autrement dit, la description de l'espace fournie par l'auteur : « *Patis interiors, als darreres d'una illa de cases, al barri vell de Barcelona. Un dels patis, el més gran, té safareig, un cobert, i porta que dona al menjador del pis corresponent. El pati veí és més elevat i petit. Testos i porta. Galeries, finestres, canonades, ferros i fils d'estendre la roba* » (52). Sur la scène étaient donc représentées des cours intérieures du quartier dit du « Raval » à Barcelone. Indice tout à la fois géographique, social (les habitants appartiennent à la classe populaire, comme le soulignaient aussi les costumes de Mercè Paloma) et historique – « *L'acció té lloc durant l'estiu del 1962* » (52). Le décalage temporel entre le monde fictionnel de la pièce et le monde de référence des spectateurs de 2011 se trouvait déjà, pour ainsi dire, inscrit dans toute une série d'éléments textuels (renvoyant à la Barcelone des années 1960 telle que la représente Benet i Jornet), mais il était aussi mis en relief au moyen d'un procédé scénique élaboré par S. Belbel : la lumière se faisait d'abord sur une image sépia, puis on passait, grâce au code des lumières, de l'histoire au présent ; plus exactement, l'éclairage permettait au passé de resurgir devant les yeux du public de 2011.

¹ On entend par « première pièce » le premier texte théâtral de Josep M. BENET I JORNET à avoir fait l'objet d'une mise en scène et à avoir été publié, c'est-à-dire que l'on ne prend pas en compte les pièces appartenant à la « préhistoire » dramaturgique de l'auteur, même s'il n'est pas inutile de les mentionner brièvement ici, dans la mesure où ces pièces révèlent déjà certaines des caractéristiques majeures du premier théâtre de BENET : « Josep Maria Benet i Jornet inicià la seva trajectòria dramàtica escrivint cap a finals dels anys 50 diverses obres, la major part de les quals en llengua castellana i encara avui inèdites : *Hoy empieza la lucha, Fiesta en casa de los Serrat, Ellos no lo saben, Al lado de Dominique, Un clavicordio en el piso de arriba, El juguete de cartón* i, finalment, *Història d'amor*, primera obra que va escriure en català. Tot aquest seguit de peces romanen inèdites i constitueixen el que ha estat definit com la "prehistòria" dramàtica de l'autor. En aquestes obres, però, ja es començaran a albirar algunes de les constants que caracteritzaran la primera part de la trajectòria dramàtica de Benet : arrelament a un medi social concret (experiències de barri), univers cultural popular (cinemes, còmics, serials...), el tema de l'ascensió social, el contrast cruel entre somni/ambició i realitat, etc. » VILARÓ BERDUSAN, Jordi. « El primer teatre de Josep Maria Benet i Jornet i el cicle de Drudània ». In PANYELLA, Ramon (éd.). *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània*. Barcelone : Punctum / GELCC (Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània de la Universitat Autònoma de Barcelona), 2007, p. 573.

Ce procédé est, au moins en partie, comparable à celui qu'avait déjà imaginé S. Belbel en 2006, dans sa mise en scène de la pièce *En Pólvora*, d'Àngel Guimerà : sans toucher aux dialogues originaux, Belbel avait néanmoins créé un nouveau personnage, celui d'un jeune garçon du XXI^e siècle, qui, dans un prologue muet, se promenait parmi les vestiges, encore présents dans le paysage urbain actuel, de la Catalogne industrielle du XIX^e siècle ; le bruit des usines parvenait jusqu'au jeune garçon, et, lorsque ce dernier ouvrait le rideau, les spectateurs des années 2000 étaient transportés avec lui vers le monde fictionnel de *En Pólvora*² et vers les représentations induites par le texte de Guimerà.

L'allusion à ces deux mises en scène permet de poser, d'entrée de jeu, non seulement la question de l'objet représenté (du monde, de la réalité représentés), mais aussi celle du mode de représentation, en lien avec le problème de la réception³. Mais ces images d'une Catalogne passée qui fait irruption dans le présent – ou d'un théâtre catalan contemporain qui se penche sur une forme de mémoire nationale ou d'identité culturelle – sont bien loin de constituer un paradigme thématique et/ou esthétique stable et dominant. Que ce soit dans les pièces de Belbel, dans celles de Benet i Jornet, ou même dans le théâtre catalan contemporain écrit au cours des dernières décennies, la question de la représentation du réel au théâtre en général, et du traitement des référents spatiaux et temporels en particulier, semble se poser de manière à chaque fois singulière.

Depuis une quarantaine d'années, en effet, la nature et même la présence des référents spatiaux et temporels diffèrent considérablement dans le théâtre catalan, au moins selon les périodes, mais sans doute aussi selon les auteurs. Vers les années 1980, semble disparaître presque complètement de la scène catalane un théâtre dit « historique » qui puisait ses référents temporels dans des époques passées plus ou moins lointaines, à l'instar de *La sentència* (1974) de Joan Colomines ou de *Quan la ràdio parlava de Franco* (1980) de Josep M. Benet i Jornet. Théâtre « historique » au sens où, comme l'écrit Josep Lluís Sirera :

² « Respecto al texto original de Guimerà, Belbel ha indicado que no ha tocado ni uno de los diálogos, pero sí ha unificado toda la acción para que transcurra en un único espacio (el patio de la fábrica), a la vez que ha creado un personaje nuevo, un chico que llega a la fábrica por primera vez y al que explican todas las características del lugar y de sus obreros. » ANONYME. « Belbel estrena en el TNC “En pólvora” de Àngel Guimerà ». *La Vanguardia*, 27/10/2006. En ligne : <http://www.lavanguardia.com/cultura/20061027/51289852060/belbel-estrena-en-el-tnc-en-polvora-de-angel-guimera.html> [consulté le 15 mars 2013].

³ Problème dont l'importance n'échappe pas à l'auteur d'*Una vella, coneguda olor* lorsqu'il écrit, à propos de la captation de la pièce diffusée à la télévision en 1975 : « *Quan l'obra va ser retransmesa per televisió, l'any 1975, per tant molt després de la data d'estrena, amb un repartiment que encapçalava la interpretació extraordinària de Rosa M. Sardà, i dirigida afectuosament per Lluís M. Güell, el ressò popular que vam aconseguir va semblar indicar que la gent del carrer encara s'hi sentia identificada, encara s'hi reconeixia.* » BENET I JORNET, Josep M. « Nota prèvia ». In *Revolta de bruixes*, p. 49.

« després de 1976, el període del franquisme passarà a ser oficialment història »⁴. De la mateixa manera, dans sa première pièce, *Una vella, coneguda olor*, Benet i Jornet n'hésite pas à ancrer l'action dramatique dans une géographie précise (un quartier ouvrier de Barcelone) et à une époque déterminée (contemporaine de l'acte d'écriture, c'est-à-dire au début des années 1960), mais la visibilité, et même la lisibilité, de Barcelone et/ou de la Catalogne ne sont pas partout aussi évidentes dans son œuvre théâtrale. Autrement dit, le théâtre de Benet i Jornet se caractérise par une présence apparemment assez discontinue des référents spatiaux et temporels selon les pièces et peut-être aussi selon les périodes : la réalité plus ou moins locale et plus ou moins immédiate ne s'y trouve pas toujours représentée, évoquée, ni même reconnaissable.

Belbel, quant à lui, n'hésite pas, en tant que metteur en scène, à choisir des pièces qui accordent une indéniable visibilité à des références géographiques, historiques, culturelles, etc., clairement identifiables : la Catalogne industrielle de *En Pólvora* ; le « quartier du Pedró »⁵ à Barcelone dans *Una vella, coneguda olor* ; la société napolitaine dans *Dissabte, diumenge i dilluns (Sabato, domenica e lunedì)*, d'Eduardo De Filippo⁶. En revanche, en tant qu'auteur, il refuse de manière quasi permanente, tout ancrage géographique précis aux actions dramatiques qu'il imagine dans ses pièces.

Un bref aperçu de ce que l'on peut appeler la genèse de l'œuvre dramatique des deux auteurs laisse vraisemblablement entrevoir une première divergence majeure dans la façon dont ils acceptent ou non que le réel vienne informer leur imaginaire dramaturgique. En 2009, dans *Material d'enderroc*, Josep M. Benet i Jornet se penche sur les rencontres marquantes de sa vie et sur son travail d'écriture. Il reconnaît alors, par exemple, que le théâtre d'Antonio Buero Vallejo a pu jouer un rôle significatif dans l'écriture de la pièce

⁴ SIRERA, Josep Lluís. « La memòria no té passat (Per a una contextualització del teatre històric català actual) ». In *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani. De la transició a l'actualitat*. Barcelone : Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2005, p. 21.

⁵ Josep M. BENET I JORNET revendique cette appellation pour désigner la portion de l'espace urbain barcelonais située autour de la Plaça del Pedró et qui n'a selon lui rien à voir avec le « Barri Xino ». Voir BENET I JORNET, Josep M. *Material d'enderroc*. Barcelone : Edicions 62, 2010, p. 206. Du reste, BENET récusé, comme bien d'autres, le toponyme « Raval ».

⁶ Sergi BELBEL a mis en scène cette pièce en 2002 (TNC) : « Al final dels anys cinquanta, en plena remuntada de la crisi econòmica de la postguerra, Eduardo De Filippo ens presenta un retrat lúcida, divertit i profundament humà de la crisi d'una parella de petitburgesos napolitans, Rosa i Peppino Priore, caps d'una gran família, els quals fa mesos que conviuen sota el mateix sostre pràcticament sense dirigir-se la paraula. [...] La seva voluntat és la de crear un teatre contemporani popular, però un teatre d'Art, en el qual l'espectador passa a ser un element essencial, perquè es veu confrontat al que succeeix a l'escenari : davant seu, desfilen una galeria de personatges populars, recognoscibles, que tracen peripècies extretes de la vida mateixa. L'escena és una efectiva i afectiva *tranche de vie* ("un bocí de vida") que emociona els espectadors per la seva immediatesa i per la franquesa i la sinceritat que destil·len tots els personatges. » BELBEL, Sergi. « *Dissabte, diumenge, dilluns* d'Eduardo De Filippo ». In *Guia didàctica. Dissabte, diumenge i dilluns d'Eduardo De Filippo*. Barcelone : TNC, s.d., p. 13.

*Una vella, coneguda olor*⁷. Mais il revendique surtout un modèle ou, du moins, une influence cinématographique :

Què hi farem, va ser *West Side Story* l'obra d'art que va canviar la meua vida. No va ser cap representació teatral, cap lectura teatral. Va ser aquella enèsima versió cinematogràfica de *Romeu i Julieta*. Vaig tornar a casa enlluernat, trastornat. Amb el cap com un bombo em vaig posar, automàticament, davant el paper. Apassionat pel que havia vist. Jo no sabia res, jo era un ignorant total i, a més, no havia viscut mai cap situació extremament dramàtica o extremament heroica. O vés a saber, però si de cas no me n'adonava. Fins aleshores només havia imaginat personatges i situacions que eren de paper d'estrassa. (No dic la veritat exacta però m'hi aproximo tant com val la pena fer-ho.) No podia ni sospitar la manera de viure d'un metge, d'un advocat, d'un policia, d'un industrial, d'un catedràtic. No en podia parlar, no podia escriure sobre ells. Però els protagonistes d'aquella pel·lícula que acabava de veure i que m'havia deixat bocabadat, *West Side Story*, eren gent de barri. I resulta que l'única cosa que jo coneixia bé, l'únic món en el qual em podia situar amb cert aplom, era el meu barri.⁸

Pour le dire en quelques mots, forcément imparfaits parce que trop sommaires et non encore définis dans le cadre de cette étude, le film *West Side Story*, qu'il a vu en janvier 1963, a donné à Benet i Jornet la conviction selon laquelle l'auteur de théâtre peut puiser la matière première de son écriture dans la réalité la plus immédiate, celle qu'il connaît le mieux parce qu'elle constitue le cadre même où il vit depuis toujours⁹.

L'émergence, à partir du milieu des années 1980, d'une nouvelle génération d'auteurs (nés dans les années 1960), s'accompagne de toute une série de caractéristiques bien différentes parmi lesquelles on observe une tendance assez générale qui consiste à refuser tout ancrage de l'action dramatique dans une géographie et à un moment historique précis et, en particulier, à éluder toute représentation de Barcelone et/ou de la Catalogne, dans les pièces écrites à la fin des années 1980 et au cours de la décennie suivante. L'écriture de

⁷ « Anys abans m'havia embadalit la lectura de les obres de Buero Vallejo, per exemple. I ell, sovint, parlava de gent senzilla, humil ; de gent de barri. Em servia d'exemple. Em va servir d'exemple. » (BENET I JORNET, Josep M. *Material d'enderroc. Op. cit.*, p. 283). Cette influence, et en particulier celle de la pièce *Historia de una escalera*, a déjà été souvent commentée : « La influència d'autors com Lauro Olmo, Alfonso Sastre i sobretot Buero Vallejo amb *Història d'una escalera* pel que fa a la creació d'una atmosfera localitzada en un indret quotidià que provoca la insatisfacció d'uns determinats personatges dins d'aquest entorn és prou clara. » VILARÓ BERDUSAN, Jordi. « El primer teatre de Josep Maria Benet i Jornet i el cicle de Drudània ». *Art. cit.*, p. 574.

⁸ BENET I JORNET, Josep M. *Material d'enderroc. Op. cit.*, p. 283.

⁹ La place décisive de la réalité la plus immédiate ou locale dans l'expérience dramaturgique ne peut pas être comprise, bien entendu, à l'aune de la seule anecdote relatée par BENET lui-même à propos du film *West Side Story*. On devra certainement revenir en particulier sur la question des modèles dramaturgiques. Du reste, avant *Una vella, coneguda olor*, BENET a déjà tenté de puiser ses sujets et/ou ses atmosphères dans ce que l'on pourrait appeler le réel environnant : « A *Un clavicordio en el piso de arriba*, Benet busca una realitat social que li és propera per ambientar l'obra : una casa de veïns. » GIBERT, Miquel M. « Aproximació al primer teatre de Josep M. Benet i Jornet ». In *Josep M. Benet i Jornet i la fidelitat al teatre de text*. Barcelone : Eumo, 2001, p. 40.

Sergi Belbel illustre fort bien cet effacement des référents, en particulier spatiaux, puisque nulle part dans son théâtre il ne renvoie ni ne fait allusion à une géographie réelle, que ce soit dans le texte didascalique¹⁰ ou dans le discours des personnages – à la notable exception de *Elsa Schneider* (1987). Tout se passe comme si le texte théâtral se trouvait orienté moins par une véritable conscience du monde, au sens d'un souci de description ou de représentation du monde, que par une forme de « conscience métatextuelle »¹¹, qui permettrait de comprendre en partie l'indétermination temporelle et plus encore spatiale repérable dans la plupart des pièces. De ce point de vue, la question des modèles ou des influences dramaturgiques est fondamentale. On sera amené à examiner le rôle du théâtre de Samuel Beckett ou d'Harold Pinter, entre autres, sans oublier, pour n'évoquer qu'un troisième dramaturge, celui-ci ibérique, l'influence sans doute déterminante exercée par José Sanchis Sinisterra, en tout cas sur les premières pièces de Belbel, et reconnaissable par exemple à travers la pratique de la réécriture dans *A.G. / V. W. Calidoscopis i fars d'avui*¹² qui joue, dès le titre, avec la référence littéraire aux romanciers André Gide et Virginia Woolf.

¹⁰ THOMASSEAU, Jean-Marie. « Pour une analyse du para-texte théâtral ». *Littérature*, n°53, février 1984, p. 79-103. Dans cette analyse, on emploiera en général l'expression « paratexte théâtral » pour désigner tout ce qui, dans le texte théâtral, ne relève pas du discours des personnages, mais qui ne se réduit pas nécessairement aux seules indications scéniques : « les didascalies désignent le texte en italique qui accompagne le dialogue théâtral ; le terme paratexte quant à lui est plus générique, il englobe non seulement les didascalies mais aussi toutes les formes de textes et d'adjuvants textuels à fonction de seuil, d'escorte ou de passage qui ceignent l'œuvre. » THOMASSEAU, J.-M. « Le didascale et les jardins ». In MARTINEZ THOMAS, Monique. *Jouer les didascalies*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1999, p. 8. On préférera donc toujours au terme de « didascalie » ceux de « paratexte théâtral », de « paratexte didascalique » (*ibid.*, p. 9) ou de « paratexte de théâtre » (GALLÈPE, Thierry. *Didascalies. Les mots de la mise en scène*. Paris : L'Harmattan, 1997, p. 36), tandis que l'on réservera la notion d'« indication scénique » à ce qui peut véritablement être considéré comme tel : description de l'espace scénique, déplacement des personnages, utilisation des lumières, etc.

¹¹ « La conscience métatextuelle de la pièce est mise à contribution lorsque la pièce fait référence à sa propre énonciation, parle de l'acte de parler au lieu de représenter le monde, brisant ainsi la convention d'une fiction intangible. Chez Genet, Pinget ou Beckett, le texte semble plus concerné par une réflexion sur lui-même et sur la théâtralité que par une description ou une représentation du monde. » PAVIS, Patrice. *Le Théâtre contemporain*. Paris : Armand Colin, 2004, p. 11.

¹² On reviendra sur le rôle de José SANCHIS SINISTERRA dans le parcours et la formation de Sergi BELBEL. Même si la remarque est évidente, on tient à souligner ici, avec Marcela Beatriz SOSA, que la pratique de la réécriture ne constitue nullement une caractéristique propre au théâtre de SANCHIS : « Quien se asome al vasto campo de la escritura dramática española de los últimos cincuenta años hallará, como una de sus constantes, la recurrencia a determinadas prácticas de innovación marcadas por el cruce o la hibridación del teatro con otros géneros discursivos : la narrativa, la poesía, el cine e, inclusive, los lenguajes multimediales. Esta práctica coincide con algunos de los rasgos que los teóricos de la postmodernidad han postulado para el arte actual : la quiebra de la especificidad y el descentramiento de nociones tales como *originalidad* y *autor* puesto que la *reescritura*, en una primera aproximación, puede definirse como una modalidad específica de la intertextualidad que permite leer, a través (o por debajo) de un texto, otra u otras escrituras anteriores. » SOSA, Marcela Beatriz. *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*. Valladolid : Universidad de Valladolid, 2004, p. 11.

Mais, de *Calidoscopis* à *Fora de joc*, chez Belbel, de *Una vella, coneguda olor* à *Com dir-ho ?*, chez Benet i Jornet¹³, toutes les pièces ne réservent sans doute pas le même traitement aux référents spatiaux et temporels. Aussi a-t-on estimé qu'il serait éclairant d'étudier la place et la fonction de ces référents dans la production dramatique, comprise entre 1989 et 2006, de deux auteurs dont les œuvres sont très liées. On essaiera plus loin de déterminer la nature exacte de ce lien, mais on verra sans doute, assez étonnamment, que le plus jeune (Sergi Belbel) exerce sur Josep M. Benet i Jornet une influence non négligeable à partir de *Desig*. La rareté des référents spatiaux et temporels, dans les pièces écrites entre 1989 et 2006, constitue l'un des traits communs à ces deux auteurs, et, du reste, pas seulement à eux¹⁴, avec des exceptions particulièrement criantes au cours de la période considérée, surtout dans les pièces écrites par Josep M. Benet i Jornet. Ce dernier semble faire preuve, à partir de la fin des années 1980, d'une certaine prédilection pour une forme d'indétermination temporelle et d'abstraction auxquelles il ne renonce guère que dans deux pièces : *Olor* (1998) et *Salamandra* (2005). On prétend aboutir ici à une interprétation à la fois de la relative absence des référents en question et des exceptions.

1. Corpus

Dans un premier temps, il convient de montrer en quoi il semble pertinent d'étudier conjointement les œuvres de Josep M. Benet i Jornet et de Sergi Belbel, et en quoi la période 1989-2006 correspond à un moment particulier à la fois dans leur production théâtrale et dans l'histoire récente du théâtre catalan.

1.1. Le tandem Benet/Belbel

¹³ Au moment où l'on écrit ces lignes, *Fora de joc* et *Com dir-ho ?* sont inédites. La première a été représentée dans le cadre du Festival Grec 2010 (Barcelone) dans une mise en scène de Cristina CLEMENTE. La seconde, écrite entre 2008 et 2010, est programmée à l'affiche de l'Almeria Teatre de Barcelona à partir du 6 mars 2013.

¹⁴ Sharon G. FELDMAN a par exemple consacré de nombreux travaux à cette question. Selon elle, tout se passe comme si le théâtre catalan contemporain, depuis les années 1980 et peut-être davantage encore dans la période qui a suivi la tenue des Jeux Olympiques de Barcelone (1992), se caractérisait par un progressif effacement des référents spatiaux, notamment. Voir en particulier son article intitulé « *Catalunya invisible* : Contemporary Theatre in Barcelona ». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 6, 2002, p. 269-287. Pour FELDMAN, une telle tendance correspondrait, dans une certaine mesure, à la recherche d'une écriture dramatique « universelle » : « Amb una inclinació cap a l'universalisme i, potser, un desig de transcendència, un anhel cosmopolita de projectar-se més enllà de les fronteres locals, els dramaturgs barcelonins en gran part van esborrar virtualment la imatge de Barcelona dels escenaris, donant l'esquena a la ciutat (i també, a Catalunya) amb un aire peculiar de modèstia o de reticència [...] ». FELDMAN, Sharon G. « Els paisatges del teatre català contemporani : de Benet i Jornet a Cunillè ». In *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani*. *Op. cit.*, p. 56.

Bien que la question du traitement des référents spatiaux et temporels se pose de manière générale dans l'ensemble des pièces écrites en Catalogne au cours des dernières décennies, plusieurs raisons justifient qu'on en limite l'analyse au tandem Benet/Belbel. D'une part, et au-delà bien sûr de l'amitié qui lie les deux auteurs depuis de nombreuses années, tout un réseau de correspondances et d'échos s'est peu à peu tissé entre leurs œuvres, tant sur le plan thématique qu'esthétique ou poétique, au point que l'on peut identifier, dans certaines pièces en particulier, une forme d'intertextualité. Le fait, d'ailleurs, que Belbel ait mis en scène quatre pièces de Benet i Jornet (*La fageda* en 1989, *Desig* en 1991, *Testament* en 1997 et *L'habitació del nen* en 2003) a sans doute largement contribué à ce contact entre les deux œuvres. Et d'autre part, ces deux dramaturges sont largement considérés par la critique comme les auteurs les plus représentatifs de leurs « générations » respectives (Benet est né à Barcelone en 1940, et Belbel à Terrassa en 1963)¹⁵. Ils comptent aussi parmi les dramaturges contemporains les plus représentés et les plus traduits. Carles Batlle présente Benet i Jornet comme l'unique rescapé de ce qu'il appelle la « traversée du désert » (1975-1985)¹⁶, au sens où il est le seul dont les pièces soient régulièrement montées et publiées. Quant à la place de Sergi Belbel dans le théâtre catalan contemporain, de nombreux écrits confirment le point de vue quasi dithyrambique de Benet i Jornet à son sujet : Benet explique ainsi, dans son prologue à *Forasters* : « [Sergi Belbel] És considerat, en els medis teatrals occidentals, no sols com un dramaturg sòlid la carrera del qual cal seguir atentament i que escriu en una llengua que és la catalana sinó també, de manera potser injusta, és així mateix considerat com un dels poquíssims dramaturgs de tot l'Estat espanyol que convé seguir amb atenció ». Il ajoute que, grâce à Belbel, s'est éveillé un intérêt assez généralisé pour la dramaturgie catalane dans son ensemble, et conclut en affirmant : « tot això ho ha aconseguit Sergi Belbel, només Sergi Belbel »¹⁷. Les deux auteurs ont parfois été associés, sous l'angle d'une

¹⁵ Pour ne pas multiplier les citations illustrant ce jugement, on n'en a retenu qu'une : « [...] en els darrers deu anys, els noms de Josep M. Benet i Jornet i de Sergi Belbel, sobretot, s'han convertit ja en punts de referència obligats per a tots aquells professionals del món del teatre d'arreu que vulguin conèixer amb detall el desenvolupament i l'estat actual de la literatura dramàtica catalana. Perquè el cas de Josep M. Benet i Jornet és absolutament significatiu de l'evolució soferta pel teatre de text a Catalunya en els últims quaranta anys. Com altres dramaturgs de la seva generació, la que es va donar a conèixer entre els anys seixanta i els primers setanta, Benet ha realitzat una trajectòria que, tot cercant un perfil propi, el va dur a reconèixer la influència del teatre espanyol i nord-americà de postguerra en els primers textos, a passar tot seguit per la singular adopció del model brechtia, i a desplegar finalment les distintes formes i gammes del realisme en el teatre amb un estil absolutament genuí. » GALLÉN, Enric. « Notícia del teatre de Josep M. Benet i Jornet ». In CAMPS, Christian (coord.). *El teatre de Josep M. Benet i Jornet (L'habitació del nen i altres)*. Péronnas : Éditions de la Tour Gile, 2006, p. 21.

¹⁶ BATLLE I JORDÀ, Carles. « Escriure l'escena, escriure per a l'escena ». In BORDONS, Glòria (éd.). SUBIRANA, Jaume (éd.). *Literatura catalana contemporània*. Barcelone : Edicions de la Universitat Oberta de Barcelona / Proa, 1999, p. 393.

¹⁷ BENET I JORNET, Josep M. « Sergi Belbel ; tot just comença ». In *Forasters*, p. 8-9.

analogie, à Frederic Soler pour Benet et Àngel Guimerà pour Belbel, le premier venant clore de façon synthétique le théâtre catalan *au* et *du* XIX^e siècle, et le second représentant le point de départ de la modernisation du théâtre catalan jusqu'à la seconde moitié du XX^e siècle. De manière analogue, Belbel ouvre le théâtre catalan vers la modernité du XXI^e siècle, et Benet i Jornet synthétise une certaine tradition de la seconde moitié du XX^e siècle. Benet appartient à ce que l'on nomme habituellement la « génération du Prix Sagarra »¹⁸, c'est-à-dire qu'il commence à écrire dans un contexte artistique qui se caractérise par un certain nombre de tendances et de modèles dramaturgiques (par exemple, une nécessaire expérience, à un moment de la trajectoire des auteurs, de la formule brechtienne du théâtre épique). Mais, dès la fin des années 1980, son œuvre montre une aspiration à un certain renouvellement : « té el mèrit d'haver sabut connectar amb les noves formes d'escriptura, i això fins al punt d'esdevenir pràcticament l'únic punt de referència autòcton per als nous dramaturgs més joves »¹⁹.

1.2. La période 1989-2006 : une séquence pertinente dans l'œuvre des deux dramaturges

À l'aube de la période dite de la démocratie, Benet déclarait, lors d'un entretien avec Antoni Bartomeus, son pessimisme face à l'avenir du « théâtre à texte » en catalan²⁰ (c'est-à-dire du théâtre produit par des auteurs qui continuent à donner la primauté à l'écriture dramatique face à une certaine tendance qui consiste à privilégier, surtout à partir du milieu des années 1970, l'expression corporelle et l'image au détriment de la parole²¹). L'incertitude qu'exprime alors le dramaturge est partagée par bon nombre de ses contemporains, à une époque où nul ne peut se prononcer sur l'avenir des nombreuses tentatives d'institutionnalisation du théâtre catalan (création du Teatre Lliure, du festival « Grec » et de l'Assemblea d'Actors i Directors, en 1976). Mais on constate aujourd'hui que l'entreprise d'institutionnalisation et de normalisation du théâtre catalan finit par porter ses fruits, surtout à partir de la seconde moitié des années 1980 : des auteurs qui avaient été

¹⁸ Enric GALLÉN, entre autres, s'intéresse à la « génération du Prix Sagarra », dont l'une des principales caractéristiques est la figure de l'auteur esseulé, écrivant parfois sans la moindre perspective de représentation et souvent privé d'un échange et d'une « solidarité interne » – qu'il ne recherche d'ailleurs pas forcément – avec les autres dramaturges de son époque. GALLÉN s'interroge alors sur la pertinence du terme de « génération » en raison, précisément, du manque de contact et de dialogue entre les dramaturges censés la constituer. Voir GALLÉN, Enric. « Dramaturgs sense tradició. A propòsit de la "generació del Premi Sagarra" ». In *I simposi internacional sobre teatre català contemporani*. *Op. cit.*, p. 103-128.

¹⁹ BATLLE I JORDÀ, Carles. « Escriure l'escena, escriure per a l'escena ». *Art. cit.*, p. 395.

²⁰ BARTOMEUS, Antoni. *Els autors del teatre català : testimoni d'una marginació*. Barcelona : Curial, 1976, p. 64-80.

²¹ Voir BATLLE I JORDÀ, Carles. « Escriure l'escena, escriure per a l'escena ». *Art. cit.*, p. 392.

victimes de la « traversée du désert » sont à nouveau joués au Lliure ou au Centre Dramàtic ; des « salles alternatives » sont créées, à l'instar de la Sala Beckett ; enfin, l'auteur retrouve droit de cité aux côtés du metteur en scène et des comédiens, c'est-à-dire qu'il se produit un retour *du et au* texte qui fait écho à la situation d'autres théâtres européens, à un moment où, comme l'écrit Carles Batlle : « sembla que tothom comprèn que la imatge i la provocació es desprenen del text ; que el director no és l'únic *autor* ; que la creació col·lectiva no es consolida necessàriament en la marginació del text, sinó que viu en la mateixa essència del teatre »²². C'est dans ce contexte que s'organise ce qui a été appelé l'« opération Belbel », promotion simultanée par l'Institut del Teatre, soutenu par le Centre Dramàtic et le Mercat de les Flors, de trois œuvres de Belbel : *En companyia d'abisme*, *Elsa Schneider* et *Òpera*, au cours de la saison 1989-1990.

Si l'on a choisi d'arrêter le corpus en 2006, date de la nomination de Belbel à la tête du Teatre Nacional de Catalunya, c'est parce que ce fait peut être considéré, dans une certaine mesure, comme la cristallisation du double processus amorcé dans les années 1990, à la fois de retour au « théâtre à texte » et de réintégration de la figure de l'auteur sur la scène catalane (Belbel étant non seulement auteur, mais aussi metteur en scène). Cet élément conjoncturel constitue une première raison qui justifie en partie que l'on s'intéresse aux pièces écrites par Benet et Belbel entre 1989 et 2006. L'année 1989 marque, quant à elle, le début de l'échange artistique qui s'est noué entre les deux auteurs. Le Centre Dramàtic de la Generalitat propose à Benet i Jornet d'écrire une pièce avec la collaboration d'un metteur en scène. Le texte qui voit le jour s'intitule *Desig*. Pour « tuteur », selon le terme qu'il emprunte lui-même, Benet i Jornet choisit Belbel. Ce rôle consiste non seulement à mettre en scène la pièce, mais aussi, en amont, à en accompagner l'écriture²³. Parmi les nombreux mérites que

²² *Ibid.*, p. 395.

²³ La création de *Desig* représente une étape décisive aux yeux des deux auteurs. Josep M. BENET I JORNET raconte : « M'havien convidat a fer no sé què a Valladolid. Vaig agafar un avió i m'hi vaig trobar el Sergi, que es dirigia a la mateixa ciutat i a la mateixa activitat. Jo duia a la mà, per llegir-la durant el viatge, sorprenent casualitat de la vida, *Dins la seva memòria*, la primera obra de Belbel que li va editar Edicions 62 ! I bé, de seguida ens vam deixar anar. No vam parar de xerrar i de xerrar. Començava una llarga relació personal no exempta, per descomptat, d'incidents. Una relació que va cristal·litzar en fets tangibles quan vaig demanar-lo a ell com a tutor d'una nova peça que jo havia d'escriure per a l'aleshores existent Centre Dramàtic de la Generalitat, amb seu al Teatre Romea i dirigit per Domènec Reixach. El text es titulava *Desig* [...]. » *Material d'enderroc*. *Op. cit.*, p. 270-271. Quant à Sergi BELBEL, il décrit ce que l'on pourrait appeler une sorte d'apprentissage à la troisième personne : « He tingut la sort de seguir de prop la gènesi de *Desig* des del més [*sic*] d'abril fins al mes de juliol, durant el qual Josep M. Benet va acabar l'obra. Una sort impagable i realment estimulant : tristament, la *professió* d'autor dramàtic no compta, crec, amb estudis superiors ni cursos ni aprenentatge oficial o homologat, i sovint un no té altre remei que aprendre *sobre la marxa* un ofici que, com tots els altres, té les seves regles i els seus servilismes. Assistir de prop al procés de gestació i escriptura de l'obra d'un altre és, segurament, una de les experiències més fèrtils i enriquidores que pugui haver-hi per a algú de nosaltres. En aquest cas, no cal dir-ho, ha estat per a mi apassionant. » BELBEL, Sergi. « La sortida del carrer sense sortida ». In *Desig*, p. 11-12. Lorsqu'on évoque avec lui l'écriture de *Desig*, Josep M. BENET I JORNET

Belbel attribue à la pièce, il n'est certainement pas anodin que l'on trouve ce commentaire à propos du traitement de la « réalité » et, en particulier, de l'espace :

Del primer dia que Benet va explicar-me l'argument de *Desig* recordo la forta impressió que va causar-me el *clima* de l'obra ; un cert ambient de misteri ho envoltava tot dins una aparença de realitat. Confesso que no vaig acabar de lligar del tot l'anècdota, la *història*, però el que sí que tenia al cap, mentre m'ho explicava amb detall, eren totes les imatges (que jo em fabricava sense cap esforç) dels llocs i dels personatges, m'havia fet ja una idea clara i precisa de l'atmosfera que es respirava : densa, enigmàtica, lleugerament lluminosa, amb una grisor que no matava el color dels objectes. Era com si en lloc d'haver creat personatges amb cara i ulls (amb *nom i cognoms*) dins d'una habitació perfectament dibuixada i completament versemblant, s'hagués preocupat més de construir no només l'espai que els envolta, sinó *l'Espai* (que els conté, que els condueix, que els fa dir el que diuen i fer el que fan).²⁴

Dans ce texte d'octobre 1989, Belbel emploie déjà une formule – « apparence de réalité » – qui concerne directement le présent travail puisqu'elle invite celui qui la lit à s'interroger sur le rapport entre le théâtre (le texte écrit et/ou la représentation) et le réel, le monde. Du reste, ce jugement, que Belbel applique à l'écriture d'un autre dramaturge, pourrait à la limite être compris comme une annonce programmatique ou, du moins, comme l'expression en creux d'un intérêt prégnant pour la catégorie à la fois vaste et problématique de l'espace, qui traverse l'ensemble de son œuvre théâtrale. Belbel établit en effet une distinction entre, d'une part, l'espace scénique au sein duquel évoluent les personnages (« l'espace qui les entoure ») et, d'autre part, un espace plus immatériel (« qui les contient, qui les conduit, qui les fait dire ce qu'ils disent et faire ce qu'ils font »), c'est-à-dire une sorte de territoire aux contours plus flous, dont les limites et la nature sont au moins en partie incertaines – territoire qui semble renvoyer avant tout pour Belbel à la présence des personnages sur la scène et qui correspond en cela aux conditions mêmes de la parole et/ou l'action au théâtre.

En 1989, l'écriture de *Desig* ouvre donc une voie nouvelle dans la dramaturgie de Benet i Jornet. La pièce marque un véritable tournant²⁵, ainsi qu'un évident renouvellement formel, technique et stylistique dans la production théâtrale de Benet i Jornet et il se produit en

signale deux changements majeurs que lui a suggérés Sergi BELBEL : d'une part, alors que le texte comptait d'abord un seul monologue, BELBEL lui a conseillé d'en écrire un pour chacun des quatre personnages ; et, d'autre part, BENET I JORNET souligne l'influence de BELBEL sur le traitement formel de ces monologues.

²⁴ BELBEL, Sergi. « La sortida del carrer sense sortida ». *Art. cit.*, p. 12.

²⁵ Ce terme revient sous la plume de plusieurs auteurs qui se sont intéressés à l'évolution du théâtre de Benet ; par exemple ici : « A partir de la decidida renovació estilística, formal i de llenguatge, que va representar *Desig*, un autèntic tomb en la seva trajectòria, determinats aspectes argumentals i temàtics abordats amb anterioritat per Benet van començar a adquirir un major relleu i una consideració i intensitat dramàtiques més grans [...] ». GALLÉN, Enric. « Notícia del teatre de Josep M. Benet i Jornet ». *Art. cit.*, p. 31-32.

particulier une évolution notable dans le traitement des référents spatiaux et temporels²⁶. Pendant près d'une décennie, jusqu'à l'écriture en 1998 d'*Olors*, tous les référents spatiaux et temporels renvoyant à une géographie ou à une époque précises disparaissent. Les références locales à Barcelone et/ou à la Catalogne, qui étaient jusqu'ici présentes dans la plupart des textes écrits depuis 1963, s'effacent, à l'exception peut-être de *Testament*, où l'on trouve un référent de nature culturelle à travers les évocations récurrentes de la littérature catalane médiévale incarnée par la figure de Ramon Llull. Dans le même temps, Sergi Belbel suit lui aussi un chemin singulier en intégrant peu à peu à son théâtre la représentation d'une « réalité » de plus en plus reconnaissable pour le spectateur. *Elsa Schneider* (1987) marque un premier tournant, une première inflexion dans son écriture et dans une forme d'esthétique de la réception qui commence à s'élaborer et à se dévoiler. La critique avait mis en valeur la modernité radicale des premiers textes de Belbel ; puis, à partir d'*Elsa Schneider*, s'ouvre un chemin vers un théâtre moins ancré dans la pure recherche formelle, un théâtre aussi qui s'attache à accéder à un public plus large à travers ce que Benet i Jornet appelle une « ligne [...] plus humanisée, plus conventionnelle »²⁷. La question du public, c'est-à-dire de la réception, a peut-être déterminé en partie l'évolution de l'œuvre de Belbel ; on observe en effet l'apparition, déjà avec *Tercet* (1988) et *Tàlem* (1991)²⁸, mais sans doute plus encore à partir de *Caricies* (1991), d'une « réalité dramatique [...] vaguement familière »²⁹. Comme si une pièce moins abstraite, présentant une réalité plus proche de celle que connaissent les spectateurs, favorisait le processus de

²⁶ Enric GALLÉN synthétise cette évolution dans les termes suivants : « con-fusió entre realitat i ficció ; ambigüitat de la situació dramàtica central, embolcallada d'una atmosfera intemporal carregada d'intriga i suggestions ; quatre personatges (dos homes i dues dones) aparentment anònims, abstractes i essencialitzats, actuen fortament condicionats per una història del passat que, explicada de forma personal per cadascun d'ells, es converteix en la base del conflicte central i de la possible resolució de l'obra. » GALLÉN, Enric. « Pròleg ». In *El gos del tinent*, p. 11. BENET lui-même considère qu'il y a dans sa production dramaturgique un avant et un après *Desig* (un avant et un après 1989) ; en 1995, à propos de *Testament*, il écrit en effet : « Algun dels lectors que em faci el favor de llegir-me dirà : "Vaja, altra vegada, el Benet de sempre. Ja està bé." Tindrà tota la raó. Sóc el mateix Benet de sempre ; és a dir, el mateix des de 1989. » BENET I JORNET, Josep M. « Nota introductòria ». In *Testament*, p. 5. *Desig* marquerait donc, dans l'œuvre du dramaturge, le début d'un cycle qui se referme peut-être avec *Testament*, mais qui, surtout, se caractérise par un véritable renouveau de l'écriture dramatique, en lien avec les principales évolutions de la dramaturgie catalane de la fin du XX^e siècle : « Un cicle que, curiosament, coincideix amb el període de recuperació de la literatura dramàtica catalana i amb l'aparició d'una nova lleva de dramaturgs. En algunes ocasions, aquests nous dramaturgs, que en general són poc amants de la tradició autòctona, han reconegut la influència de Benet. Però la veritat és que pràcticament tots, quan citen Benet, només esmenten *Desig*. Què té en comú aquest text i el teatre dels autors més joves ? Hi ha unitat entre *Desig* i les obres posteriors del mateix Benet ? » BATLLE I JORDÀ, Carles. « El darrer teatre de Benet i Jornet : un cicle ». In *Josep M. Benet i Jornet i la fidelitat al teatre de text. Op. cit.*, p. 93.

²⁷ Cité par Enric GALLÉN. Voir « Pròleg ». In *La sang*, p. 11.

²⁸ Voir BELBEL, Sergi. « TÀLEM. Dossier ». In *Tàlem*, p. 115. L'auteur explique que l'« intention première », qui a présidé à l'écriture de *Tàlem*, consistait à « traiter de manière agile et en apparence insignifiante certains aspects de la quotidienneté », observables dans la relation de couple.

²⁹ BATLLE, Carles. « Pròleg ». In *Després de la pluja*, p. 12.

reconnaissance et peut-être même une certaine identification à l'action représentée. Un nouveau pas est franchi avec *Després de la pluja* (1993) : il y aurait lieu de parler d'un « avant » et d'un « après la pluie », dans la mesure où Belbel offre ici une nouvelle façon de représenter un monde que l'on reconnaît, mais qui est légèrement différent, comme si dans ce léger décalage, dans cette brèche qui sépare la fiction de la réalité, était offerte au lecteur/spectateur la possibilité d'interroger le réel. Ainsi, chacun des deux auteurs semble se rattacher de façon singulière à l'évolution de la question du traitement des référents spatiaux et temporels telle que se pose cette dernière dans l'ensemble de la dramaturgie catalane au cours des deux dernières décennies.

Pour les raisons exposées jusqu'ici, la période 1989-2006 semble constituer une séquence homogène dans la production de chacun des deux auteurs. C'est pourquoi on s'intéressera, dans le théâtre de Josep M. Benet i Jornet, aux pièces allant de *Desig* à *Salamandra*, et, dans le théâtre de Sergi Belbel, à celles allant d'*Elsa Schneider* à *Mòbil*. On s'autorise une seule (quasi) entorse à la période retenue, en intégrant *Elsa Schneider* au corpus, parce que la pièce fait figure d'exception du point de vue du traitement des référents en question. Comme toute exception, celle-ci mérite sans doute qu'on s'y attarde quelque peu. Du reste, un tel choix se justifie assez aisément puisque la pièce a été écrite en 1987, mais qu'elle a été créée au cours de la saison 1989-1990.

On se propose donc ici d'étudier le traitement des référents spatiaux et temporels dans les pièces écrites par Josep M. Benet i Jornet et Sergi Belbel entre 1989 et 2006, c'est-à-dire, justement, dans une période où la dramaturgie catalane semble, presque dans son ensemble, se détourner du monde « réel » comme univers immédiat de référence. Selon la nature, mais aussi selon la présence ou l'absence même des référents en question, chaque texte théâtral construit son propre mode de représentation qu'il convient ici de mettre en lumière et d'analyser, car les différents systèmes référentiels, à l'œuvre dans les pièces, en disent long, non seulement sur le rapport que les auteurs entretiennent avec le monde, mais aussi sur l'écriture dramatique et le travail de création tels qu'ils les conçoivent. Il n'est pas question ici de prendre part aux débats linguistiques autour du terme et de la notion de référent, ni, bien entendu, de prétendre retracer de manière complète l'évolution de cette notion au fur et à mesure de l'histoire de la linguistique ; ce n'est pas le propos du présent travail. Cependant, avant de pouvoir aborder la question et le « problème du référent »³⁰ tels qu'ils se posent au théâtre, il paraît indispensable de mettre l'accent, au moins de manière synthétique, sur la

³⁰ UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Paris : Éditions sociales, 1978, p. 37.

définition du référent en linguistique, ainsi que sur les origines et les fondements théoriques de cette notion³¹. L'emploi que la critique théâtrale réserve au terme de référent, en effet, n'est pas si étranger aux études linguistiques qu'on puisse faire l'économie d'un tel examen.

2. Approche théorique : le terme et la notion de référent

2.1. Le référent en linguistique

Il semble assez largement admis, aujourd'hui, que l'on emploie le terme de référent pour parler de ce que désigne le terme. À l'entrée « Référent » du *Dictionnaire de linguistique* édité par Georges Mounin, Jacques Roggero prend soin de souligner la différence entre les notions de signifiant, de signifié et de référent : « Pour distinguer, dans un exposé, si l'on parle du signifiant, du signifié ou du référent d'un signe, on utilise des transcriptions différentes : le mot oiseau est ainsi représenté [wazo], 'oiseau' et OISEAU »³². La transcription épouse et reflète alors une conception triadique du processus de signification, selon laquelle le référent est ce à quoi renvoie un signe, l'élément du monde qui est désigné par un signe linguistique.

Mais la notion de référent n'a pas toujours connu la même fortune, selon les auteurs et selon les théories du processus de signification. Parmi les nombreux travaux consacrés à la question, on a choisi de ne retenir ici que les plus significatifs, c'est-à-dire ceux qui illustrent les conceptions les plus marquantes dans le champ des études linguistiques. On a décidé, par ailleurs, de ne pas s'attarder sur les différents choix taxinomiques, dans la mesure où examiner ces derniers – ou pire, les discuter – n'offrirait pas un éclairage fructueux dans le cadre de la présente étude. En revanche, on s'attachera principalement à ce qui, dans certaines des théories linguistiques majeures, consiste à mettre l'accent sur la nature extralinguistique du référent, afin de montrer en quoi l'introduction de cette notion correspond à la nécessité de prendre en compte ce que l'on pourra appeler tour à tour le *donné* (naturel ou culturel), le *réel*, le *monde*. L'analyse des référents revient, d'une certaine manière, à examiner les « rapports entre signe, pensée et réalité »³³.

³¹ Pour commencer, on s'appuiera en partie, sur un article à la fois très riche et synthétique du romaniste Marcel DE GRÈVE : « Référent ». *Dictionnaire International des Termes Littéraires*. Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de l'Université de Bourgogne. En ligne : http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/RFRENTReferent_n.html [consulté le 9 février 2013].

³² ROGGERO, Jacques. « Référent ». In MOUNIN, Georges (dir.). *Dictionnaire de la linguistique*. Paris : PUF, 2004, p. 285.

³³ ECO, Umberto. *Le Signe*. Paris : Le Livre de Poche, 2010, p. 196.

2.1.1. La définition saussurienne du « signe linguistique »

Bien que le terme et la notion de « référent » n'apparaissent nulle part chez Ferdinand de Saussure, il semble indispensable d'évoquer, ne serait-ce que brièvement, les travaux que le linguiste a consacrés au « signe linguistique » dans ses *Cours de linguistique générale*. La notion de « référent », en effet, demeure indissociable de celle de « signe linguistique », dans le cadre de la triade du signe sur laquelle on reviendra plus loin. Selon Saussure, le « signe linguistique » est « une entité psychique à deux faces » qui unit « non pas un mot et une chose, mais un concept et une image acoustique »³⁴. Saussure substitue au « concept » et à l'« image acoustique » deux mots complémentaires, ceux de « signifié » et de « signifiant ». Par exemple, le mot français *arbre* est un signe linguistique liant la forme sonore – le signifiant [arbr] – au concept d'arbre – au signifié 'arbre' – en tant que « arbre » s'oppose, négativement, à l'intérieur de la langue, aux autres signes.

Saussure distingue quatre caractéristiques essentielles du signe linguistique. Tout d'abord, il souligne l'arbitraire du signe, c'est-à-dire que le lien entre signifiant et signifié est « immotivé », au sens où un même concept peut être associé à des images acoustiques différentes selon les langues :

Le lien unissant le signifiant au signifié est arbitraire, ou encore, puisque nous entendons par signe le total résultant de l'association d'un signifiant à un signifié, nous pouvons dire plus simplement : le signe linguistique est arbitraire.

Ainsi l'idée de « sœur » n'est liée par aucun rapport intérieur avec la suite de sons [S]-[œ]-[R] qui lui sert de signifiant ; il pourrait être aussi bien représenté par n'importe quelle autre : à preuve les différences entre les langues et l'existence même de langues différentes : le signifié « bœuf » a pour signifiant /boef/ d'un côté de la frontière, et /okS/ (ox) de l'autre.³⁵

La question de l'arbitraire du signe renvoie à une problématique prépondérante dans l'histoire de la pensée, si l'on songe par exemple au *Cratyle* de Platon³⁶. Au IV^e siècle avant J.-C., ce dialogue oppose Hermogène et Cratyle et l'on pourrait dire, de manière forcément anachronique, que le premier est partisan de l'« arbitraire du signe » (il n'y a aucun lien de

³⁴ SAUSSURE. Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, 1979, p. 98.

³⁵ *Ibid.*, p. 100-101.

³⁶ Vers la fin du dialogue, SOCRATE parvient à convaincre CRATYLE de cet argument : « [...] savoir quelle est la méthode nécessaire pour apprendre ou pour découvrir le réel, voilà probablement qui surpasse mes capacités et les tiennes ! Encore devons-nous nous féliciter de nous être mis d'accord sur ceci : que ce n'est pas des mots qu'il faut partir, mais que, et pour apprendre, et pour chercher le réel, c'est du réel lui-même, qu'il faut partir, bien plutôt que des noms. » PLATON. *Cratyle. Œuvres complètes, I*. Paris : Gallimard, « La Pléiade », 1950, p. 688.

nécessité entre le signifiant et le signifié d'un mot : pris isolément, le mot *mésange* n'a pas plus de vocation que le mot *merle* à désigner un oiseau particulier), alors que le second défend la thèse de la « motivation » du langage : « On appelle *motivation* la relation de nécessité qu'un locuteur met entre un mot et son signifié (contenu) ou entre un mot et un autre signe »³⁷. Dans un second temps, Saussure remarque le caractère linéaire du signifiant, qui, « étant de nature auditive, se déroule dans le temps »³⁸. En d'autres termes, les éléments sonores qui constituent un signifiant se présentent nécessairement à la suite les uns des autres, formant ainsi une chaîne. Saussure met encore en lumière l'immutabilité synchronique du signe : un locuteur ne peut pas décider de modifier arbitrairement un signifiant, c'est-à-dire que le signifiant, lié à un concept donné, s'impose à la communauté linguistique. En revanche, il observe en dernier lieu la mutabilité diachronique du signe : les signes linguistiques peuvent être modifiés par le temps, par l'évolution linguistique.

2.1.2. L'approche structuraliste et la question de la clôture linguistique

La définition saussurienne du signe linguistique est donc, au moins en apparence, binaire, puisqu'elle s'attache essentiellement à décrire le rapport entre le signifiant et le signifié. Cette définition, devenue classique, a abouti à ce que l'on appelle la clôture linguistique : la langue est considérée comme un système de signes qu'il convient d'étudier en tant que tel, c'est-à-dire sans faire intervenir des notions extérieures au système – des notions extralinguistiques – telles que la réalité, les choses auxquelles renvoient les signes (dans le monde).

Mais bien que le terme et la notion de référent n'apparaissent nulle part explicitement dans les écrits de Saussure, Benveniste pointe une sorte d'anomalie dans le raisonnement de ce dernier. Plus précisément, Benveniste reproche à Saussure d'ouvrir une sorte de brèche au sein du couple formé par le signifiant et le signifié en ne bannissant pas tout à fait de sa définition du signe le terme de « réalité ». Accepter la référence à un élément extralinguistique, cela revient à mettre à mal la clôture linguistique, que les structuralistes tiennent pour un principe indispensable. Saussure, on l'a dit, n'inclut pas à proprement parler la notion de référent dans son analyse du processus de signification, mais il observe que la nature du signe est arbitraire dans la mesure où le signe n'a « aucune attache naturelle dans la réalité »³⁹ ; or Benveniste réserve à cet argument le commentaire suivant :

³⁷ DUBOIS, Jean (*et al.*). *Dictionnaire de linguistique*. Paris : Larousse, 2001, p. 313.

³⁸ SAUSSURE. Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Op. cit., p. 103.

³⁹ *Ibid.*, p. 101.

[Saussure] assure [...] que la nature du signe est arbitraire parce qu'il n'a avec le signifié « aucune attache naturelle dans la réalité ». Il est clair que le raisonnement est faussé par le recours inconscient et subreptice à un troisième terme, qui n'était pas compris dans la définition initiale. Ce troisième terme est la chose même, la réalité. Saussure a beau dire que l'idée de 'sœur' n'est pas liée au signifiant de /soer/ ; il n'en pense pas moins à la réalité de la notion. Quand il parle de la différence entre /bœf/ et /oks/, il se réfère malgré lui au fait que ces deux termes s'appliquent à la même réalité. Voici donc la chose, exclue expressément d'abord de la définition du signe, qui s'y introduit par un détour et qui y installe en permanence la contradiction. Car si l'on pose en principe – et avec raison – que la langue est forme, et non substance, il faut admettre – et Saussure l'a affirmé nettement – que la linguistique est science des formes exclusivement. D'autant plus impérieuse est alors la nécessité de laisser la « substance » sœur ou bœuf hors de la compréhension du signe. Or c'est seulement si l'on pense à l'animal 'bœuf' dans sa particularité concrète et « substantielle » que l'on est fondé à juger « arbitraire » la relation entre /bœf/ d'une part, et /oks/ de l'autre, à une même réalité. Il y a donc contradiction entre la manière dont Saussure définit le signe linguistique et la nature fondamentale qu'il lui attribue.⁴⁰

Tous les structuralistes à la suite de Saussure (Benveniste, Greimas, etc.) défendent la clôture linguistique en tant qu'elle est, à leurs yeux, la seule approche valable du processus de signification. Ainsi le structuralisme écarte-t-il résolument la référence de son champ d'étude. La défense de la clôture linguistique correspond à une critique implicite non pas du terme ou de la notion de référent (le mot n'est pas employé tel quel), mais de l'attitude qui consiste à vouloir décrire et analyser le processus de signification en prenant en compte le réel – ce à quoi renvoient les signes, ce que les signes désignent dans le monde. A. J. Greimas, argumente ainsi son refus de prendre en compte l'objet réel dans l'étude du sens :

[...] toute recherche portant sur les significations inhérentes à une langue naturelle reste enfermée dans ce cadre linguistique, et ne peut aboutir qu'à des expressions, formulations ou définitions présentées dans une langue naturelle. La reconnaissance de la clôture de l'univers sémantique implique, à son tour, le rejet des conceptions linguistiques qui définissent la signification comme la relation entre les signes et les choses, et notamment d'accepter la dimension supplémentaire du référent. [...] Car se référer aux choses pour l'explication des signes ne veut rien dire de plus que tenter une transposition, impraticable, des significations contenues dans les langues naturelles en ensembles signifiants non-linguistiques : entreprise, on le voit, de caractère onirique.⁴¹

⁴⁰ BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale, I*. Paris : Gallimard, 1966, p. 50.

⁴¹ GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémantique structurale*. Paris : PUF, 1986, p. 15-16.

Cette critique a pour mérite de mettre l'accent sur la nature extralinguistique du référent et sur le caractère à la fois problématique et complexe de sa prise en compte – c'est-à-dire de la référence au réel, au monde – lorsqu'on s'emploie à décrire le processus de signification dans la langue.

2.1.3. Les notions de sens et de référence dans la théorie de G. Frege

À la fin du XIX^e siècle, Gottlob Frege pose la langue comme un système de signes susceptible d'être étudié en soi, mais il ne néglige pas le rapport entre concept, sens et objet en observant : « il est naturel d'associer à un signe (nom, groupe de mots, caractères), outre ce qu'il désigne et qu'on pourrait appeler sa dénotation, ce que je voudrais appeler le sens du signe, où est contenu le mode de donation de l'objet. »⁴² À la suite de ce propos, Frege explique par exemple que la dénotation d'« étoile du soir » et d'« étoile du matin » est la même – on pourrait dire : que le référent de ces deux formules est le même (la planète Vénus) – alors que leur sens est différent. En d'autres termes, il établit une distinction entre l'objet dénoté et le sens : l'objet (ce qu'on appelle ici le référent) peut être donné de plusieurs manières ; le sens, quant à lui, est souvent défini comme l'ensemble des idées que l'on a sur l'objet (un ou plusieurs concepts). Mais Frege met en lumière une autre caractéristique du processus de signification, qui tient à la distinction entre « sens » et « représentation » : « La dénotation d'un nom propre est l'objet même que nous désignons par ce nom ; la représentation que nous y joignons est entièrement subjective ; entre les deux gît le sens, qui n'est pas subjectif comme l'est la représentation, mais qui n'est pas non plus l'objet lui-même »⁴³. Il y aurait alors un sens lié aux signes (sens commun, public, partagé ou partageable par tous) et un sens privé, formé par les impressions personnelles de chaque individu :

Chez le même individu, la même représentation n'est pas toujours liée au même sens. Car la représentation est subjective ; celle de l'un n'est pas celle de l'autre. Et il est bien naturel que les représentations associées au même sens diffèrent grandement entre elles. Un peintre, un cavalier et un naturaliste lieront sans doute des représentations bien différentes au nom « Bucéphale ». C'est par là qu'une représentation se distingue essentiellement du sens d'un signe. Celui-ci peut être la propriété commune de plusieurs individus : il n'est donc pas partie ou mode de l'âme individuelle. Car on ne pourra pas nier que l'humanité possède un trésor commun de pensées qui se transmet d'une génération à l'autre.⁴⁴

⁴² FREGE, Gottlob. « Sens et dénotation ». In *Écrits logiques et philosophiques*. Paris : Le Seuil, 1971, p. 103.

⁴³ *Ibid.*, p. 106.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 105-106.

Frege conçoit la langue comme un système de signes collectifs et, selon lui, les objets sont « donnés » de différentes manières par la langue. Le processus de signification ainsi envisagé permet donc d'acquérir des connaissances sur ces objets et a pour effet de produire en tout individu des impressions et des représentations qui sont propres à chacun.

Oswald Ducrot, en s'intéressant plus particulièrement à la notion de « présupposition », revient sur les travaux de Frege et explique, dans un propos tout à fait limpide, et essentiel pour l'analyse qu'on se propose de mener à bien :

Tout nom (en entendant par là des expressions de forme très diverse, comme *Pierre*, *ce livre*, *l'étoile du soir*) est destiné à désigner un référent, un objet de la réalité distinct de lui. Mais il ne désigne cet objet qu'en en donnant une certaine description. C'est cette description, au moyen de laquelle le nom présente la chose, qui constitue, selon Frege, le « sens » du nom. Ainsi les trois noms cités plus haut n'ont pas le même sens que les trois suivants, mais ils ont – ou peuvent avoir – le même référent : *le cousin de Marie*, *le seul objet rouge sur cette table*, *l'étoile du matin*. Le fait caractéristique permettant de distinguer sens et référence est qu'il y a toute une catégorie d'énoncés [...] où l'on peut substituer à un mot un autre de même référent mais de sens différent, sans modifier la valeur de vérité de l'énoncé total (prenons pour exemple la phrase *L'étoile du soir a une orbite comprise entre celle de Mercure et celle de la terre* ; sa valeur de vérité ne change pas si l'on substitue à l'expression *étoile du soir* l'expression *étoile du matin*, qui réfère à la même planète, Vénus).⁴⁵

Frege a donc bien perçu la nécessité d'établir clairement la distinction entre sens et référence, c'est-à-dire de prendre en compte, pour décrire le processus de signification, l'élément extralinguistique, le réel auquel renvoient les signes.

2.1.4. Le triangle sémiotique d'Ogden et Richards

Ogden et Richard ont aussi jugée nécessaire l'introduction d'un troisième élément au couple signifiant/signifié. C'est dans un ouvrage de 1923, intitulé *The Meaning of Meaning*, qu'ils parlent pour la première fois du « référent », dans le cadre du célèbre triangle sémiotique⁴⁶. Les auteurs reprochent à la théorie saussurienne du signe de négliger entièrement « les choses dont tiennent lieu les signes »⁴⁷. Pour Ogden et Richards, la pensée équivaut à la référence et constitue le lien entre les mots et les objets :

⁴⁵ DUCROT, Oswald. *Dire et ne pas dire*. Paris : Hermann, 2008, p. 27.

⁴⁶ Pour retrouver le triangle sémiotique dans son état originel, voir OGDEN, Charles K. RICHARDS, Ivor A. *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*. Londres : Routledge & Kegan Paul, 1960, p. 11.

⁴⁷ « Unfortunately this theory of signs, by neglecting entirely the things for which signs stand, was from the beginning cut off from any contact with scientific methods of verification. » *Ibid.*, p. 8.

Between the symbol and the referent there is no relevant relation other than the indirect one, which consists in its being used by someone to stand for a referent. Symbol and Referent, that is to say, are not connected directly [...] but only indirectly round the two sides of the triangle.⁴⁸

En d'autres termes, pour les auteurs, il ne saurait y avoir de lien direct entre le signe et la chose. Un tel lien ne peut s'établir que par l'intermédiaire de la pensée, qui « réfère », au sens où elle met en relation le symbole et le référent. La pensée est alors conçue comme mécanisme de mise en relation, et la langue, comme construction régulée de systèmes de représentations mentales.

Henri Portine souligne que, à la lecture de *The Meaning of Meaning*, on peut « hésiter sur la direction des deux relations causales. La relation entre *symbol* et *reference* paraît bidirectionnelle : quand nous parlons, l'acte de référence (*reference*) que nous faisons est partiellement la cause du “symbole” (*symbolism*) que nous employons ; quand nous sommes en situation de réception, les “symboles” nous conduisent à réaliser un acte de référence »⁴⁹. Portine observe, en revanche, que le lien entre référence et référent est moins clairement explicite. Il esquisse alors cette hypothèse : « Il en est vraisemblablement ainsi parce que malgré les apparences, les deux relations ne se réalisent pas en miroir. Le lien opéré entre un *symbol* et un acte de référence n'a pas pour prolongement le lien entre cet acte de référence et les objets du monde visés : il n'y a pas de lien nécessaire entre le mot *chien* et les objets du monde auxquels je fais correspondre ce mot. C'est l'histoire (mon histoire) qui est constitutive de ce lien [...] »⁵⁰. Umberto Eco formule, dans *Le Signe*, une remarque qui n'est guère éloignée de celle de celle de Portine :

Le triangle [...] représente le lien entre signifiant et référent par un trait discontinu : la raison en est que le rapport entre ces deux entités est assez obscur. Avant tout, ce rapport est le plus souvent arbitraire, en ce sens qu'il n'y a aucune raison pour appeler le cheval /cheval/ plutôt que /horse/, comme le font les Anglais. En second lieu parce qu'on peut utiliser le signifiant /cheval/ non seulement en l'absence de tout cheval, mais aussi quand bien même aucun cheval n'aurait existé. Et de fait, le signifiant /licorne/ existe, de sorte que j'ai pu l'écrire sur cette page ; et le signifié 'licorne' est assez clair pour qui est familiarisé avec la mythologie, l'héraldique et les légendes médiévales ; mais le référent licorne n'a jamais eu d'existence réelle.⁵¹

⁴⁸ *Ibid.*, p. 9-12.

⁴⁹ PORTINE, Henri. « *Thought or Reference. À propos d'un prétendu triangle sémiotique* ». *Sémiotiques*, n°15, décembre 1998, p. 22-23.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁵¹ ECO, Umberto. *Le Signe. Op. cit.*, p. 38.

Comme on le précisera après ce succinct exposé consacré aux études linguistiques, le présent travail s'inscrit dans la suite de la conception triadique du processus de signification telle que la décrivent Ogden et Richards parce que, d'une part, cette dernière cherche à prendre en compte le réel auquel renvoie ou réfère le langage, et que, d'autre part, elle met en lumière le caractère à la fois complexe et partiellement obscur du lien entre le signe linguistique et le référent (extralinguistique), c'est-à-dire le rapport entre le discours et le monde.

2.1.5. Le principe sémiotique de Pierce

La théorie de la signification élaborée par Charles Sanders Pierce fonde également son principe sémiotique sur un système triadique. Là où, comme le rappelle Umberto Eco, les Anciens disaient : « *aliquid stat pro aliquo* »⁵², Pierce définit le signe comme « quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre »⁵³.

On ne prétend pas décrire ici, même de manière synthétique, la théorie sémiotique de Pierce, mais on s'attachera à plusieurs aspects fondamentaux pour la suite de ce travail, en particulier parce qu'ils ont amplement nourri les fondements théoriques des études théâtrales au cours des dernières décennies.

a) Pierce fonde sa théorie sur la thèse selon laquelle trois catégories permettent de rendre compte de toute l'expérience humaine : la priméité (conception de l'être indépendamment de toute autre chose), la secondéité (conception de l'être en rapport avec quelque chose d'autre) et la tiercéité (médiation par laquelle un premier et un second sont mis en relation).

b) Au sein de cette conception, le processus sémiotique est conçu, comme le souligne Umberto Eco, comme un « système à quatre termes, représentable par un quadrilatère (*representamen, interprétant, fondement, objet*) » et qui « apparaît d'abord comme plus embarrassant que le triangle classique »⁵⁴. Pour Pierce, en effet, le processus de signification doit être décrit comme le rapport entre quatre éléments qu'il conviendra de définir ensuite :

Un signe, ou *representamen*, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans

⁵² *Ibid.*, p. 40.

⁵³ PEIRCE, Charles Sanders. *Écrits sur le signe*. Paris : Le Seuil, 1978, p. 121.

⁵⁴ ECO, Umberto. *Le Signe. Op. cit.*, p. 251.

l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle *interprétant* du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose : de son *objet*. Il tient lieu de cet objet, non sous tous rapports, mais par référence à une sorte d'idée que j'ai appelée quelquefois le *fondement* du representamen.⁵⁵

Le *representamen* est quelque chose qui représente quelque chose d'autre chose : il tient lieu de son objet ; avant d'être interprété, le representamen est une pure potentialité, il est un premier⁵⁶. L'*objet* est, quant à lui, ce que le signe représente, non pas au sens où ce dernier le ferait connaître : le representamen ne peut qu'exprimer quelque chose à propos d'un objet déjà connu de l'interprète ; selon les catégories de l'expérience humaine évoquées plus haut, l'objet se caractérise par sa secondéité⁵⁷. La prise en considération du representamen par un interprète correspond au déclenchement d'un *interprétant* qui est un representamen à son tour et qui renvoie, par l'intermédiaire d'un autre interprétant, au même objet que le premier signe, permettant ainsi à ce premier signe de renvoyer à l'objet. Le processus sémiotique ainsi présenté peut se reproduire à l'infini, il est théoriquement illimité. Toutefois, dans la pratique, Pierce observe que l'habitude (« l'interprétant logique final »⁵⁸) vient court-circuiter le processus sémiotique en limitant le renvoi, potentiellement infini, d'un signe à d'autres signes ; l'habitude permet alors à des interlocuteurs « de se mettre rapidement d'accord sur la réalité dans un contexte donné de communication »⁵⁹. Pour être plus précis, on peut montrer avec Eco qu'il y a deux conceptions de l'interprétant : dans la première, définie précédemment, « l'interprétant est un *autre signe* qui traduit le premier [...] ; dans la

⁵⁵ PEIRCE, Charles Sanders. *Écrits sur le signe. Op. cit.*, p. 121.

⁵⁶ « Ce serait, par exemple, le mode d'être d'une "rougèité" avant que quelque chose dans l'univers fût rouge ; ou une impression générale de peine, avant qu'on ne se demande si cette impression provient d'un mal à la tête, d'une brûlure ou d'une douleur morale. Il faut bien comprendre que, dans la priméité, il n'y a que du UN. Il s'agit donc d'une conception de l'être dans sa globalité, sa totalité, sans limites ni parties, sans cause ni effet. Une qualité est une pure potentialité abstraite. La priméité est de l'ordre du possible ; elle est vécue dans une sorte d'instant intemporel. » EVERAERT-DESMEDT, Nicole. « La sémiotique de Pierce ». En ligne : <http://www.signosemio.com/pierce/semiotique.asp> [consulté le 10 février 2013].

⁵⁷ « Par exemple, un morceau de papier rouge, considéré comme échantillon (= representamen) d'un pot de peinture (= objet), n'indique que la couleur rouge de cet objet, l'objet étant supposé connu sous tous ses autres aspects (conditionnement, matière, usage, etc.). Le morceau de papier exprime que le pot de peinture est de couleur rouge, mais il ne dit rien des autres aspects de l'objet. Si l'interprète sait, par ailleurs, qu'il s'agit d'un pot de peinture, alors – alors seulement – l'échantillon lui donne l'information que le pot de peinture en question doit être de couleur rouge. Plus précisément, Peirce distingue l'objet dynamique : l'objet tel qu'il est dans la réalité, et l'objet immédiat : l'objet tel que le signe le représente. Dans notre exemple, le pot de peinture est l'objet dynamique, et la couleur rouge (du pot de peinture) est l'objet immédiat. » *Ibid.*

⁵⁸ PEIRCE, Charles Sanders. *Écrits sur le signe. Op. cit.*, p. 189 et p. 220.

⁵⁹ EVERAERT-DESMEDT, Nicole. *Art. cit.* Ou bien, selon le commentaire d'Umberto ECO : « Il semblerait que la sémiose, dans sa fuite sans fin de signe à signe, de médiation en médiation, s'arrête à l'instant où elle se résout dans une habitude. Commence alors la vie, et l'action. Mais comment l'homme agit-il sur le monde ? Par le moyen de nouveaux signes. Et comment l'habitude finale peut-elle être décrite, sinon par des signes définitionnels ? Au moment même où la sémiose semble s'être consumée dans l'action, nous sommes à nouveau en pleine sémiose. L'homme est bien langage. » *Le Signe. Op. cit.*, p. 252.

seconde, l'interprétant est l'*idée* à laquelle la série de signes donne lieu »⁶⁰. D'après cette seconde conception, le *fondement*, que l'on a présenté plus haut comme le quatrième élément du système peircien, n'apparaît plus alors que comme un autre interprétant du signe, dans la mesure où Peirce définit le fondement « comme une idée, une propriété (ou un ensemble de propriétés) du signe, et donc comme une icône mentale »⁶¹. Aussi peut-on mettre l'accent, toujours avec Umberto Eco, sur la notion de « relation triadique », qui semble au cœur du processus de signification :

la notion d'interprétant se pose, dans la pensée de Peirce, comme le Troisième élément – l'élément médiateur – d'une relation triadique qui implique un Premier et un Deuxième élément. Cette relation triadique constitue non seulement un modèle sémiotique, mais encore une constante métaphysique-ontologique de l'univers physique et mental. Chaque fois que l'on a une médiation, on a donc un interprétant, que cette médiation soit assurée par un autre signe, par une idée (au sens platonicien du terme), par une image mentale, une définition, ou par le lien de nécessité qui se noue entre une inférence et la prémisse qui l'a autorisée.⁶²

c) Les travaux de Peirce permettent, enfin, de s'interroger sur le type de lien que le signe linguistique entretient avec le référent, ou, pour reprendre la terminologie peircienne, sur les rapports du *representamen* à l'objet de sa désignation. Un *representamen* peut renvoyer à son objet selon la priméité (rapport de similarité), la secondéité (rapport de contiguïté contextuelle) ou la tiercéité (rapport de loi) ; suivant ce classement, le signe est alors appelé respectivement *icône*, *indice* ou *symbole*. Un signe renvoie à son objet de façon iconique lorsqu'il ressemble à cet objet ; par exemple, le portrait d'une personne est l'icône de cette personne. L'indice est un signe qui entretient un lien physique avec l'objet qu'il indique⁶³ ; la position d'une girouette est causée par la direction du vent : elle en est l'indice, au même titre qu'une fumée est l'indice de la présence du feu, etc. Enfin, un signe est un symbole lorsqu'il renvoie à son objet en vertu d'une loi, d'une convention ; en d'autres termes, le symbole est un signe arbitraire, ou, selon les mots d'Anne Ubersfeld, « un rapport préexistant, et soumis aux conditions socioculturelles, entre deux objets : ainsi le lys et la blancheur ou l'innocence »⁶⁴.

⁶⁰ ECO, Umberto. *Le Signe. Op. cit.*, p. 252.

⁶¹ *Ibid.*, p. 251.

⁶² *Ibid.*, p. 252.

⁶³ On note que l'on peut ranger dans la catégorie des indices certains mots de la langue, les *embrayeurs* ou *indicateurs d'énonciation* : « On peut aller jusqu'à ranger dans les indices les pronoms démonstratifs comme /celui-là/, les noms propres, ainsi que les noms communs dans la mesure où ils sont utilisés pour indiquer un objet précis ». *Ibid.*, p. 75.

⁶⁴ UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre. Op. cit.*, p. 29.

On ne s'attardera pas sur les critiques adressées à cette classification de Peirce ; on s'attachera plutôt, quitte à anticiper quelque peu la partie de ce travail réservée au problème du signe tel qu'il se pose au théâtre, à souligner avec Ubersfeld :

tout signe théâtral est à la fois indice et icône, parfois symbole : icône, puisque le théâtre est d'une certaine façon la production-reproduction des actions humaines ; indice, puisque tout élément de la représentation s'insère dans une suite où il prend son sens : le trait le plus innocent, le plus apparemment gratuit a tendance à être perçu par le spectateur comme l'indice d'éléments à venir, l'attente dût-elle être déçue.⁶⁵

Du reste, ce qui est particulièrement éclairant, dans le cadre du présent travail, c'est la nécessité ressentie par le sémioticien d'ajouter au couple signifiant/signifié un troisième élément, indispensable pour rendre compte du processus de signification dans toute sa complexité. Qu'il prenne le nom d'« objet » ou de « référent », ce troisième élément est ce qui, au sein de la triade, prend en compte le donné, naturel ou culturel, auquel renvoie le signe. Pour que cette formulation ne prête pas à confusion, on met l'accent sur un aspect évident et néanmoins fondamental : il ne s'agit pas de confondre ici les auteurs et les théories évoquées ; il est certain que la représentation de Pierce n'est pas la même que celle d'Ogden et Richards ; on ne saurait suggérer un rapport d'équivalence totale entre l'« objet » tel que le définit le premier et le « référent » introduit par les seconds. Seulement, ce sur quoi on cherche ici à attirer l'attention, c'est sur la raison qui a rendu nécessaire un modèle de représentation triadique et non plus binaire, c'est-à-dire un système qui échappe à la clôture du langage afin de prendre en compte le « réel » au sein du processus de signification.

2.1.6. La « fonction référentielle » du langage selon Roman Jakobson

Non sans attirer l'attention sur une certaine ambiguïté inhérente à la notion de référent, Roman Jakobson emploie ce terme dans le cadre de ses travaux sur la communication verbale. Au chapitre « Linguistique et poétique » des *Essais de linguistique générale*, Jakobson expose un modèle désormais bien connu qui vise à rendre compte du fonctionnement du langage :

Pour être opérant, le message requiert d'abord un contexte auquel il renvoie (c'est ce qu'on appelle aussi, dans une terminologie quelque peu ambiguë, le « référent »), contexte saisissable par le destinataire, et qui est, soit verbal, soit susceptible d'être verbalisé. Ensuite, le message requiert un code, commun, en tout ou au moins en partie, au destinataire et au destinataire (ou, en d'autres termes, à l'encodeur et au décodeur du message) ; enfin, le

⁶⁵ *Ibid.*, p. 30.

INTRODUCTION

message requiert un contact, un canal physique et une connexion psychologique entre le destinataire et le destinataire, contact qui leur permet d'établir et de maintenir la communication. Ces différents facteurs inaliénables de la communication verbale peuvent être schématiquement représentés comme suit :

CONTEXTE
DESTINATEUR MESSAGE DESTINATAIRE
CONTACT
CODE

Chacun de ces six facteurs donne naissance à une fonction linguistique différente.⁶⁶

Jakobson a donc distingué six fonctions du langage, dont chacune est liée principalement à l'un des six facteurs de la communication verbale. Le linguiste prend bien soin de préciser :

il serait difficile de trouver des messages qui rempliraient seulement une seule fonction. La diversité des messages réside non dans le monopole de l'une ou l'autre fonction, mais dans les différences de hiérarchie entre celles-ci. La structure verbale d'un message dépend avant tout de la fonction prédominante.⁶⁷

En d'autres termes, les six fonctions tendent à se superposer dans le processus de communication, c'est-à-dire que chaque fonction peut se trouver à l'œuvre, à des degrés divers, dans n'importe quel fragment de discours. On ne s'attachera pas ici à définir chaque fonction, mais on se concentrera, pour des raisons évidentes, à ce que le linguiste appelle la fonction *référentielle*, qui renvoie à ce que Jakobson appelle ici le « contexte » :

même si la visée du référent, l'orientation vers le contexte – bref la fonction dite « dénotative », « cognitive », référentielle – est la tâche dominante de nombreux messages, la participation secondaire des autres fonctions à de tels messages doit être prise en considération par un linguiste attentif.⁶⁸

La fonction référentielle, l'orientation du message vers le contexte, sert donc à désigner le fait que « le signe se rapporte à quelque chose (/cheval/, ou encore /le train part à six heures/) »⁶⁹. Quitte à anticiper quelque peu, à nouveau, la partie de ce travail réservée plus spécifiquement à la singularité du problème du référent tel qu'il se pose au théâtre, on choisit de montrer à la suite d'Anne Ubersfeld que la fonction dite *référentielle*, au théâtre, « ne

⁶⁶ JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1963, p. 213-214.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 214.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 214.

⁶⁹ ECO, Umberto. *Le Signe. Op. cit.*, p. 92.

laisse jamais le spectateur oublier le *contexte* (historique, social, politique, voire psychique) de la communication et renvoie à un “réel” »⁷⁰.

2.1.7. La sémiotique définie par C. Morris et les trois « regards » sur le signe

Même si l'on ne s'y attardera guère, les travaux de Charles Morris méritent au moins qu'on les mentionne ici dans la mesure où ils induisent une approche tout à fait éclairante du signe linguistique – notion dont on ne saurait séparer, on l'a bien perçu jusqu'ici, celle de référent. Dans une communication de 1935, Morris définit la sémiotique comme « l'étude des relations de chacune des dimensions du sens et de leurs interrelations », puis il détaille les trois dimensions en question : « D'un point de vue empirique et existentiel », écrit Morris, « son objet serait le processus de signification » (dimension sémantique) ; « d'un point de vue formel ce serait un système de symboles comportant une structure syntaxique se prêtant à une présentation axiomatique » (dimension syntaxique) ; « d'un point de vue pragmatique, ce serait un corps de propositions intersubjectives susceptibles de nombreuses applications. Tout en étant elle-même une science elle serait le *novum organon* des sciences spéciales et de la philosophie de l'empirisme scientifique » (dimension pragmatique)⁷¹.

Dans un ouvrage de 1946⁷², Morris revient, selon la formule d'Umberto Eco, sur ces « trois regards sur le signe »⁷³, c'est-à-dire sur les trois composantes de sa sémiotique ou science des signes. Il définit alors la composante sémantique comme la science des rapports que les signes entretiennent avec leur *designata* (signifiés) ; la composante syntaxique se présente comme la science des rapports que les signes entretiennent entre eux ; la

⁷⁰ UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre. Op. cit.*, p. 43. On reviendra par la suite sur les particularités et sur la complexité du fonctionnement référentiel du signe théâtral. Plus largement, UBERSFELD montre en quoi, dans les études théâtrales, les six fonctions du langage identifiées par JAKOBSON peuvent s'avérer « pertinentes non seulement pour les signes du texte, mais pour ceux de la représentation » (*ibid.*, p. 42). Mais l'auteur prend bien soin de souligner ceci : concevoir – en partie – l'activité théâtrale comme un procès de communication ne signifie en aucun cas qu'on la réduise à cela.

⁷¹ MORRIS, Charles W. *Logical Positivism, Pragmatism and Scientific Empiricism*, Paris : Hermann, 1937, p. 67. Pour la traduction de l'anglais que l'on propose ici, voir NORMAND, Claudine. « Charles Morris : le rôle du behaviorisme en sémiotique ». *Langages*, 26^e année, n°107, 1992, p. 116. Dans cet article, Claudine NORMAND montre entre autres que le terme « sémiotique » est employé pour la première fois par MORRIS dans sa communication au congrès de 1935, publiée sous le titre « Sémiotique et empirisme scientifique » dans le recueil de 1937 dont est issue la citation.

⁷² MORRIS, Charles W. *Signs, Language and Behaviour*. New-York : Prentice-Hall Inc., 1946.

⁷³ ECO, Umberto. *Le Signe. Op. cit.*, p. 41. Eco synthétise ainsi les trois dimensions selon lesquelles le signe peut être perçu : « *sémantique* : le signe est ici conçu dans sa relation à ce qu'il signifie ; *syntaxique* : le signe est abordé en ce qu'il peut être inséré dans des séquences d'autres signes, selon certaines règles de combinaisons ; [...] *pragmatique* : le signe est ici perçu en fonction de ses origines, et des effets qu'il a sur les destinataires, les usages que ceux-ci en font, etc. » Pour la question de la tripartition sémantique/syntaxe/pragmatique, voir entre autres RASTIER, François. « La triade sémiotique, le trivium et la sémiotique linguistique ». *Nouveaux actes sémiotiques*, n°9, 1990, p. 5-39. Cette étude prolonge un autre article de François RASTIER : « Problématiques sémantiques ». In *Hommage à Bernard Pottier*. Paris : Klincksieck, 1988, t. II, p. 671-686.

composante pragmatique, enfin, correspond à la science des rapports que les signes entretiennent avec leurs destinataires. Dans sa théorie sémiotique, Morris observe :

Nous pouvons appeler *sémiosis* le processus par lequel quelque chose fonctionne comme signe. Selon une tradition qui remonte aux Grecs, on considère ordinairement que ce processus comporte trois (ou quatre) éléments : ce qui agit comme signe, ce à quoi le signe réfère, et l'effet produit sur un certain interprète, effet par lequel la chose en question est un signe pour cet interprète. [...]

Ainsi, dans la *sémiosis*, quelque chose prend connaissance de quelque chose d'autre, d'une façon médiate, c'est-à-dire à l'aide d'une troisième chose. La *sémiosis* est donc une prise de connaissance médiatisée. Les médiateurs sont les *véhicules du signe*; les prises de connaissance sont les *interprétants* ; les agents du processus sont les *interprètes*; ce dont on prend connaissance, ce sont les *designata*. Il doit être clair que [ces] termes se superposent les uns les autres, puisqu'ils ne sont que des moyens de référer à des aspects du processus de la *sémiosis*.⁷⁴

C. Morris insiste sur le fait qu'une chose « n'est un signe que parce qu'elle est interprétée comme le signe de quelque chose par un interprète »⁷⁵. On constate alors, à nouveau, que le rapport qu'entretient l'objet de référence (soit, pour Morris, le *denotatum* : l'objet « réel » représenté dans un discours) avec le référent doit forcément être représenté par un trait discontinu. Morris établit en effet une distinction entre le *designatum* (ce dont on prend connaissance) et le *denotatum* (l'objet réel et existant). Ce dernier ne fait pas partie de la « *sémiosis* ». En ce sens, Morris observe :

Lorsque ce à quoi on réfère existe réellement comme désigné dans la référence, l'objet de référence est un *denotatum*. Il apparaît ainsi clairement que, si tout signe possède un *designatum*, il ne possède pas nécessairement un *denotatum*. [...] Cette distinction permet d'expliquer qu'on puisse chercher dans un réfrigérateur une pomme qui n'y est pas, et se préparer à aller vivre sur une île qui peut n'avoir jamais existé ou avoir disparu sous la mer depuis longtemps.⁷⁶

Dans la théorie de Morris, le référent (*designatum*) n'est pas un objet du monde, mais l'actualisation d'un concept (le signifié). Jean-Claude Domenjoz, dans un exposé consacré à l'approche sémiologique, développe l'exemple suivant :

Par exemple, la photographie d'un chat représente toujours un chat particulier. En effet, des philosophes, des linguistes et des logiciens ont insisté sur la nécessité de distinguer ce à quoi faisait référence le signe (le référent) de ce par quoi il fait sens (le signifié). Le signifié du signifiant /chat/ ne correspond ni à un chat particulier, ni à l'ensemble des chats, mais au concept « chat », soit un ensemble de particularités qui caractérisent une classe de réalités

⁷⁴ MORRIS, Charles. « Fondements de la théorie des signes » (1938). *Langages*, n°35, 1974, p. 17.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 18.

concrètes, c'est-à-dire à la catégorie permanente de « l'être-chat » que nous nous représentons. Dans le signifié d'un signe on trouve seulement les traits distinctifs qui caractérisent ce type, lesquels sont définis de manière différentielle par leurs rapports avec les autres termes du système. Ce concept, ici l'« être-chat », doit être conçu comme un modèle théorique (le type « chat ») qui définit l'ensemble des chats et me permettra de reconnaître un chat particulier vu dans la rue ou représenté par exemple sur une photographie. Ainsi la photographie d'un chat n'est compréhensible, lisible, que si je peux y reconnaître les traits distinctifs que j'ai appris à associer au type « chat » : forme générale de l'animal, pelage, forme des oreilles, présence de moustaches, etc. Sauf si je reconnais la photographie de mon chat, le référent du chat particulier qui figure sur la photo ne renverra pas à un chat particulier, mais à l'ensemble de la catégorie des chats dont il constitue un exemplaire (une actualisation du type « chat »).⁷⁷

Ainsi, selon la théorie sémiotique de Morris, l'objet dénoté peut aussi bien être réel (au sens d'*existant* dans le monde) qu'imaginaire ou fictif, alors que le *designatum* (référent) est, quant à lui, toujours réel et nécessaire dans la mesure où il fait partie du signe.

2.1.8. Le référent : un terme du signe ?

Pour le Groupe μ , le référent est « un *designatum* (et non un *denotatum*, par définition extérieur à la sémiose), mais un *designatum* actualisé »⁷⁸. Plus précisément, le Groupe μ propose la définition suivante de la notion de référent :

c'est ce dont il est question dans un processus de communication ou de signification donné. Une communication donnée, écrivons-nous ; c'est dire que le référent est particulier (ce qui ne veut pas dire singulier, singulier étant ici entendu par opposition à pluriel) : c'est une actualisation du signifié. Mais le référent n'est pas l'objet du monde, par exemple en tant que paquet de molécules. On ne peut connaître l'objet du monde comme tel : nous ne faisons que projeter nos modèles sur les stimuli provenant de la réalité. Le référent est donc l'objet du monde en tant qu'il peut être associé à un modèle, en tant qu'il peut faire partie d'une classe.⁷⁹

Si le référent ne peut pas être confondu avec l'objet du monde en tant que tel, c'est parce que, selon l'approche adoptée par le Groupe μ :

Les « objets » n'existent pas comme réalité empirique, mais comme êtres de raison [...]. Car, s'il y a un référent au signe iconique, ce référent n'est pas un « objet » extrait de la réalité, mais toujours, et d'emblée, un objet culturalisé.⁸⁰

⁷⁷ DOMENJOZ, Jean-Claude. « L'approche sémiologique ». Contribution présentée dans le cadre de la session I du dispositif de formation 1998-1999 « catégories fondamentales du langage visuel », septembre 1998, p. 13. En ligne : http://www.edu.ge.ch/dip/fim/fixe/Approche_semiologique.pdf [consulté le 08/03/2013].

⁷⁸ GROUPE μ . *Traité du signe visuel*. Paris : Le Seuil, 1992, p. 136.

⁷⁹ KLINKENBERG, Jean-Marie. *Précis de sémiotique générale*. Paris : Le Seuil, 2000, p. 97.

⁸⁰ GROUPE μ . *Traité du signe visuel*. Op. cit., p. 130.

Dans cette conception, non seulement le référent fait partie du processus de signification, mais il apparaît même comme un terme du signe. En ce sens, Louis Hébert souligne que l'ordre dans lequel on présente les termes constitutifs du signe n'est pas anodin, car « plusieurs théories ordonnent en un parcours les termes constitutifs du signe »⁸¹. Il propose d'appeler « parcours sémiotique » cet agencement des termes et explique :

si un signe est intégré dans un parcours où un ou plusieurs termes sont externes au signe, le parcours n'est alors que partiellement sémiotique. Lorsqu'un parcours aboutit sur le référent, on peut parler de « parcours référentiel ». Par exemple, chez le Groupe μ , le parcours va du stimulus, au signifiant, puis au signifié et de là au référent et il est entièrement interne au signe. Bien sûr, les parcours des théories qui, comme celle de Saussure, excluent le référent comme terme du signe et même comme terme extérieur au signe mais à lui relié, ne peuvent être dits « référentiels ».⁸²

Si l'on peut retenir ici l'image du « parcours », parce qu'elle induit une conception dynamique du processus de signification, autant tout de même l'indiquer d'entrée de jeu : on ne prétendra pas définir la nature exacte du parcours au sein duquel s'inscrit le référent (est-il strictement « référentiel » au sens d'un parcours dont le référent constituerait l'élément ultime ?), ni même trancher la question de savoir si le référent pourrait, à la limite, être vu comme un terme du signe. Il faudrait pour cela que l'on s'inscrive dans le cadre d'une réflexion linguistique extrêmement spécialisée ; or, telle n'est pas l'ambition du présent travail – d'autant moins que le théâtre, on aura l'occasion de le rappeler, ne se réduit pas volontiers à une lecture plutôt qu'à une autre. Aussi s'en tiendra-t-on à une conception plus communément admise, selon laquelle le terme de référent désigne, au sein du processus de signification, l'élément du monde auquel renvoie un signe linguistique.

2.2. Autour de la notion de référent : approche et définitions retenues

On considère ici que le référent ne fait pas à proprement parler partie du signe ; c'est en cela une notion bien distincte de celle de signifié. Le référent est néanmoins incontestablement lié au signe dans un parcours « partiellement sémiotique » qui rapporte ce signe au monde. Mais, si l'on admet la nature extralinguistique du référent, on doit en même temps prendre conscience d'une forme de double mouvement à l'œuvre dans le langage.

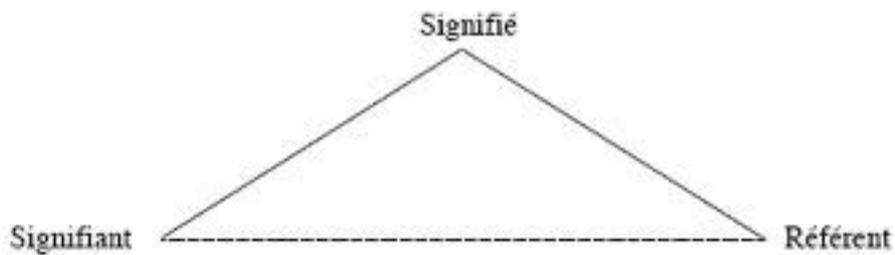
⁸¹ HÉBERT, Louis. « Typologie des structures du signe : le signe selon le Groupe μ ». *Nouveaux Actes Sémiotiques*, Recherches sémiotiques, 2010, s. p. En ligne : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3401> [consulté le 08/03/2013].

⁸² *Ibid.*, s. p.

Paul Ricœur, dans l'article « Signe et sens » de l'*Encyclopædia Universalis*⁸³, décrit ce mouvement de la manière suivante :

le langage paraît [...] mû par deux mouvements : l'un qui sépare le signe de la chose et le rapporte à d'autres signes dans la clôture d'un système linguistique, l'autre qui applique le signe à la réalité, le rapporte au monde et ainsi ne cesse de compenser le mouvement de la différence par celui de la référence.

Après cette première remarque sur l'approche de la notion de référent, on peut d'ores et déjà indiquer que la production du sens est envisagée ici à travers un modèle triadique (en général représenté dans un triangle) qui met en relation le signifiant, le signifié et le référent⁸⁴ :



On distingue, à la suite d'Umberto Eco, « les signes – simples et complexes – des énoncés ou assertions » :

/Tasse/ est un signe simple ; /la tasse de café/ est un signe complexe. Les logiciens diraient que le premier est un *nom* et le second une *description*, et que ni l'un ni l'autre ne constituent des assertions sur des faits qui pourraient être vrais ou faux, mais dénotent simplement quelque chose. En revanche, /cette tasse de café est cassée/ est déjà un *énoncé* composé de plusieurs signes, énoncé qui affirme quelque chose de vrai ou de faux.⁸⁵

Le trait discontinu qui met en relation, dans le triangle, le signifiant et le référent, rend compte de la difficulté à déterminer la nature exacte du lien entre ces deux entités. Un commentaire d'Umberto Eco permet de bien saisir l'approche que l'on a choisi de retenir ici : l'auteur prend pour exemple le signe /cheval/, qu'il écrit entre barres obliques car il emploie cet artifice typographique pour indiquer un signe pris dans sa forme signifiante, puis il explique :

Le signifiant /cheval/ ne signifie rien pour un Esquimau qui ne connaîtrait pas le français (autrement dit : qui ne posséderait pas notre code). Si je désire lui expliquer le signifié de /cheval/, je puis lui fournir la traduction du terme dans sa langue, ou bien définir pour lui ce qu'est un cheval, ainsi que le ferait un dictionnaire ou une encyclopédie, ou encore tracer sur

⁸³ RICŒUR, Paul. « Signe et sens ». *Encyclopædia Universalis*, vol. 14, 1972, p. 1010-1015.

⁸⁴ Le triangle que l'on reproduit ici est issu de ECO, Umberto. *Le Signe. Op. cit.*, p. 36.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 46.

une feuille le dessin d'un cheval. [...] toutes ces solutions impliquent que, au lieu du signifiant à expliquer, je lui offre d'autres signifiants (verbaux, visuels, etc., que nous appellerons *interprétants* du signe) : en tout cas l'expérience nous dit qu'à un certain moment il comprendra ce que signifie /cheval/. Certains pensent que dans son esprit il se serait formé une « *idée* » ou un « *concept* » ; d'autres diront plutôt que nous avons stimulé chez lui une « *disposition à répondre* », grâce à laquelle il amènera peut-être un cheval ou bien se mettra à hennir pour montrer qu'il a compris. En tout cas, à partir du moment où il est en possession du code (en l'occurrence une règle élémentaire de signification), au signifiant /cheval/ correspondra, pour lui comme pour moi, une entité non encore définie : le signifié. Ce signifié, nous l'écrirons entre guillemets : « cheval ». (Une des difficultés du langage parlé est que, pour renvoyer à un signifié, on use d'habitude de la même forme que celle du signifiant ; il serait plus correct de dire qu'au signifiant /cheval/ correspond un signifié « x ».)

Tout ce processus de signification peut avoir lieu même si aucun cheval n'est présent. Le cheval présent, ou tous les chevaux existant, ayant existé ou qui pourront exister dans le monde, sont pointés comme *référents* du signifiant /cheval/. Quiconque possède un minimum de bon sens sera d'accord pour dire que cette notion de référent est bien ambiguë, mais le même détenteur de bon sens sera également d'accord pour admettre qu'actuellement cette notion constitue la manière la plus commode de rendre compte d'un fait que nous expérimentons tous les jours : lorsque nous émettons des signes, *le plus souvent*, nous pensons traiter des choses.⁸⁶

Mais Umberto Eco ne manque pas de poursuivre en soulignant :

Et de fait, le signifiant /licorne/ existe, de sorte que j'ai pu l'écrire sur cette page ; et le signifié « licorne » est assez clair à qui est familiarisé avec la mythologie, l'héraldique et les légendes médiévales ; mais le référent licorne n'a jamais eu d'existence réelle.⁸⁷

Ce commentaire est tout à fait décisif ici puisqu'il implique que la référence à une « chose » ne préjugerait pas nécessairement, pour ainsi dire, de l'existence réelle de cette chose. On peut alors formuler deux remarques à ce stade. D'une part, le référent n'est évidemment pas la chose en tant que telle, au sens d'un élément du monde tel qu'il serait dans le monde en dehors de toute appréhension ; le référent, on l'a vu, ne renvoie donc pas immédiatement à la chose qu'il désigne dans le monde, mais à une certaine image, à une certaine représentation de cette chose : il se produit une actualisation. D'autre part, si un signe peut désigner un élément de ce que l'on pourrait appeler, à partir de l'exemple donné par Umberto Eco, le *monde des chevaux*, il peut aussi fort bien référer, d'une certaine manière, au *monde des licornes*. À la limite, la question de l'existence (réelle, concrète) de la

⁸⁶ *Ibid.*, p. 37-38.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 38.

chose désignée ne serait pas véritablement déterminante dans la définition du référent : Umberto Eco sait bien que les licornes n'existent pas dans le monde, mais il n'hésite pas pour autant à parler du « référent licorne ».

En ce sens, Louis Hébert pointe un nombre considérable d'« apories » qui s'élèvent autour de la notion de référent et montre que la plupart d'entre elles s'articulent autour d'oppositions binaires : « sensible (ou concret, perceptible) / intelligible (ou abstrait), [...] réel / fictif »⁸⁸, etc. Il poursuit en posant toute une série de questions qui soulèvent autant de problèmes que ce travail – autant le dire d'entrée de jeu – n'a pas pour ambition de résoudre :

Si le référent est le statut que prend un élément du monde physique lorsqu'il est intégré au signe ou lui est directement associé, il va de soi que les signes évoquant des éléments proprement intelligibles (comme « gloire », « congruité », etc.) n'ont pas de référent, pas plus que les signes qui évoquent des éléments perceptibles fictifs (« licorne »). Si les signes qui évoquent des éléments non directement perceptibles possèdent également un référent, celui-ci ne peut être qu'une entité mentale. Le référent n'est-il dans tous les cas, incluant celui des signes évoquant les éléments sensibles, qu'une entité mentale ? Qu'est-ce qui distingue alors le référent de ces autres entités mentales susceptibles d'intégrer un signe ou d'y être associés que sont le signifié, le concept logique ou cognitif ? [...] ⁸⁹

On interrompt la liste des questions que pose L. Hébert car ce qu'on souhaite interroger ici, c'est le lien du référent avec le *réel* ou avec l'*existant*. Pour le Groupe μ , par exemple, un référent n'est pas nécessairement réel, comme le rappelle Jean-Marie Klinkenberg : « nous savons comment sont faites les licornes, même si nous ne croyons pas à leur existence »⁹⁰.

À partir de ces observations, on adoptera ici une définition du référent capable non pas de neutraliser – et encore moins d'ignorer – les oppositions binaires du type réel/irréel, existant/non existant, mais plutôt de les surplomber. Il convient alors d'interroger la formule « dans le monde » que l'on a déjà abondamment employée à l'instar de nombreux auteurs. Si cette formule semble *a priori* pouvoir renvoyer, comme on l'a suggéré, aussi bien au monde des chevaux qu'à celui des licornes, cela veut dire concrètement que, pour étudier les référents spatiaux et temporels dans les œuvres du corpus, on devrait prendre en compte non

⁸⁸ HÉBERT, Louis. « Typologie des structures du signe : le signe selon le Groupe μ ». *Art. cit.*, s. p. Voir aussi, du même auteur : *Introduction à la sémantique des textes*. Paris : Honoré Champion, 2001 ; et « Référence du référent ». *Semiotica*. Bloomington : Association internationale de sémiotique, 1998, p. 93-108.

⁸⁹ HÉBERT, Louis. « Typologie des structures du signe : le signe selon le Groupe μ ». *Art. cit.*, s. p.

⁹⁰ KLINKENBERG, Jean-Marie. *Précis de sémiotique générale*. *Op. cit.*, p. 97. L'auteur écrit à la suite : « Un référent n'est pas nécessairement concret : ce peut-être un objet (un caillou, la conscience), une qualité (rouge, incompréhensible), un processus (casser, réfléchir), tous éléments qui peuvent indifféremment être concrets ou abstraits. »

seulement les éléments qui renvoient au monde « réel », c'est-à-dire les éléments qui existent ou qui ont existé dans le monde extérieur (les chevaux, Barcelone, la Seconde Guerre mondiale), mais aussi ceux qui renvoient à des mondes imaginaires, que ces derniers soient par exemple légendaires ou mythologiques (l'Atlantide, la Guerre de Troie), ou qu'ils soient le fruit de l'invention du dramaturge lui-même et n'aient alors d'existence qu'au sein de son œuvre (la Drudània de la « trilogie mythique » de Benet i Jornet⁹¹, la supposée « Troisième guerre mondiale » dans le drame d'Alfonso Sastre intitulé *Escuadra hacia la muerte*⁹²).

Le problème se double, dans la littérature (dramatique ou non) et dans l'art, de la question du monde comme univers immédiat de référence. D'une certaine manière, dire des personnages de *Las Meninas* qu'ils sont comme vrais, ou que l'on se croirait réellement dans une scène de la cour de Philippe IV, n'est-ce pas passer largement à côté de l'œuvre de Velázquez ? N'est-ce pas s'interdire à soi-même l'accès au tableau en refusant de voir, par exemple, comment se trouve inscrite dans la toile la question de la représentation, en lien avec celles du regard et de l'espace⁹³ ? L'œuvre d'art, on le sait, même la plus figurative ou réaliste, n'a certainement pas pour vocation de reproduire le monde, elle n'a pas valeur de témoignage. On pourrait dire alors, pour la peinture, que le paysage d'un tableau, quel que soit le mode de représentation adopté par l'artiste, n'est jamais le paysage qui a servi de référent ; et de manière analogue, on pourrait se demander si, à travers l'acte d'écriture, le romancier, le poète ou le dramaturge ne promeuvent pas une réalité d'un autre ordre qui tendrait à se suffire. On devra alors nécessairement revenir au cours de cette étude sur la perspective – peut-être l'illusion – de l'art et de la littérature (dramatique ou non) comme « monde possible », c'est-à-dire sur une conception des mondes ou univers littéraires en rupture, pour ainsi dire, avec le présupposé d'un lien entre la fiction et le réel⁹⁴.

⁹¹ Les formules « trilogie mythique » ou « trilogie de Drudània » sont employées par plusieurs auteurs, pour désigner les trois pièces pour lesquelles BENET situe l'action dramatique dans ce lieu dont il a inventé le nom. Voir les occurrences de ces formules dans la présentation de Miquel M. GIBERT : « Amb *Cançons perdudes*, escrita entre 1965 i 1966, l'autor inicia una trilogia mítica [...]. La segona peça de la trilogia de Drudània és *Marc i Jofre o els alquimistes de la fortuna*, redactada entre 1966 i 1968 [...]. *La nau*, escrita el 1969, tanca la trilogia de Drudània. » GIBERT, Miquel M. « Aproximació al primer teatre de Josep M. Benet i Jornet ». *Art. cit.*, p. 55-59. La notion de mythe est revendiquée par BENET lui-même, lorsqu'il revient sur la construction du néologisme en question : « Al voltant de tres problemes, país, sistema i societat occidental, vaig bastir el mite de Drudània, mot que prové de "drut", que en l'amor cortès és "el poeta amant", i per degradació semàntica, "druda", "meuca". » Cité par GRAELLS, Guillem-Jordi. PI DE CABANYES, Oriol. « Josep M. Benet i Jornet ». In *La generació literària dels setanta*. Barcelone : Pòrtic, 1971, p. 53-54.

⁹² SASTRE, Alfonso. *Escuadra hacia la muerte*. Madrid : Ediciones Alfíl, Colección Teatro, n°77, 1969, p. 5.

⁹³ On songe ici, parmi les nombreux travaux consacrés à la célèbre toile de Diego VELÁZQUEZ, à l'analyse proposée par Michel FOUCAULT, qui montre en particulier comment il est possible de voir dans cette œuvre « la représentation de la représentation classique, et la définition de l'espace qu'elle ouvre ». FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 1966, p. 31.

⁹⁴ Ce questionnement est en grande partie inspiré d'un article auquel on fera plus précisément référence par la suite : LAVOCAT, Françoise. « L'œuvre littéraire est-elle un monde possible ? » En ligne :

On pourrait alors être amené à envisager une catégorie bien particulière de référents, propres à la fiction, et qui prendraient la forme de référents internes aux œuvres littéraires de nature fictionnelle, c'est-à-dire de référents qui renverraient – au moins dans un premier temps – au monde fictionnel comme si l'œuvre pouvait construire, d'une certaine manière, son propre univers de référence. Se pourrait-il donc que les pièces construisent, en partie, leurs propres référents, c'est-à-dire que le texte théâtral ne renvoie parfois à rien d'autre qu'à son propre univers (à rien d'autre qu'au monde fictionnel qui s'y fait jour) ? L'écueil de cette hypothèse s'apparenterait à un cas limite de clôture, non plus désormais du langage, mais bien plutôt de la fiction, et il convient de le souligner sur-le-champ : on tiendrait bien sûr pour absurde ou insensée une approche qui serait de nature à postuler l'éventualité d'une fiction en tous points déliée du monde (du réel). On veut seulement mettre l'accent sur la possibilité d'une œuvre littéraire qui ne puiserait pas uniquement – ou pas prioritairement – ses référents ailleurs qu'au sein de son monde fictionnel. Certains critiques semblent d'ailleurs employer le terme de référent avec ce sens (ce que désigne le signe non pas dans le réel, mais au sein du monde que l'œuvre se construit pour ainsi dire à elle-même) ; ainsi Joseph Danan et Jean-Pierre Ryngaert évoquent-ils, à propos de l'une des premières répliques de Clov dans *Fin de partie* de Beckett – « On ne peut plus me punir »⁹⁵ – « un “on” dont nous ignorons le référent »⁹⁶. Il apparaît clairement, dans cette occurrence, qu'il ne s'agit pas – en tout cas pas prioritairement – de chercher le référent du pronom impersonnel dans le monde réel (quel être existant ou ayant existé peut bien désigner ce « on » ?), mais au sein de l'univers fictionnel de *Fin de partie* (à qui ou à quoi renvoie ce pronom dans le monde de Clov et de Hamm ?). Manifestement, le discours dans une œuvre littéraire de nature fictionnelle n'a pas exactement le même statut, et ne remplit pas tout à fait, du reste, la même fonction, que dans un autre procès de communication – très probablement parce qu'il ne saurait se réduire à un procès de communication. Le langage en littérature⁹⁷, comme l'écrit Guimbretière, « travaille en nous, à notre insu, comme procédure métaphorisante et creuse ainsi la différence entre le réel brut et le champ de l'homme parlant »⁹⁸.

http://www.fabula.org/atelier.php?L'oeuvre_litt%26eacute%3Braire_est-elle_un_monde_possible%3F
[consulté le 13/02/2013].

⁹⁵ BECKETT, Samuel. *Fin de partie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1956, p. 14.

⁹⁶ DANAN, Joseph. RYNGAERT, Jean-Pierre. *Éléments pour une histoire du texte de théâtre*. Paris : Dunod, 1997, p. 146.

⁹⁷ À aucun moment on ne parlera de langage littéraire, une formule parfois employée bien qu'impropre car, on le sait, « il n'y a pas de langage littéraire, mais des usages littéraires de la langue ». MINGUENEAU, Dominique. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris : Nathan Universitaire, 2001, p. 183.

⁹⁸ GUIMBRETIERE, André. « Approche du référent ». *Degrés*, n°3, 1973. Cité par Marcel DE GRÈVE. « Référent ». *Art. cit.*, s. p.

Pour reprendre un exemple qui concerne directement l'un des auteurs auxquels on s'intéresse ici (mais un exemple issu d'une pièce qui ne fait pas partie du corpus), un déictique tel que *aquí* dans *Cançons perdudes* de Benet i Jornet peut très bien renvoyer au lieu qui, dans le texte théâtral, porte le nom de Drudània, que ce soit dans le paratexte didascalique ou dans le discours des personnages. On peut en effet lire, dès le début de la pièce, l'indication spatiale suivante :

LLOC D'ACCIÓ

Drudània –inclosa dins un Estat d'anomenada– era una regió, entre Grècia i Albània, encarada a la mar, ni massa pobra ni massa rica. El nom li venia donat pel de la seva capital, una ciutat de no massa milers d'habitants, amb unes pretensions que la llunyania de qualsevol nucli més gran augmentava fins a extrems irritants. (7)

Quant au discours des personnages, dès la première scène MONSIEUR BRUM, par exemple, déclare : « som a Drudània, i, encara que el drudanès pràcticament ja no es parli, emociona sentir-lo » (11). Ce n'est que dans un second temps que « Drudània » – toponyme inventé, néologisme qui désigne en premier lieu un élément du monde fictionnel – peut être interprété dans son rapport avec le réel comme l'image d'un certain espace dans le monde (sans doute la Catalogne). Il faudrait peut-être alors penser le lien entre les mondes fictionnels et le réel comme une relation de nature analogique, plutôt que comme un rapport de stricte équivalence. Autrement dit, même si l'analyse permettait de déterminer que, dans la réplique de MONSIEUR BRUM citée précédemment, on peut entendre (en dernier lieu, et seulement à la manière d'un écho qui voile et déforme les sons) : *som a Catalunya, i, encara que el català pràcticament ja no es parli, emociona sentir-lo*, tout au mieux pourrait-on suggérer que Drudània est (un peu, beaucoup – ou, au contraire, n'est pas du tout) comme la Catalogne. Aussi les mondes fictionnels semblent-ils faire figure de mondes au moins en partie possibles, c'est-à-dire de constructions spatio-temporelles en partie susceptibles d'être analysés, dans un premier temps, en dehors de tout lien présupposé avec le réel. Question corolaire : les signes linguistiques d'un texte littéraire ne peuvent-ils pas renvoyer principalement à des éléments qui appartiennent au monde que construit la fiction ? Dans le cadre de cette réflexion, on peut penser que l'analyse des œuvres fictionnelles gagnerait beaucoup à se fonder sur la conception d'un système référentiel complexe dont la visée ne soit ni exclusivement ni de manière immédiate le réel, mais qui admette au contraire l'hypothèse de la littérature comme monde possible. Une telle approche aurait sans doute pour mérite d'affranchir le problème du référent des théories mimétiques (qui tendent en définitive à n'envisager la représentation que comme un processus plus ou moins illusoire de

reproduction du réel) et de reposer, pour ainsi dire, ce problème, en intégrant la pluralité et l'hétérogénéité des « mondes de référence de l'univers de fiction, dont certains lui préexistent et d'autres sont construits par lui »⁹⁹. On aurait ainsi à lire le texte (ici, le texte théâtral) en cherchant à saisir la « relation d'accessibilité »¹⁰⁰ entre ces différents mondes.

On voit donc que la formule *dans le monde* et les adjectifs substantivés auxquels on a pu recourir jusqu'ici (*le donné, le réel*) ne peuvent pas être employés sans une réflexion préalable et sans un accord sur le sens qu'on leur attribue. Dire qu'un signe linguistique désigne un élément dans le monde, ou qu'il se réfère au réel, ou encore qu'il entretient un certain rapport avec le donné, etc., cela ne revient pas à écarter *a priori* du champ de ces notions les éléments (par exemple, les constructions spatio-temporelles) qui relèvent de la fiction. Il faudrait sans doute entendre, dans le substantif « monde », non seulement le monde extérieur visible¹⁰¹, mais aussi les mondes que le texte se construit à lui-même dans la littérature de fiction. On ne serait alors pas très loin de la notion d'« univers du discours » telle que la définit Oswald Ducrot :

On appelle souvent « référentielles » les expressions permettant au locuteur de désigner au destinataire un ou plusieurs objets particuliers de l'univers du discours (que celui-ci soit le monde « réel » ou un monde imaginaire).¹⁰²

On s'inspirera pour cette étude des considérations effectuées précédemment, c'est-à-dire que l'on conçoit le système référentiel à l'image d'une combinaison complexe de renvois au réel par ricochets dont chaque onde pourrait être perçue comme un « monde ». Concrètement : pour l'analyse à venir, dans le cas hypothétique d'une pièce où le lieu de l'action dramatique serait un lieu imaginaire, inventé (fictionnel par excellence, pourrait-on dire), si un personnage déclarait : « je suis ici », on devrait procéder au moins en deux temps. D'abord, que désigne le déictique « ici » dans l'univers fictionnel ? Et ensuite, de quoi *ce qui*

⁹⁹ LAVOCAT, Françoise. « L'œuvre littéraire est-elle un monde possible ? » *Art. cit.*, p. 6.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 6. Françoise LAVOCAT renvoie ici aux travaux de Marie-Laure RYAN qui établit une distinction entre trois « mondes actuels » : le « monde actuel » (noté AW : *actual world*), le « monde actuel du texte » (noté TAW : *textual actual world*) et le « monde de référence du texte » (noté TRW : *textual world referential*). AW correspond au monde où l'émetteur, l'auteur, est toujours situé ; TRW est présenté comme la somme des mondes projetés par le texte ; quant à TAW, il se définit comme une image d'un monde TRW qui existe indépendamment de TAW. Le lecteur implicite, que présuppose tout texte, est toujours situé dans le monde de référence du texte. La « relation d'accessibilité » entre ces trois « mondes actuels » peut prendre la forme d'une compatibilité ou d'une incompatibilité plus ou moins significative, et l'étude de cette « relation » permet en particulier de déterminer la présence (ou non) de disjonctions ; par exemple : le « monde actuel du texte » (l'univers textuel) peut ne pas bien refléter le « monde actuel » où se situe l'émetteur, le « monde de référence » peut ne pas être identique au « monde actuel », etc. Voir RYAN, Marie-Laure. *Possible Worlds. Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington : Indiana University Press, 1991, p. 24.

¹⁰¹ « Le monde actuel dans lequel nous sommes nés et où se situe l'émetteur ». LAVOCAT, Françoise. « L'œuvre littéraire est-elle un monde possible ? » *Art. cit.*, p. 6.

¹⁰² DUCROT, Oswald. *Dire et ne pas dire. Op. cit.*, p. 221

est désigné (dans le discours, au sein de la fiction) est-il ou peut-il être l'image dans le monde « réel » ? Ces deux questions ne correspondent qu'aux deux extrémités d'un processus de signification et d'un système de représentations qui restent à décrire et à penser avec toutes leurs étapes intermédiaires et en prêtant attention aux différents relais, aux différentes continuités, ainsi qu'aux différentes ruptures : jusqu'où se poursuit – ou, au contraire, où s'interrompt – la *relation d'accessibilité* depuis le signe (dans le texte théâtral) jusqu'au réel ? L'approche que l'on a retenue et présentée ici ne s'éloigne pas de l'évolution des études sémiotiques elles-mêmes, comme on le voit à la lecture de ces propos de Joseph Courtés, qui s'emploie à retracer l'histoire de la notion de référent :

Dans un premier temps, le référent désignait essentiellement les objets du monde « réel » : celui-ci était découpé, articulé [...] en unités discrètes, chacune d'elles étant pour ainsi dire étiquetée, dénommée. Il a fallu élargir toutefois cette notion de référent, car celui-ci se devait de prendre en compte non seulement les entités, mais aussi leurs relations : feraient désormais partie du référent, outre les objets (animés ou inanimés), leurs qualités, les procès ou actions dans lesquels ils étaient à même de prendre place. Même entendue ainsi, la notion de référent s'avérait bien restrictive : si le monde « réel » était bien pris en compte, l'imaginaire semblait comme laissé de côté ; il convenait donc de faire entrer dans le référent la fiction, le rêve et, plus largement, tous les discours de type onirique, poétique.¹⁰³

2.3. Le « problème du référent » au théâtre

2.3.1. Spécificité du genre théâtral

Ici, l'analyse porte sur le texte théâtral. Or, il y a dans les études théâtrales une forme de double consensus autour, d'une part, d'une définition assez communément admise de la notion de référent en linguistique (celle indiquée précédemment) et, d'autre part, du « problème du référent ». La question des référents se pose au théâtre de manière singulière, et peut-être aussi, dans une certaine mesure, plus complexe. Pour présenter le « problème du référent » de la manière la plus précise et la plus complète possible, on ne peut pas passer sous silence un certain nombre d'observations et de rappels qui relèvent parfois de l'évidence, mais sans lesquels on ne saisirait pleinement ni les fondements théoriques qui sous-tendent l'analyse à venir ni les implications (littéraires, esthétiques, idéologiques, etc.) d'une telle étude. Le « problème du référent » a été amplement exposé, décrit et, au moins en

¹⁰³ COURTÉS, Joseph. *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*. Paris : Hachette, 1991, p. 54.

partie, décrypté, par Anne Ubersfeld, dont les écrits font encore incontestablement autorité en la matière.

Ubersfeld montre que le « problème du référent » est inhérent au rapport qui se tisse, au théâtre, entre texte et représentation, et qui prend la forme d'un paradoxe, ou, plus exactement, d'une interminable série de paradoxes qu'elle égrène en ouverture du chapitre premier de *Lire le Théâtre*. Pour ce qui concerne le plus directement l'étude qu'on se propose ici de mener à bien, on retiendra cette liste de contradictions apparentes :

à la fois production littéraire et représentation concrète ; à la fois éternel (indéfiniment reproductible et renouvelable) et instantané (jamais reproductible comme identique à soi) : art de la représentation qui est d'un jour et jamais la même le lendemain ; art à la limite fait pour une seule représentation, un seul aboutissement, comme le voulait Artaud. Art de l'*aujourd'hui*, la représentation de demain, qui se veut la même que celle d'hier, se jouant avec des hommes qui ont changé devant des spectateurs autres ; la mise en scène d'il y a trois ans, eût-elle toutes les qualités, est à cette heure aussi morte que la jument de Roland. Mais le texte lui, est au moins théoriquement intangible, éternellement fixé.¹⁰⁴

Aussi n'ignore-t-on pas que le texte théâtral (écrit) se projette toujours sur la représentation. Cette caractéristique essentielle explique, au moins en partie, une certaine dualité du mot « théâtre » qui désigne en français, contrairement, par exemple, à l'anglais, « à la fois le genre littéraire comprenant des pièces composées pour être jouées (ce que l'on appelait autrefois le drame et que l'anglais continue de nommer “The Drama”) et l'activité artistique consistant à jouer des pièces en public (à laquelle l'anglais réserve plus spécifiquement le mot “theatre” »¹⁰⁵. Par conséquent, même si telle n'est pas la principale ambition ici, il s'avère parfois profitable de voir comment on transpose les référents à la scène ; c'est pourquoi on pourra faire quelques allusions ponctuelles à certaines mises en scène des pièces du corpus – en particulier dans le cas des pièces de Josep M. Benet i Jornet mises en scène par Sergi Belbel.

Tout lecteur de théâtre est, on le sait, un metteur en scène virtuel, dans la mesure où lire un texte de théâtre, c'est aussi, déjà, s'en faire une mise en scène intérieure et personnelle. Autrement dit, l'acte même de lecture constitue déjà une forme de mise en jeu ou de mise en scène imaginaire du texte dramatique. Ce rappel tautologique de la théâtralité du texte théâtral n'est certainement pas inutile dans le cadre du présent travail, comme l'illustre ce propos de Patrice Pavis :

¹⁰⁴ UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre. Op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁵ CORDESSE, Gérard. LEBAS, Gérard. LE PELLEC, Yves. *Langages littéraires. Textes d'anglais*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1990, p. 105.

Par mise en scène nous entendons autant un imaginaire de lecture individuelle du texte qu'une pratique concrète de la mise en scène. C'est du reste la raison pour laquelle l'étude des textes n'est possible que si l'on prend en compte la pratique théâtrale dans laquelle on peut faire signifier ces textes, les mettre en tension et en circulation. [...] Autrement dit : les textes dramatiques ne sont jamais que la trace d'une pratique spectaculaire.¹⁰⁶

D'une certaine manière, ce rappel de la théâtralité du texte théâtral ou de la spectacularité immanente au texte écrit permet d'éviter l'écueil d'une attitude critique qui consisterait à considérer le texte et la représentation comme les produits de deux activités créatrices tout à fait indépendantes, et dissociables l'une de l'autre. Une telle approche s'apparenterait à une illusion, ainsi qu'à une impasse théorique, dans la mesure où l'on voit bien que la représentation, et la mise en scène qu'elle présuppose, se trouvent pour ainsi dire inscrites, non pas sous une forme accomplie, mais à l'état de possibles, au sein même du texte écrit. Le caractère inévitablement spectaculaire du texte théâtral rend d'ailleurs délicat l'emploi du seul terme de « lecteur », auquel on préfère souvent celui de « lecteur-spectateur » ; P. Pavis propose même de recourir à un mot-valise :

Lecteur-spectateur (on devrait dire *lectateur* ou plutôt *lectacteur*, car le lecteur de théâtre est toujours *déjà* ou *encore* un peu spectateur et acteur, dès qu'il imagine une scène, un jeu, une gestuelle, quelque chose de théâtral qui excède le texte).¹⁰⁷

Ici, on ne retiendra pas ces créations lexicales, afin de ne pas parsemer le texte de néologismes, mais on a voulu les mentionner car elles ont pour mérite de mettre l'accent sur le lien souvent inextricable qui unit texte et représentation, la notion de représentation, prise ici au sens large, pouvant renvoyer à une forme de mise en scène intérieure à laquelle se livre nécessairement le lecteur de théâtre « pour fournir un cadre spatio-temporel au dialogue et figurer ses conditions d'énonciation »¹⁰⁸, dans la mesure où « dans tous les cas la représentation est potentiellement présente dans le texte même »¹⁰⁹.

Comme l'explique Ubersfeld, le « discours du scripteur »¹¹⁰ a pour destinataires à la fois le lecteur, les praticiens (metteur en scène, comédiens, etc.) et le public. Dans cette configuration, le public apparaît comme le destinataire ultime du discours théâtral, au sens où la caractéristique fondamentale de ce discours « est de ne pas pouvoir se comprendre autrement que comme une série d'ordres donnés en vue d'une production scénique, d'une

¹⁰⁶ PAVIS, Patrice. *Le Théâtre contemporain*. Op. cit., p. 4.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 24-25.

¹⁰⁸ CORDESSE, Gérard (*et al.*). *Langages littéraires*. Op. cit., p. 106.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 107. Ou pour le dire avec les mots de Patrice PAVIS : « les textes dramatiques ne sont jamais que la trace d'une pratique spectaculaire ». *Le Théâtre contemporain*. Op. cit., p. 4.

¹¹⁰ Voir UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Op. cit., p. 255-267.

représentation, d'être adressée à des destinataires-médiateurs, chargés de le répercuter à un destinataire-public »¹¹¹. Autrement dit, pour atteindre le public sans que le message d'origine soit dénaturé, le scripteur théâtral « doit encoder son énoncé de telle façon que l'étape scénique assure la transmission du sens au lieu de le subvertir »¹¹². Le texte de théâtre est alors doublement présent dans la représentation, de sorte que, pour Ubersfeld, la parole théâtrale devrait être développée ainsi : d'une part, « X (auteur) ordonne à Y (comédien) de dire que (énoncé) », c'est-à-dire que le texte de théâtre se manifeste sous la forme du dialogue (de la transcription phonique du dialogue écrit) ; d'autre part, « X (auteur) ordonne à Z (metteur en scène) de faire que (énoncé didascalique) [ex. : qu'une chaise soit sur scène] »¹¹³, c'est-à-dire que le texte de théâtre est également présent dans la représentation sous forme d'un ensemble de signes non verbaux (de signes qui relèvent de différents systèmes d'expression non linguistiques, tels que la gestuelle, etc.). Ces observations permettent bien de saisir l'incomplétude, qui est l'un des traits spécifiques du texte théâtral, ou, pour le dire avec les mots d'Ubersfeld : « la parole théâtrale [...] est d'abord *béance* entre l'acte et la parole (action, gestuelle, etc.), entre la musique et le sens (dramatique), entre la voix du scripteur et la voix du (des) personnages »¹¹⁴.

Pour traiter de la question du signe au théâtre, et, plus particulièrement, du « problème du référent », on suivra, en très grande partie, le chapitre premier de *Lire le théâtre*, d'Anne Ubersfeld. On passera assez rapidement sur certaines définitions et considérations déjà effectuées précédemment, dans les paragraphes consacrés au référent en linguistique. On a choisi, par ailleurs, de ne mettre en évidence ici que les seuls aspects qui permettront ensuite d'élaborer une méthode efficace et pertinente, propre à mener à bien le relevé exhaustif, la description, la classification et, enfin, l'analyse des référents auxquels on s'intéresse dans le cadre de ce travail.

2.3.2. Le terme de « signe »

On prend bien soin de parler ici du *signe au théâtre*, et non pas de *signe théâtral*. On note, en effet, avec A. Ubersfeld, qu'il n'existe pas de langage théâtral à proprement parler, dans la mesure où il est impossible de définir le théâtre comme un système de signes

¹¹¹ *Ibid.*, p. 258.

¹¹² CORDESSE, Gérard (*et al.*). *Langages littéraires. Op. cit.*, p. 107.

¹¹³ UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre. Op. cit.*, p. 258. Ou, pour formuler autrement cette double présence du texte théâtral dans la représentation : « [...] contrairement aux autres discours littéraires, le texte théâtral est, pour ainsi dire, *stéréophonique*, puisqu'il comporte deux canaux, autrement dit, une double énonciation : celle du dramaturge, celle des comédiens. » ISSACHAROFF, Michael. *Le spectacle du discours*. Paris : José Corti, 1985, p. 28.

¹¹⁴ UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre. Op. cit.*, p. 262-263.

destinés à la communication ; de sorte qu'« il n'y a pas d'élément isolable dans la représentation théâtrale qui soit l'équivalent des signes linguistiques avec leur double caractère d'arbitraire (relatif) et de double articulation (en morphèmes et en phonèmes) »¹¹⁵.

Malgré cette mise en garde fondamentale (il ne faut pas assimiler le processus théâtral à un procès de communication), on observe deux caractéristiques majeures du fait théâtral : d'une part, le texte théâtral est un objet à code linguistique, c'est-à-dire qu'il peut être analysé selon les règles de la linguistique, et aussi selon le procès de communication (émetteur-code-message-récepteur) ; d'autre part, bien que la représentation théâtrale ne puisse pas se résumer à la fonction de communication, il semble néanmoins irréfutable qu'elle relève, « sinon totalement, du moins partiellement, d'un procès de communication »¹¹⁶. La représentation, en effet, est « un ensemble (ou un système) de signes de nature diverse » – signes verbaux et non verbaux – qui « comporte une série complexe d'émetteurs (en liaison étroite les uns avec les autres) » – du fait de la double énonciation inhérente à tout discours théâtral, que l'on pourrait synthétiser en disant qu'au théâtre, les conditions d'énonciation sont, de manière générale, de deux ordres : celles qui concernent la situation scénique (les émetteurs sont l'auteur, le metteur en scène et les comédiens) et celles qui concernent l'action représentée (les émetteurs sont alors les personnages). La représentation, enfin, comporte « une série de messages (en liaison étroite et complexe les uns avec les autres, selon des codes extrêmement précis) » et « un récepteur multiple, mais situé en même lieu »¹¹⁷.

D'où l'hypothèse du fait théâtral comme rapport entre deux ensembles de signes, verbaux et non verbaux ; c'est sur cette hypothèse de travail que se fondent A. Ubersfeld et, avec elle, la majeure partie des études théâtrales ; sur ce point, on ne s'en distinguera pas, puisque l'on

¹¹⁵ UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre. Op. cit.*, p. 25. Voir aussi MOUNIN, Georges. « La communication théâtrale ». *Introduction à la sémiologie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1970, p. 87-94 ; en particulier, ce commentaire : « Eric Buysens, dans *La communication et l'articulation linguistique* (PUF 1967), remarque que “les acteurs au théâtre simulent des personnages réels qui communiquent entre eux ; ils ne communiquent pas avec le public” – tout au moins dirons-nous, ils ne communiquent pas avec le public par le même système (proprement linguistique) qu'ils communiquent entre eux (sauf pour le secteur très limité des mots d'auteur, et des allusions à l'actualité par exemple). Notons aussi que la communication linguistique est caractérisée par le fait fondamental, constitutif de la communication même, que l'émetteur peut devenir à son tour le récepteur ; et le récepteur, émetteur. Absolument rien de tel au théâtre, où les émetteurs-acteurs restent toujours les mêmes, et les récepteurs-spectateurs toujours les mêmes aussi. Si communication il y a, elle est à sens unique, à la différence de ce qui se passe dans la communication proprement linguistique. Les spectateurs ne peuvent jamais répondre aux acteurs. On pourrait objecter les murmures et les soupirs, les bravos et les sifflets, quelques autres indices mimiques ou gestuels, qui sont les seules réponses observables et possibles du public aux acteurs : mais ces réponses font partie d'un autre système de communication que celui que constitue la pièce de théâtre en elle-même. Répétons-le, les spectateurs ne peuvent jamais répondre aux acteurs par du théâtre. » *Op. cit.*, p. 88-89. G. MOUNIN renvoie ici à BUYSENS, Eric. *La communication et l'articulation linguistique*. Paris : PUF, 1967.

¹¹⁶ UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre. Op. cit.*, p. 26.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 26.

retient ici la même hypothèse pour analyser la manière dont peut s'organiser le rapport texte/représentation.

2.3.3. Représentation et codes

L'une des spécificités du théâtre tient à la multiplicité des codes qu'il met en jeu¹¹⁸, ainsi qu'à la diversité de leur nature. Le message verbal, comme le rappelle A. Ubersfeld, est « déjà dénoté par deux codes, linguistique et acoustique »¹¹⁹; quant aux signes non verbaux, ils ont besoin pour être « décodés » de toute une série de codes, tels que les codes visuels, musicaux, culturels, la proxémique, etc. On constate alors nécessairement la complexité de l'organisation des différents codes entre eux, mais dans le même temps, il faut considérer ce paradoxe que relève A. Ubersfeld :

Tout message théâtral, dans la représentation, requiert donc pour être décodé une multitude de codes, ce qui permet d'ailleurs paradoxalement au théâtre d'être entendu et compris même de ceux qui n'ont pas *tous* les codes : on peut comprendre une pièce sans comprendre la langue, ou sans comprendre les allusions nationales ou locales, ou sans saisir tel code culturel complexe ou hors d'usage [...].¹²⁰

La multiplicité du message théâtral ne serait donc pas un obstacle à la réception de ce message, mais la favoriserait au contraire. Il s'agit d'une remarque particulièrement éclairante dans le cadre de cette étude et il faudra la garder à l'esprit lorsqu'on sera amené à interroger la tension entre le local et l'universel, qui semble traverser plusieurs pièces contemporaines¹²¹, et qui renvoie à un certain nombre de tendances dramaturgiques (aspiration à l'universalisme, etc.) et de processus de réception (processus d'auto-reconnaissance, etc.).

¹¹⁸ Aux multiples codes mobilisés par la représentation théâtrale (codes linguistiques, culturels, nationaux, etc.), s'ajoutent des « codes proprement théâtraux » (codes scéniques, lumières, etc.), parmi lesquels A. UBERSFELD souligne « d'abord celui qui suppose une “relation d'équivalence” entre les signes textuels et ceux de la représentation ; on peut considérer comme le code théâtral par excellence celui qui se donne comme “un répertoire d'équivalence”, ou une “règle d'équivalence terme à terme entre deux systèmes d'oppositions” ». *Lire le théâtre. Op. cit.*, p. 31. Les termes entre guillemets sont des citations de ECO, Umberto. *La Structure absente*. Paris : Mercure, 1972, p. 56.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 30.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 30-31.

¹²¹ Sharon G. FELDMAN évoque ce phénomène, en particulier à propos du théâtre de Carles BATLLE : « les obres de Batlle semblen advocar per una identitat europea cosmopolita, que abasta de manera molt activa la idea de l'altre i de la diferència, de ciutadanes entrecruades i d'una àmplia complexitat de relacions entre el global, el local, el nacional i el regional. » FELDMAN, Sharon G. « Els paisatges europeus de Carles Batlle ». In BATLLE, Carles. *Trànsits*. Tarragona : Arola, 2007, p. 138.

Au-delà de la multiplicité et de la diversité des codes dans la représentation théâtrale, au-delà même de la complexité de l'organisation des signes au théâtre¹²², la difficulté de l'analyse du signe au théâtre provient de sa polysémie :

Cette polysémie n'est pas seulement due à la présence d'un même signe dans des ensembles ressortissant à des codes différents, quoique scéniquement présents ensemble : ainsi, tel détail coloré d'un costume est d'abord élément visuel d'un tableau scénique, mais il s'inscrit aussi dans une symbolique codée des couleurs ; il fait aussi partie du costume d'un personnage, renvoyant par exemple à la place sociale du personnage, ou à son fonctionnement dramatique ; il peut encore marquer le rapport paradigmatique de son porteur avec un autre personnage dans le costume duquel il figure aussi. Polysémie liée surtout à ce processus de constitution du sens : à côté du sens principal, dit dénotatif (lié en général à la fable principale), sens en général « évident », tout signe (verbal ou non verbal) emporte avec lui des significations secondes, décalées par rapport à la première.¹²³

2.3.4. Le double statut du référent

L'étude des référents ne saurait ignorer, on le comprend aisément, le statut et le fonctionnement singuliers du signe au théâtre. C'est, du reste, à partir de ces observations qu'Anne Ubersfeld décrit et analyse le système référentiel dans toute sa complexité en évoquant une situation « paradoxale, sémiotiquement monstrueuse » dans la mesure où, en même temps que le référent du texte théâtral « renvoie à une certaine image du monde, à une certaine figure contextuelle des objets dans le monde », la représentation « construit au texte et si l'on peut dire se construit à soi-même son propre référent »¹²⁴. On ne dérogera pas ici à cette thèse bien connue et largement partagée par l'ensemble de la critique théâtrale. Pour l'illustrer, Ubersfeld prend l'exemple du diadème qui, dans la tragédie *Othon* de Pierre Corneille, « renvoie non tant à un objet réel, en or plus ou moins couvert de pierreries, qu'à la royauté ou au roi : le référent du diadème, c'est la royauté telle que la voit Corneille (et son public) ». Ubersfeld distingue texte théâtral et représentation théâtrale en montrant que, pour cette dernière, le référent a un double statut :

¹²² Organisation complexe qu'Anne Ubersfeld décrit comme « l'empilement vertical des signes simultanés dans la représentation » (*Lire le théâtre. Op. cit.*, p. 32) selon deux axes : celui des substitutions – axe paradigmatique, qui renvoie à la possibilité de substitution d'un signe à l'autre (par exemple, figurer le passage du temps et l'inéluctabilité de la mort d'Hippolyte par un tas de sable dans la mise en scène de *Phèdre* par Luc BONDY en 1998) – et celui des combinaisons – axe syntagmatique, qui comprend l'enchaînement de la suite des signes.

¹²³ *Lire le théâtre. Op. cit.*, p. 33-34.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 37.

INTRODUCTION

1° il s'identifie au référent R du texte théâtral ; le diadème dans l'*Othon* de Corneille, joué en 1975, a pour référent la royauté cornélienne ;

2° il est aussi *matériellement présent sur scène* sous une forme concrète ou figurée, un vrai diadème ou un *acteur en chair et en os* jouant le roi et auquel s'identifie métonymiquement le *diadème*. On voit le statut singulier du signe iconique au théâtre : il s'identifie à son propre référent, qui lui « colle dessus ».

D'où une situation paradoxale qui, selon Ubersfeld, « signe le fonctionnement même du théâtre » et qu'elle synthétise de la manière suivante :

un signe P (de la représentation) se retrouverait avec trois référents :

- a) le référent R du texte dramatique ;
- b) lui-même (P = R) *comme son propre référent*.
- c) son référent r dans le monde.

[...] Si l'on prend l'exemple du *diadème* chez Corneille, tout se passe comme si la représentation construisait un *roi porteur de diadème* concrètement présent sur la scène et référent du texte cornélien, en même temps que ce roi porteur de diadème fonctionne comme *signe* renvoyant au référent historique du XVII^e siècle (Mazarin, Louis XIV) *et* au référent historique du XX^e siècle (... et qu'est-ce qu'un roi pour nous, aujourd'hui ?).¹²⁵

On l'a dit, malgré des allusions ponctuelles à des représentations concrètes, l'objet d'étude est ici le texte théâtral ; ce que l'on retient donc des propos d'Anne Ubersfeld, c'est avant tout ce qui permet d'éclairer le « fonctionnement historique » du signe au théâtre¹²⁶.

2.3.5. Monde fictionnel et monde de référence

Patrice Pavis, en s'intéressant à la place et au rôle des structures idéologiques et inconscientes dans la production du sens au théâtre, offre un éclairage tout à fait enrichissant du rapport complexe qui se tisse entre le texte théâtral et le monde, et plus précisément entre le « monde fictionnel » et le « monde de référence ». Pavis se propose d'adapter au genre théâtral le modèle d'analyse élaboré par Umberto Eco qui repère, dans le texte narratif, cinq niveaux structuraux « diversement conçus, comme les stades idéaux d'un processus de

¹²⁵ *Ibid.*, p. 37-38.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 38. « Chaque moment de l'histoire, chaque représentation nouvelle reconstruit P comme un référent nouveau à T, comme un nouveau "réel" référentiel (nécessairement quelque peu décalé), avec un référent second r différent, dans la mesure où ce référent r est *actuel* (en fonction du moment précis, *hic et nunc* de la représentation. » Dans la notation de Ubersfeld, P désigne la représentation (les signes de la représentation) et T, le texte théâtral (les signes repérables dans le texte écrit). La mise en lumière de ce fonctionnement paradoxal du signe au théâtre et de la « double référence » débouche inévitablement sur conception du théâtre comme « pratique idéologique » par nature dialectique (*ibid.*, p. 39).

génération et/ou d'interprétation »¹²⁷ ; la démarche consiste à confronter le monde fictionnel et le monde de référence, le premier possédant ses propriétés logiques indépendamment de son existence dans le second, c'est-à-dire dans le lieu concret depuis lequel le lecteur et/ou le spectateur reçoit, cherche à comprendre, à interpréter, à questionner, la fiction :

Les relations de transition sont aussi celles qui se tissent entre le monde fictionnel [...] et le monde de référence [...]. La rhétorique du discours social et inconscient s'amarre à notre propre monde, notamment à travers la croyance, l'évidence, l'identification, l'effet produit, l'effet cathartique sur le lecteur ou le *lectacteur*. Pour le texte dramatique, le monde de référence du lecteur est constitué par la mise en jeu des locuteurs, de leurs forces psychiques et sociales à travers l'acte de lecture. S'approprier la fiction par l'interpellation et la légitimation du lecteur, c'est ramener celui-ci à nous, c'est le replacer pragmatiquement dans le contexte concret d'une situation d'énonciation.¹²⁸

L'étude des « relations de transition » s'inscrit fort bien dans la question dont on souhaite s'occuper ici. Pavis choisit de décrire ces relations en représentant les différents niveaux structuraux comme des cercles concentriques et en montrant que chaque niveau est « contenu et englobé par le suivant, le passage de l'un à l'autre s'effectue comme une suite d'ondes de choc qui nous éloignent de plus en plus de l'identité et de la matérialité textuelle »¹²⁹. Au cœur du schéma, la plus petite sphère correspond à la textualité (notée A) ; elle est entourée de sa situation d'énonciation (B) ; les trois sphères suivantes correspondent, d'abord, aux discours et aux thèmes (I), ensuite, à la fable, c'est-à-dire à l'histoire que raconte la pièce (II), et enfin, à l'ensemble des actions physiques et des événements permettant de lire cette fable (III) ; le dernier élément (IV) n'est délimité vers le dehors par aucun trait, puisque cette « mer sans rivages de l'inconscient et de l'idéologie »¹³⁰ doit être conçue comme un espace potentiellement infini qui englobe chacune des sphères précédentes. La théorie de Pavis consiste à définir l'écriture dramatique comme « la somme de la textualité/théâtralité (A et B) et de la dramaturgie (I, II, III, IV) »¹³¹ et permet d'envisager le fait théâtral dans toute son ampleur et sa complexité en cherchant à déterminer la forme et la nature des relations entre le niveau strictement textuel et « l'inconscient et la socialité du texte »¹³². L'une des caractéristiques du théâtre serait donc

¹²⁷ ECO, Umberto. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Grasset, 1985, p. 85. ECO s'inspire lui-même des travaux de PETÖFI, Iános. « Lexicology, encyclopaedic knowledge theory of text ». *Cahiers de lexicologie*, n°29, 1976, p. 25-41.

¹²⁸ PAVIS, Patrice. *Le Théâtre contemporain*. Op. cit., p. 26.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 28.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 28.

¹³¹ *Ibid.*, p. 29.

¹³² *Ibid.*, p. 29.

cet incessant passage « du visible à l'invisible, de la trace à l'intraçable »¹³³. Le modèle ainsi présenté peut s'avérer véritablement utile pour enrichir l'analyse et l'interprétation à venir, dans la mesure où il n'exclut *a priori* aucun aspect, aucune dimension ni aucune approche de la pratique théâtrale ; la notion de *relation de transition* entre les différents niveaux structuraux permet, en effet, d'interroger de manière dynamique le rapport entre le signifié du texte théâtral et son ancrage dans le monde. Une telle conception a pour mérite d'envisager, en particulier, les structures idéologiques et inconscientes qui sous-tendent toute activité théâtrale¹³⁴ sans perdre de vue, bien entendu, l'historicité du texte théâtral et de la réalité représentée (historicité non seulement de la fiction dans son contexte d'origine – politique, culturel, social, etc. – mais aussi de la lecture sans cesse renouvelée qu'effectue tout lecteur/spectateur depuis son monde de référence). Comme le souligne Pavis, il s'agit là d'une « lecture idéologique » qui est avant tout collective, c'est-à-dire qui « s'intéresse plus au public qu'au lecteur individuel »¹³⁵, en lien avec un certain « horizon d'attente »¹³⁶ qui doit être compris comme l'ensemble des conventions collectives (esthétiques, thématiques, etc.) que partage un public donné à un moment historique précis – dimension collective qui ne doit pas laisser de côté la coopération textuelle du lecteur conçue comme un parcours individuel ouvert – en lien non seulement avec les contenus représentés (qu'est-ce qui est montré ? qu'est-ce qui est dit ?) mais aussi avec les modes de représentation (comment est-ce montré ?)¹³⁷.

On ne doit pas, on l'a vu, se laisser aveugler par la notion de réalité représentée ou par le terme de représentation. Il faut en effet écarter le présupposé d'un lien nécessaire entre le monde de fiction et le réel. La question : « Qu'est-ce qui est montré ? » n'a de place, dans cette étude, que si elle s'accompagne de celle des modes de représentation (« Comment est-ce montré ? ») au sein d'un questionnement plus vaste que l'on pourrait formuler ainsi : est-

¹³³ *Ibid.*, p. 28.

¹³⁴ « [...] qu'est-ce que ça dit à qui tente d'accéder au monde de fiction ? Comment le lecteur se projette-t-il depuis son monde de référence ? Cette case est la boîte noire du non-dit. L'idéologie et l'inconscient [...] y opèrent côté à côté, car les enjeux du drame tout comme les lieux d'indétermination sont le terrain de leurs rencontres et de leurs manipulations : lieux aussi mobiles que sont imprévisibles les effets produits sur le lecteur. » PAVIS, Patrice. *Le Théâtre contemporain. Op. cit.*, p. 22. L'auteur fait allusion ici à un célèbre texte de Louis ALTHUSSER : *Pour Marx*. Paris : Maspero, 1965. Pour une telle approche du texte théâtral, PAVIS indique que la critique devrait faire appel à des disciplines telles que l'histoire des mentalités, la sociologie, la psychocritique, etc.

¹³⁵ PAVIS, Patrice. *Le Théâtre contemporain. Op. cit.*, p. 22.

¹³⁶ Pour la notion d'« horizon d'attente », voir JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 1978. La notion de « répertoire » telle que la définit ISER n'est pas éloignée ; voir ISER, Wolfgang. *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles : Mardaga, 1995.

¹³⁷ Patrice PAVIS ouvre en particulier la voie à un examen des effets produits par la forme dramaturgique empruntée (par exemple, « dramaturgie de recherche » vs « théâtre de boulevard ») sur l'« identification idéologique » du lecteur-spectateur à la fable. Voir *Le Théâtre contemporain. Op. cit.*, p. 178-181.

ce que le théâtre a toujours nécessairement pour vocation de représenter le réel ?¹³⁸ La notion de « représentation », on le sait, n'induit pas nécessairement un phénomène de l'ordre de la reproduction mimétique¹³⁹, bien que les études théâtrales aient amplement commenté l'iconicité du signe scénique (à la suite de la classification des signes proposée par Peirce), c'est-à-dire le rapport d'apparente similarité entre le signe au théâtre et l'objet représenté. En d'autres termes, le théâtre puise dans l'iconicité du signe l'un des principaux ressorts de sa force de conviction. À des degrés divers selon les types de théâtre ou selon les modes de représentation, il semble que le théâtre invite à une forme de resserrement de la triade du signe qui se traduirait par le rapprochement, voire la confusion, des trois composantes (signifiant/signifié/référent)¹⁴⁰. Au-delà de quelques cas extrêmes et en même temps peu fréquents d'identité iconique¹⁴¹, ce constat est important car le resserrement de la triade du signe peut se produire dans des proportions diverses ou avec une extension variable. Le théâtre de boulevard, par exemple, joue amplement sur la transparence (illusoire) du signe ; on pourrait dire qu'il « pouss[e] l'iconicité – sans jamais y parvenir et sans le vouloir tout à fait – dans le sens de la banalité comme pour faire oublier au public qu'il est là [...] au théâtre ce soir »¹⁴².

Mais on sera peut-être invité, même dans des pièces qui ne relèvent pas du théâtre de boulevard ou qui reposent pas manifestement sur une formule dramaturgique d'inspiration naturaliste, à dénicher au sein du texte théâtral certains indices plus ou moins saillants de cette tendance – propre, d'une certaine manière, à la littérature dramatique – à resserrer la

¹³⁸ Patrice PAVIS écrit, à propos d'un certain nombre de dramaturges qu'il tient pour représentatifs du théâtre français contemporain : « Mais de quel réel pourraient-ils du reste disposer ? L'usage qu'ils font du réel varie considérablement d'un cas à l'autre. Rares sont ceux qui prétendent témoigner directement, quasi mimétiquement, du réel (Durringer). Leur réel est ailleurs : dans l'imaginaire (Lagarce, Cormann), dans le langage (Sarraute, Koltès, Novarina). Pour ces trois derniers, l'écriture est un moyen herméneutique d'accéder à la réalité, à défaut de la transformer. » *Le Théâtre contemporain. Op., cit.*, p. 223.

¹³⁹ Le terme de « représentation », que l'on ne renoncera pas à employer ici, pourrait être jugé maladroit si l'on ne levait pas deux ambiguïtés majeures : d'une part, « le travail scénique ne représente pas quelque chose qui aurait déjà été présenté (le texte), il opère au contraire une présentation phonique de ce texte en l'inscrivant dans un ensemble sémiotique plus vaste éminemment présentatif » ; et, d'autre part, « si l'on entend par représentation le fait de référer à un monde de fiction au travers d'un système de signes, le texte est déjà représentation. La mise en scène manifeste les conditions d'énonciation du dialogue : ce qui n'était que mot imprimé ou image dans l'esprit du lecteur prend forme matérielle dans l'espace scénique. Certes, il s'agit toujours d'une *représentation* (au sens défini dans ce paragraphe), mais elle est beaucoup plus concrète que la représentation linguistique. » CORDESSE, Gérard (*et al.*). *Langages littéraires. Op. cit.*, p. 108.

¹⁴⁰ C'est la situation que vise à décrire cette formule de Jean PEYTARD citée par Anne UBERSFELD : « le référent dévore le signifié ». *Lire le théâtre. Op. cit.*, p. 165, note 11.

¹⁴¹ Par exemple lorsque, dans la pièce de Lluïsa CUNILLÉ *Et diré sempre la veritat*, écrite en collaboration avec le metteur en scène Xavier ALBERTÍ et le comédien Lluís HOMAR, le texte fait manifestement référence aux rôles qu'a interprétés ce dernier au long de sa carrière : « La veritat és que sempre he fet més Timons d'Atenes, Coriolans, Misanrops, Valmons i Puntilans que Hamlets, Rolands i Leoncis. » In *Deu peces*. Barcelone : Edicions 62, 2008, p. 322.

¹⁴² CORDESSE, Gérard (*et al.*). *Langages littéraires. Op. cit.*, p. 114.

triade du signe. Dans *Ana Kleiber*, par exemple, Alfonso Sastre prend en compte, depuis l'acte d'écriture, les conditions et le contexte concrets des représentations futures de la pièce ; au début du premier acte, en effet, le personnage de l'ÉCRIVAIN déclare : « Era el tiempo de Navidad. Yo había ido a Barcelona y la casualidad me hizo asistir al triste desenlace de no sé que extraña historia : la historia de Ana Kleiber... », et en note, A. Sastre prend soin d'indiquer une réplique alternative destinée aux représentations barcelonaises de la pièce : « Cuando la obra se representa en Barcelona, se dirá : “Yo estaba en Barcelona” »¹⁴³. Ce que l'on pourrait interpréter ici comme un « effet de réel » ne serait, pour reprendre la thèse de Roland Barthes, que pur effet de surface – « illusion référentielle »¹⁴⁴. Du fait du processus de dénégation, inhérent à la pratique théâtrale, de même qu'une chaise au théâtre n'est pas une chaise dans le monde, de même le nom de Barcelone prononcé sur une scène de théâtre ne fait pas de cette scène un endroit de Barcelone, la capitale catalane fût-elle aux portes du théâtre où se déroule la représentation. Ainsi, l'autre facette du signe au théâtre, c'est l'affichage de sa propre théâtralité – affichage, d'une certaine manière, paradoxal, puisqu'il vient contester, voire nier son iconicité : « Paradoxalement, dans le même temps qu'elle permet l'accès à un monde qui lui serait extérieur, la représentation attire l'attention sur son propre exercice spécifique, sur son

¹⁴³ SASTRE, Alfonso. *Ana Kleiber*. Madrid : Ediciones Alfíl, Colección Teatro, n°171, 1967, p. 17.

¹⁴⁴ BARTHES, Roland. « L'Effet de réel ». *Communications*, n°11, 1968, p. 84-89. BARTHES ne revient pas sur la « nature tripartite du signe » (p. 89) mais se penche sur le réalisme en littérature, qu'il conçoit comme un mode de représentation ayant pour fonction de donner au lecteur l'impression que le texte décrit le monde réel – mais il n'y a entre le texte et le réel qu'un rapport de contiguïté. BARTHES ouvre des pistes fondamentales pour penser le problème du référent, dans le cadre de la triade du signe, en lien avec la question du mode de représentation, au sein de fictions littéraires : « [...] la fin esthétique de la description flaubertienne est toute mêlée d'impératifs “réalistes”, comme si l'exactitude du référent, supérieure ou indifférente à toute autre fonction, commandait et justifiait seule, apparemment, de le décrire, ou – dans le cas des descriptions réduites à un mot – de le dénoter : les contraintes esthétiques se pénètrent ici – du moins à titre d'alibi – de contraintes référentielles : il est probable que si l'on arrivait à Rouen en diligence, la vue que l'on aurait en descendant la côte qui conduit à la ville, ne serait pas “objectivement” différente du panorama que décrit Flaubert. [...] La résistance du “réel” (sous sa forme écrite, bien entendu) à la structure, est très limitée dans le récit fictif, construit par définition sur un modèle qui, pour les grandes lignes, n'a d'autres contraintes que celles de l'intelligible ; mais ce même “réel” devient la référence essentielle dans le récit historique, qui est censé rapporter “ce qui s'est réellement passé” : qu'importe alors l'infonctionnalité d'un détail, du moment qu'il dénote “ce qui a eu lieu” : le “réel concret” devient alors la justification suffisante du dire. » (*Art. cit.*, p. 87) Barthes évoque un phénomène de « désintégration du signe » (*ibid.*, p. 89) : « Sémiotiquement, le “détail concret” est constitué par la collusion *directe* d'un référent et d'un signifiant ; le signifié est expulsé du signe, et avec lui, bien entendu la possibilité de développer une *forme du signifié*, c'est-à-dire, en fait, la structure narrative elle-même (la littérature réaliste est, certes, narrative, mais c'est parce que le réalisme est en elle seulement parcellaire, erratique, confiné aux “détails” et que le récit le plus réaliste qu'on puisse imaginer se développe selon des voies irréalistes). C'est là ce que l'on pourrait appeler l'*illusion référentielle*. » (*ibid.*, p. 88) « Illusion référentielle » que Barthes explique ainsi : « [...] la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité. » (*ibid.*, p. 88) Barthes pointe donc un « nouveau vraisemblable » (*ibid.*, p. 88) qui « procède de l'intention d'altérer la nature tripartite du signe pour faire de la notation la pure rencontre d'un objet et de son expression » (*ibid.*, p. 89).

“artificialité”. Le théâtre sans cesse se proclame comme tel, désautomatise ses signes pour les rendre opaques, contrecarre l’illusion théâtrale »¹⁴⁵. Pour aller plus loin, on peut affirmer avec Anne Ubersfeld qu’« il n’y a pas d’*illusion théâtrale* »¹⁴⁶. Toute activité théâtrale repose en effet sur un processus que l’on peut appeler, avec Anne Ubersfeld, la « dénégation-illusion » :

ce qui figure dans le lieu scénique c’est un *réel concret*, des objets et des personnes dont l’existence concrète n’est jamais mise en doute. Or s’ils sont indiscutablement existants (pris dans le tissu du réel), ils se trouvent en même temps niés, marqués du signe moins. Une chaise sur la scène n’est pas une chaise dans le monde : le spectateur ne peut ni s’y asseoir, ni la déplacer ; elle est interdite, elle n’a pas d’*existence pour* lui. Tout ce qui se passe sur la scène (si peu déterminé et clôturé que soit le lieu scénique) est frappé d’irréalité.¹⁴⁷

Tout se passe donc comme si, en même temps qu’il pose la question de son rapport au monde, le théâtre signifiait toujours nécessairement sa nature ludique, artificielle et, à proprement parler, théâtrale¹⁴⁸.

2.4. Méthode

On retiendra plusieurs considérations pratiques pour la suite de ce travail :

2.4.1. On ne pourra pas ignorer que l’analyse des référents dans les pièces du corpus consiste à examiner les référents du texte théâtral, mais toujours aussi potentiellement ceux de toute mise en scène existante ou seulement possible de ces pièces. Mais on retient une méthode qui se veut exhaustive, claire et précise : on a pour objet d’étude des textes théâtraux (écrits), dans lesquels on choisit de s’intéresser à certains signes linguistiques précis : on part donc d’un relevé des signifiants, aussi bien dans le discours des personnages que dans le paratexte théâtral. Bien qu’on s’intéresse ici à l’ensemble des pièces écrites par Josep M. Benet i Jornet et par Sergi Belbel entre 1989 et 2006, on a jugé préférable de se concentrer sur quatre pièces de chaque auteur : *Desig*, *El gos del tinent*, *Olors* et *Salamandra*

¹⁴⁵ CORDESSE, Gérard (*et al.*). *Langages littéraires*. *Op. cit.*, p. 114. Les auteurs prennent l’exemple d’une couronne de carton doré qui manifeste dans le même temps la royauté et sa fausseté, « son aspect dérisoire, ludique, carnavalesque ». Anne UBERSFELD, dans son annexe sur l’« objet théâtral », conclut en ce sens : « La mobilité du signe-objet devient donc seulement indice de la polysémie de l’objet théâtral, mais signe complexe d’une créativité des personnages, créativité dont le fonctionnement théâtral de l’objet devient l’icône : transformer des outils ménagers en costumes, c’est non seulement dire : *nous sommes au théâtre*, c’est aussi dire : le théâtre montre un certain rapport créatif des hommes aux choses, rapport intimement lié à leur situation et à leurs luttes. » *Lire le théâtre*. *Op. cit.*, p. 202.

¹⁴⁶ UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. *Op. cit.*, p. 48.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 46.

¹⁴⁸ Ces qualificatifs renvoient à l’« effet théâtral » tel que le décrit Patrice PAVIS, par opposition à l’« effet de réel » : « La mise en scène et le jeu renoncent à l’illusion : ils ne se donnent plus comme une réalité extérieure, mais soulignent au contraire les techniques et les procédés artistiques utilisés, accentuent le caractère joué et artificiel de la représentation. » *Dictionnaire du Théâtre*. Paris : Dunod, 1996, p. 114.

pour Benet i Jornet, *Elsa Schneider*, *Tàlem*, *El temps de Planck* et *Forasters* pour Belbel. Il semble possible d'établir, à partir de ces œuvres, une sorte de typologie des différents systèmes référentiels, applicable à l'ensemble de la production théâtrale des deux auteurs au sein de la période considérée.

2.4.2. On cherche, à partir des éléments textuels ainsi sélectionnés, à déterminer *ce à quoi* ils renvoient dans le monde, à quels référents ils sont liés ; non pas immédiatement à quelles « choses », à quels « objets », à quels éléments de la « réalité » – on n'oublie pas le processus d'actualisation qu'implique la notion de référent – mais plutôt : à quelle image du monde (et plus précisément ici : à quelle image de l'espace et du temps).

2.4.3. On sait bien que la notion de *réalité* n'est pas satisfaisante, et que, de manière générale, aucun choix terminologique ne l'est pleinement – que l'on parle du *monde* ou qu'on emploie des adjectifs substantivés tels que *le réel* ou *le donné* – et, s'il n'est plus question désormais de renoncer à ces emplois lexicaux, au moins a-t-on bien souligné que la formule *dans le monde* n'exclut en aucun cas les mondes fictionnels du champ de la présente étude. Autrement dit, la formule *dans le monde* désigne le « monde » ou le « réel » auquel renvoie l'œuvre et où elle puise ses référents, mais aussi le « monde » ou l'univers de fiction qui se construit au sein même de l'œuvre comme un univers de références possible. Ce dont on cherche la représentation, l'image, c'est l'espace et le temps ; la distinction réalité/fiction n'est alors pas (ou pas toujours) pertinente : l'œuvre littéraire ne parvient-elle pas à construire, d'une certaine manière, ses propres référents, c'est-à-dire une sorte d'horizon référentiel propre qui s'affranchit, au moins en apparence et/ou en partie, de tout lien manifeste avec le monde ? Il s'agit de trouver un système qui permette de décrire, d'analyser et d'interpréter toutes les constructions spatio-temporelles à l'œuvre dans les pièces sans préjuger de leur rapport avec le « réel », autrement dit, sans déterminer *a priori* que ces constructions donnent ou ne donnent pas une image du monde (d'une certaine géographie, etc.) : il faut aussi pouvoir étudier de possibles utopies, uchronies, etc. Dans un second temps, bien sûr, la question du contexte (contexte de l'écriture, contexte de la réception) devra être prise en compte afin de proposer une interprétation de la visibilité et/ou de la lisibilité des références en particulier locales ou historiques : une Catalogne explicitement invisible ne peut-elle pas, néanmoins, être lisible (discernable, reconnaissable, identifiable) ? Tel sera probablement l'un des enjeux de l'interprétation que l'on tentera de proposer.

On effectuera une mise au point préalable, qui tiendra compte non seulement du contexte d'écriture au sens large (personnalité des auteurs, contexte théâtral, modèles dramaturgiques,

contexte littéraire, culturel, social, politique, etc.), mais aussi des aspects théoriques liés à l'étude des catégories de l'espace et du temps au théâtre. À partir de là, on étudiera d'abord *Desig* de Josep M. Benet i Jornet et *Tàlem* de Sergi Belbel, deux pièces que l'on peut considérer comme des exemples paradigmatiques de ce qui semble constituer la norme du point de vue statistique (et peut-être, dans une certaine mesure, chronologique), c'est-à-dire l'absence ou la rareté des référents spatiaux et temporels.

Puis, on consacra une seconde partie à six pièces qui entretiennent des rapports divers avec la norme observée : celles qui pourraient s'apparenter à une certaine dramaturgie de la référentialité interne (*El gos del tinent* de Benet, et *El temps de Planck* et *Forasters* de Belbel) et celles qui se distinguent par une présence non négligeable de référents spatiaux et temporels (*Elsa Schneider* de Belbel, et *Olors* et *Salamandra* de Benet).

Enfin, dans un chapitre de synthèse, on essaiera de mettre en relation les analyses partielles des deux parties de ce travail, afin de souligner les principales découvertes auxquelles on a abouti et de voir dans quelle mesure ces dernières pourraient apporter un éclairage utile à la compréhension de la forme dramatique. On cherchera à interpréter à la fois la présence et l'absence des référents en question, afin de proposer une typologie des différents modèles ou systèmes référentiels observables dans les pièces du corpus, non pas dans un but strictement descriptif et taxinomique, mais avec l'ambition de contribuer par cet apport théorique à la fois à la connaissance des œuvres auxquelles on s'intéresse ici et peut-être, dans une certaine mesure, aux études théâtrales en général.

- PREMIÈRE PARTIE -

L'élision comme norme ?

LE REPORTER : Ainsi, par exemple, monsieur Enne, vous êtes né, d'après ce que racontent ceux qui vous ont approché...

FELIX : Mauvais départ ! Non ! – Je ne suis pas né. Aucun souvenir. Tout ça c'est ce qu'on raconte, rien. Dans un endroit, non ! Je ne suis pas né dans un endroit : une grotte, un immeuble, non ! Ni à une date, non. Entre dix-neuf et vingt les siècles, non. C'est « maintenant » qui compte pour moi. Je suis là. Voilà. Regardez-moi. Ici maintenant. Vous m'avez vu ? Profitez-en. Je ne suis pas né, je suis là. Si ça ne vous intéresse pas, vous pouvez toujours vous en aller. Si ça ne vous plaît pas. Dites.

Roland DUBILLARD, « ... *Où boivent les vaches.* »

L'étude que l'on se propose de mener à bien se fonde en partie sur le constat d'une certaine rareté, chez les auteurs considérés et pour la période définie, des références locales¹⁴⁹. L'effacement de Barcelone et/ou de la Catalogne des scènes de théâtre, à partir des années 1980 et pendant au moins deux décennies, semble constituer une tendance assez prononcée pour qu'un certain nombre d'écrits lui aient déjà été consacrés. Cette observation semble faire l'objet d'un assez large consensus¹⁵⁰ qui vaut peut-être, au-delà des pièces écrites par Josep M. Benet i Jornet et par Sergi Belbel entre 1989 et 2006 (exceptions mises à part), pour une grande partie du théâtre catalan et même, d'ailleurs, pour d'autres genres littéraires – et plus précisément, pour la prose narrative.

Dans *La ciutat interrompuda*, Julià Guillamon décrit une tendance propre au roman catalan (et même espagnol) des années 1990 à éluder les représentations littéraires de Barcelone, en transférant la carte « réelle » de la ville vers les imaginaires personnels¹⁵¹. Certains écrivains nourrissent d'ailleurs une forme de réflexion sous-jacente autour de Barcelone comme *topos* littéraire qu'ils interrogent ou déconstruisent même, à travers une démarche ludique. C'est le cas de Sergi Pàmies, qui publie en 1997 un recueil de quinze contes intitulé *La gran novel·la sobre*

¹⁴⁹ On attire l'attention, à ce stade, sur l'emploi réservé respectivement aux termes de *réfèrent* et de *référence*. Comme on l'a fait jusqu'ici, on dira par exemple : « le réfèrent du déictique *aquí* est... [tel quartier/telle ville/tel salon où se déroule l'action dramatique/etc.] », tandis que l'on préférera le terme de référence pour parler de l'acte qui consiste à désigner à travers le langage un élément du monde (réel ou fictionnel).

¹⁵⁰ Il faut néanmoins signaler un certain nombre de divergences autour du traitement littéraire de la ville, que ce soit du point de vue de l'analyse, des différentes interprétations du phénomène de disparition/apparition de Barcelone, ou encore des fondements théoriques et critiques sur lesquels reposent les travaux consacrés à la question. Le constat même peut varier assez sensiblement ; Carles CARRERAS, par exemple, ne parle pas de disparition (ou d'effacement, d'élimination) et de réapparition (de retour), mais d'une *lente apparition de la ville* dans la littérature catalane : « En el retard en l'aparició de la literatura urbana a Catalunya que aquí es postula – que lògicament, hauria d'haver estat essencialment barcelonina –, hi poden haver contribuït diversos factors. D'una banda, en el camp dels valors morals i culturals, cal destacar la consideració molt generalitzada de la terra, entesa com a sòl rústic productiu, però també com a sòl urbà, patrimoni i mercaderia, com un valor fonamental, econòmic i moral, dintre de la societat catalana, en general. D'altra banda, no ha estat menor una certa imposició de la tradició rural, el que s'ha anomenat amb precisió el *pairalisme*, com a defensa de les arrels culturals ancestrals, que va tenir un paper essencial en el primer catalanisme polític. Aquest retard contrasta més encara amb el fet que l'anomenada revolució industrial, que va dur aparellada l'expansió del món urbà, s'havia iniciat a Catalunya almenys des del principi del segle XVIII, i estava ben centrada i ha estat ben documentada a la ciutat de Barcelona. » *La Barcelona literària. Una introducció geogràfica*. Barcelone : Proa, 2003, p. 64-65. Mais on doit dire d'entrée de jeu que l'on ne s'intéresse pas seulement ici à une littérature dramatique urbaine (si tant est que cette dernière existe ou soit envisageable), c'est-à-dire que l'on ne cherche pas à étudier exclusivement la présence de Barcelone dans le théâtre catalan – c'est bien pourqu岸, sur la question des références locales, on emploie en général la tournure « Barcelone et/ou la Catalogne », afin de lever toute ambiguïté sur ce point.

¹⁵¹ Voir GUILLAMON, Julià. *La ciutat interrompuda*. Barcelone : La Magrana, 2001.

Barcelona. Les textes sont dépourvus d'allusions concrètes à la capitale catalane, à l'exception du dernier d'entre eux, qui fournit son titre au livre et qui commence ainsi :

A vista d'avió, la ciutat és una extensió de formes geomètriques ben compenetrades. Si s'enfoca una mica, es percep el moviment de cotxes, furgonetes, autobusos i camions. El conjunt transpira una quietud que no s'adiu amb la realitat i que permet als passatgers que la sobrevoien fer-se'n una idea equivocada.¹⁵²

La vue aérienne, seule à même de rendre compte de la ville dans son entier, est néanmoins incapable de fournir une image qui refléterait véritablement la « réalité ». En outre, les lieux concrets de la ville auxquels renvoie le récit de S. Pàmies ne sont jamais nommés, mais seulement désignés à travers des termes génériques (le château, le parc, etc.). Ainsi, dans ce passage où une vieille femme se rend au « château » pour contempler l'endroit où, cinquante ans plus tôt, son mari a été exécuté et enterré dans une fosse commune du cimetière voisin :

L'home que va ser afusellat prop del castell no s'avorreix. Després d'una llarga temporada de rutina, els últims anys li han regalat un renaixement acústic que no esperava. La proximitat de l'estadi li ha permès viure experiències sonores tan intenses com un concert dels Rolling Stones i bona part d'uns jocs olímpics. (Mai no s'oblidarà l'entusiasme dels seus companys de fossa quan, foradant un mur d'aplaudiments, la guitarra de Keith Richards va començar a tocar les primeres notes de "Honky Tonk Woman".)¹⁵³

Les allusions à la géographie et à l'histoire barcelonaises sont d'une grande limpidité, elles ne posent pas de problème majeur de déchiffrement. Les référents, pourrait-on dire, sont aisément reconnaissables à qui possède, bien entendu, un minimum d'informations sur Barcelone et sur l'histoire du XX^e siècle en Espagne. Mais il n'y a pas de références explicites à proprement parler. D'où vient, entre autres, que l'écrivain ait choisi de ne pas donner le nom des lieux, d'abandonner résolument tout recours à la toponymie ? Dans le conte de Pàmies, il faut sans doute relier ce phénomène au regard distancié, et empreint d'une certaine ironie, qu'a adopté l'auteur. L'écriture ne vise nullement, ici, à offrir au lecteur une image réaliste de Barcelone, mais bien plutôt à se pencher sur la construction d'un *topos* littéraire¹⁵⁴. Pour Margarida Casacuberta et Marina Gustà, le conte de Pàmies a pour mérite d'ouvrir la voie à une réflexion

¹⁵² PÀMIÉS, Sergi. *La gran novel·la sobre Barcelona*. Barcelone : Quaderns Crema, 1997, p. 109.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 115.

¹⁵⁴ Et même, dans une certaine mesure, à dresser la satire d'une attitude critique qui consisterait à vouloir sans répit dénicher « le grand roman sur Barcelone », à en croire ce commentaire : « Una de las obsesiones habituales entre los críticos catalanes consiste en buscar "la" novela de Barcelona, obsesión que Sergi Pàmies ha satirizado en un acto de higiene literaria con la colección de relatos *La gran novel·la sobre Barcelona*. » NOGUÉS, Joan. « Mercè Rodoreda y las novelas de Barcelona ». In VILA-SANJUÁN, Sergio (éd.). DORIA, Sergi (éd.). *Paseos por la Barcelona literaria*. Barcelone : Grup 62, 2005, p. 140.

éclairante autour des représentations littéraires de l'espace urbain, ou plus précisément, autour de la construction littéraire de la ville (ici, de Barcelone) :

la ciudad [...] es una síntesis completa y problemática de presente, pasado y futuro [...]. Pero también es una síntesis, igualmente compleja y con una pizca de absurdo, de las distintas dimensiones en las que puede llegar a manifestarse la realidad.¹⁵⁵

En dehors, dans un premier temps, de toute considération d'ordre générique, on voit bien que la construction de Barcelone (romanesque, mais sans doute aussi dramaturgique) – et, au-delà, la construction du lieu – semblent mettre en jeu un processus littéraire complexe qui trouve certainement au théâtre une traduction singulière.

Si l'on a choisi d'étudier d'abord les pièces qui se caractérisent par la rareté ou l'absence de référents spatiaux et temporels, c'est parce que tout porte à croire qu'elles représentent une norme, au sens d'un phénomène dont la fréquence apparaît relativement majoritaire dans la production théâtrale de Josep M. Benet i Jornet et de Sergi Belbel, pour la période considérée. Mais on ne saurait passer sous silence un certain nombre de considérations et de nuances indispensables à la compréhension du cadre historique et théorique dans lequel se situe la présente étude ; on insistera ici sur trois points en particulier :

a) Si, dans le théâtre catalan en général, la réalité historique plus ou moins immédiate semble s'effacer à partir des années 1980, au point parfois de disparaître, il faut malgré tout se garder de toute systématisation abusive. On observe en effet, à plusieurs moments, le retour de certaines catégories de référents qui semblaient s'être tout à fait estompées. Il peut s'agir, d'une part, de référents spatiaux ou temporels renvoyant directement à une certaine image de la « réalité » locale (géographie barcelonaise, histoire catalane et/ou espagnole, etc.) : on s'intéressera évidemment à *Olor*s (1998) de Benet, mais on devra mentionner plus largement une forme de retour des références explicitement locales qui semble se produire à partir du début du XXI^e siècle.

Ce retour, du reste, pourrait fort bien être vu comme une tendance désormais assez stable de la dramaturgie catalane, à en juger notamment par la production toute récente de dramaturges nés dans les années 1970, c'est-à-dire n'appartenant ni à la génération de Benet i Jornet ni à celle de Belbel ; parmi d'autres titres, on pense ici à *Barcelona* (2012) de Pere Riera, né à Canet de

¹⁵⁵ CASACUBERTA, Margarida (éd.). GUSTÀ, Marina (éd.). *Narrativas urbanas. La construcción literaria de Barcelona*. Barcelone : Fundació Antoni Tàpies, 2008, p. 11. L'objectif de cet ouvrage est présenté en ces termes : « mostrar el proceso por el que ha pasado la construcción literaria – novelística – de la ciudad, de la mimesis al mito, pasando por el decorado de cartón piedra » (*ibid.*, p. 12). Bien que les articles publiés dans ce livre portent exclusivement sur la prose narrative, la lecture n'en est pas inutile dans le cadre du présent travail ; les notions de *mimesis*, de *mythe*, et le terme de *décor*, font en effet écho aux études théâtrales.

Mar en 1974, ainsi qu'à *Una història catalana* (2011) et à *Pàtria* (2012) de Jordi Casanovas, né à Vilafranca del Penedès en 1978. On peut remarquer, d'autre part, selon les pièces, selon les auteurs et sans doute aussi selon les périodes, un phénomène plus vaste de retour du « réel », non pas au sens d'une reproduction mimétique de tel événement historique par exemple, mais bien plutôt au sens d'un regard porté sur le monde à travers différentes allusions ou différentes évocations de lieux, d'époques et de situations (sociales, politiques, historiques) plus ou moins éloignés dans l'espace comme dans le temps : une certaine visibilité est accordée ou restituée à des *ailleurs* de nature tout à fait diverse, surtout à partir des années 2000, avec quelques rares précédents dans la décennie antérieure, comme la pièce *Abú Magrib* (1992) du dramaturge valencien Manuel Molins, qui raconte l'« odyssee » d'un immigré nord-africain parcourant la géographie européenne en quête d'un avenir meilleur¹⁵⁶.

Bien que tel ne soit pas l'objectif prioritaire du présent travail, on sera peut-être amené à se demander si le retour – relatif et, d'une certaine manière, discontinu, interrompu – des références locales ou des références à la réalité historique immédiate (en d'autres termes, la représentation d'une forme d'*ici et maintenant*) ne s'accompagnerait pas aussi, chez un certain nombre d'auteurs, d'un passage par des formules consistant à produire à travers le texte théâtral la représentation de toute une série d'*ailleurs*. Cette expérience est repérable dans certaines pièces bien précises telles que *Salamandra* (2005) de Josep M. Benet i Jornet, *Uuuuh !* (2005) de Gerard Vázquez, *Après moi, le déluge* (2007) de Lluïsa Cunillé, ou encore *Trànsits* (2007) de Carles Batlle. On reviendra nécessairement sur le cas significatif de ces pièces, que l'on a appelées dans une précédente étude « pièces de déplacement », non seulement parce qu'elles mettent en jeu une forme concrète de déplacement spatial (le voyage en train dans *Trànsits*, celui de CLAUD à travers l'Europe dans *Salamandra*, la présence des Blancs dans un pays d'Afrique noire dans *Après moi, le déluge*, l'exil et la déportation dans *Uuuuh!*), mais aussi et surtout parce que la représentation du déplacement (physique) semble mettre à jour dans le discours des personnages une forme d'obscurcissement ou même d'élimination de l'évidence du *chez-soi* : tout, dans la situation ou dans la présence même des personnages, cesse d'être évident¹⁵⁷.

¹⁵⁶ « Amb aquesta esperança recorre la geografia europea, va d'un lloc a un altre sense papers, amb una identitat fràgil i perseguida que el confon i el desorienta encara més, i a tot arreu troba que els europeus s'aprofiten d'ell, però que no n'hi ha cap que vulga ajudar-lo a regularitzar la seua situació administrativa: uns cerquen la seua força, uns altres el seu sexe, uns altres només cerquen algú a qui poder humiliar per a poder sentir-se superiors... Així, al final de l'obra, Abú es troba amb la cara real de l'Europa-cambra-de-la-mort – tal com havia escrit Eurípides fa més de dos mil anys –, s'adona que tot ha estat un miratge. » SANSANO, Gabriel. « Introducció ». In MOLINS, Manuel. *Abú Magrib*. Alzira : Bromera, 2002, p. 27-28.

¹⁵⁷ On se demandera donc par la suite s'il n'y aurait pas lieu de développer certaines des pistes que l'on a indiquées dans l'article en question : ROLLET, Aymeric. « “Où le personnage est-il chez lui ?” La notion de

b) La question du traitement des référents spatiaux et temporels se pose de manière tout à fait singulière dans la production dramaturgique des deux auteurs auxquels on s'intéresse ici. Même lorsque, dans le théâtre catalan, les références concrètes à une réalité donnée semblent retrouver une visibilité relative, Belbel persiste à refuser tout ancrage géographique à l'action dramatique ; à l'inverse, alors que dans les années 1990 la Catalogne est théâtralement « invisible », selon le qualificatif employé par Sharon G. Feldman¹⁵⁸, Benet i Jornet n'hésite pas à situer l'action dramatique d'*Olors* dans un quartier de Barcelone mentionné explicitement¹⁵⁹. À propos, justement, de l'absence de toute référence à une géographie précise dans l'ensemble du théâtre de Belbel, et dans *Forasters* en particulier, Benet déclarait en 2005 :

Forasters és una obra que va més enllà d'aquesta família que [Belbel] pot tenir, que pot ser d'alguna manera la seva família. Aquesta família està universalitzada i els problemes que planteja ella són problemes, diguem-ne, universals. És una cosa que cuida molt sempre, de tal manera que jo penso que exagera una mica : mai diu on passa l'acció. És evident que passa a Barcelona, però on ho posa ? Enlloc. És a dir que ell té l'obsessió de la universalitat. [...] Això li ve d'aquest desig d'escriure peces que siguin de comprensió universal. Partint d'elements tan personals com la seva família, vol explicar una història que sigui entesa el mateix a Toronto que a París, que a Amsterdam, o on sigui.¹⁶⁰

Rencontré quelques jours plus tard, Sergi Belbel faisait sur le même sujet le commentaire suivant :

Jo no sóc un autor realista, perquè els meus personatges no tenen noms ni cognoms, no dic mai on passen les coses, no hi ha referències concretes. Sempre em diuen : « Per què no poses Barcelona ? » Perquè no em surt ! No és que no vulgui, és que no em surt, sóc incapaç. A lo millor arribarà un dia que ho podré posar, però intento mantenir un cert punt d'abstracció. M'agrada pensar que aquella obra pot passar a casa meva i a casa d'un altre a mil quilòmetres. Sí que joestic en una societat que és la catalana, de Barcelona, però sempre penso que, a l'hora de crear, no puc mirar només *mis vecinos*. Seria una altra cosa. Per a mi el teatre no té fronteres. Sí que utilitzo la llengua catalana, i m'agrada escriure en català, però sempre penso que és perquè és la primera llengua ; la teatralitat va més enllà de les condicions concretes d'on tu vius i de la llengua que parles.¹⁶¹

“territoire rhétorique” dans le théâtre catalan contemporain ». *Les conférences du SEC*, sous la direction de Mònica Güell, *Catalonia* n°9, octobre 2011, Université Paris-Sorbonne, revue électronique. En ligne : http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Catalonia_11_Rollet.pdf.

¹⁵⁸ FELDMAN, Sharon G. « *Catalunya invisible* : Contemporary Theatre in Barcelona ». *Art. cit.* On tient à souligner ici que la présente étude doit beaucoup aux travaux de Sharon G. FELDMAN.

¹⁵⁹ En témoigne cette indication spatiale : « *al barri vell de Barcelona* » (27).

¹⁶⁰ Entretien réalisé le 1^{er} mai 2005 à Barcelone.

¹⁶¹ Entretien réalisé le 9 mai 2005 à Barcelone.

À travers cette sorte de dialogue indirect, on voit se définir deux conceptions du rapport que les auteurs entretiennent et développent avec la « réalité », avec le monde ; deux points de vue, aussi, sur l'universalité que peut atteindre ou non une pièce de théâtre. Ces deux réflexions sont, par conséquent, des clefs qui permettent de saisir l'importance d'un tel sujet dans le travail de création de chacun des dramaturges. Le souci de transcendance et la détermination dans la voie d'un certain universalisme constituent l'une des principales caractéristiques de Belbel et il y a lieu de souligner son originalité au sein du théâtre catalan contemporain – comme dans le cas de Benet i Jornet qui, à l'inverse, a parfois rendu à Barcelone sa visibilité à un moment où la tendance semblait être à la disparition de tout indice identitaire. Pour Belbel, tout se passe comme si l'universalité d'une œuvre était rendue possible par l'absence de toute référence à une géographie et/ou à une culture déterminées. Quant à Benet i Jornet, certes, il ne semble pas partager ce point de vue, mais il est indubitable par ailleurs qu'il souhaite s'adresser – et s'adresse – à un public qui dépasse largement les frontières de la Catalogne ; or, on l'a dit, il ne rejette pas de façon systématique les références à Barcelone et/ou à la Catalogne.

Le traitement et la présence des référents de nature locale ou identitaire sont donc liés à la question de la réception, qui semble informer l'œuvre depuis l'acte même d'écriture. À qui la pièce parle-t-elle en fonction de ce qu'elle représente ? Une pièce ne peut-elle donc pas atteindre un certain degré d'universalité malgré la présence de marqueurs identitaires ? Et, à l'inverse, l'identité et peut-être même l'appartenance ne s'expriment-elles pas, y compris en l'absence de références explicitement locales ? Dans la ligne des propos de Sergi Belbel, cités précédemment, Sharon G. Feldman interprète l'absence des marqueurs identitaires et des références explicitement locales comme le signe d'une volonté d'universalisation, c'est-à-dire que les différentes stratégies d'universalisation seraient l'effet, au moins en partie, d'une forme de crainte d'un théâtre de la marge ou de la périphérie¹⁶². Mais ne serait-il pas très incomplet, et même assez anecdotique, de ne lire ce phénomène qu'à la seule lumière d'un supposé complexe de la marge ? Sans doute faudrait-il davantage chercher à quels autres modèles théâtraux (européens, occidentaux) peut se rattacher cette tendance

¹⁶² « Spatial geography is dislocated, occluded, “interrupted”, or even erased, reflecting a desire for transcendence, a desire to avoid the confining pitfalls of [...] peripheralism and provincialism. » FELDMAN, Sharon G. « *Catalunya invisible : Contemporary Theatre in Barcelona* ». *Art. cit.*, p. 277. Pour la source des notions de *périphérisme* et de *provincialisme*, voir COCA, Jordi. « Casa nova, casa vella ». *Avui*, Barcelone, 29 janvier 2001, p. 36. L'auteur réfléchit sur la présence, qu'il juge trop faible, de la dramaturgie autochtone sur les scènes de théâtre catalanes, et il écrit : « La reconstrucció dels espais teatrals del país, i la construcció d'espais nous, tot i les deficiències de funcionament que acabo d'esmentar, ens hauria de dur a tots plegats a ser més generosos amb el nostre passat i amb el nostre present. És imperiós que sigui així si no ens volem concebre com a perifèrics i provincians. »

dramaturgique : chez le Français Jean-Luc Lagarce, chez le Norvégien Jon Fosse ou chez le Nord-américain David Mamet, pour n'évoquer que ces trois noms, on observe la même absence ou rareté de références locales.

c) Il s'agit donc de penser la question des référents spatiaux et temporels au-delà du seul problème des marqueurs d'identité, et il faut examiner ces référents dans toute leur richesse et toute leur diversité afin de déterminer le rôle et la signification du temps et de l'espace dans l'expérience théâtrale. Les théâtres de Belbel et de Benet construisent en effet des espaces tout à fait divers qui n'entretiennent pas toujours ou pas nécessairement de rapport direct avec la « réalité » immédiate. Autrement dit, la question de la disparition relative de Barcelone et/ou de la Catalogne (qui reste à évaluer précisément pour les pièces du corpus) constitue un axe qui n'est certes pas négligeable, mais qui pour autant n'est pas exclusif : l'analyse ne se limitera pas aux références locales, mais cherchera à intégrer, à comprendre et à interpréter les constructions spatio-temporelles dans leur ensemble.

Dans un premier temps, on situera la question du traitement des référents spatiaux et temporels au sein du contexte théâtral catalan depuis les années 1980 jusqu'au début du XXI^e siècle ; on aura l'occasion, dans ce cadre, de chercher s'il y a lieu de considérer l'effacement relatif de la « réalité » immédiate ou locale comme le signe d'une forme de spécificité de la dramaturgie catalane, ou s'il s'agit, au contraire, d'un phénomène plus vaste, qui concernerait l'ensemble du théâtre contemporain (européen, occidental) écrit à partir de la fin du XX^e siècle. On sera alors amené à proposer, dans un second temps, une réflexion sur les catégories de l'espace et du temps dans leur fonctionnement dramaturgique ; cet examen aura pour objectif de permettre la description et l'analyse des constructions spatio-temporelles repérables dans les pièces du corpus, afin de mettre en lumière les différents systèmes référentiels auxquels elles renvoient, à commencer par *Desig* et *Tàlem*. Fort de ce double éclairage, à la fois contextuel (historique) et théorique, on poursuivra – dans la seconde partie de ce travail – l'étude des pièces qui semblent se caractériser par une forme de carence ou de déficit référentiel ; l'analyse portera alors sur trois autres pièces du corpus : *El gos del tinent*, *El temps de Planck* et *Forasters*. On cherchera en fin de compte si chacun de cinq textes évoqués ne pourrait pas être considéré comme l'exemple paradigmatique d'un certain type référentiel – « type » autour duquel on devra montrer, bien entendu, comment semblent s'organiser les autres œuvres du corpus.

1.1. La dramaturgie catalane de la fin du XX^e au début du XXI^e siècle : un théâtre de l'effacement ?

En ouverture de cette première partie, on a effectué un détour par la dramaturgie française et, plus précisément, par un auteur représentatif du théâtre dit « de l'absurde », parce qu'assez étonnamment la citation issue de la pièce « ... *Où boivent les vaches.* »¹⁶³ permet de bien saisir – synthétiquement – ce que l'on pourrait appeler le paysage dramaturgique catalan des dernières décennies. Souvent, la question du lieu géographique importe peu. « Mauvais départ ! », pourrait-on dire avec Roland Dubillard. Dans de nombreux cas, le dramaturge, et avec lui, le lecteur/spectateur n'ont que faire de savoir où se déroule l'action dramatique – dans quelle « grotte » ou dans quel « immeuble », dans quel quartier, dans quelle ville, dans quel pays ou sur quel continent ? Ce pourrait être, à la limite, ici comme ailleurs, quelle importance ? Est-ce que tout, en dernier lieu, ne ramène pas toujours nécessairement le lecteur/spectateur là où il se trouve déjà (physiquement dans le cas du spectateur, virtuellement dans celui du lecteur), c'est-à-dire au théâtre ? La conscience métatextuelle ou métathéâtrale semble en effet sollicitée, à des degrés certes divers, dans un nombre important de pièces. En ce sens, certains textes théâtraux se contentent de la seule scène, nue et peuplée de personnages anonymes, par exemple Lui, 1, 2 et 3, dans *Dins la seva memòria* (1988) de Sergi Belbel. Sans doute serait-il quelque peu hâtif de conclure avec Dubillard : « Si ça ne vous intéresse pas, vous pouvez toujours vous en aller », mais du moins la lecture des pièces écrites en Catalogne au cours des dernières décennies laisse-t-elle augurer d'une forme de distance métacritique ou de tension métathéâtrale (plus ou moins manifeste selon les textes) qui semble structurer l'écriture bien plus que ne le ferait, dans un élan mimétique, la seule reproduction du « réel » d'inspiration naturaliste.

On devra vérifier dans un premier temps si la rareté – vraisemblable – des référents spatiaux et temporels peut être considérée comme un fait établi et assez prépondérant pour parler, comme on en a émis l'hypothèse, de norme quantitative dans la majeure partie des pièces écrites en Catalogne à partir des années 1980. Cet état des lieux permettra à la fois de recenser les principales études consacrées à la question que l'on se pose ici, et de montrer qu'en dépit de plusieurs travaux portant sur certains aspects bien spécifiques liés au traitement de l'espace et du temps dans la dramaturgie catalane récente, on ne dispose encore à l'heure actuelle d'aucune analyse d'ensemble. On s'attachera à évoquer les hypothèses qui

¹⁶³ DUBILLARD, Roland. « ... *Où boivent les vaches.* » Paris : Gallimard, 1973, p. 18.

ont été avancées pour comprendre et interpréter le phénomène décrit. On devra également se demander si, comme certains chercheurs et critiques semblent le penser, le recours au catalan comme langue d'écriture (comme langue dans laquelle les personnages prennent la parole) doit être conçu comme un marqueur identitaire. Du reste, il semble qu'on assiste, au tournant du XXI^e siècle, à une forme de retour de toute une série de références à des géographies et/ou à des réalités historiques assez clairement identifiables. Si l'on est en mesure de confirmer ce double mouvement d'effacement prononcé, puis de relatif retour des référents en question, on ne pourra pas faire l'économie d'un nouvel examen : un tel mouvement participe-t-il d'une forme de singularité de la dramaturgie catalane contemporaine ou s'apparente-t-il davantage à une tendance qui, au même moment, trouverait des manifestations similaires ailleurs, dans d'autres littératures dramatiques (européennes, occidentales), et qui puiserait sa source dans certains modèles dramaturgiques bien précis ? Il faudra, enfin, se pencher – de manière forcément succincte – sur la production dramaturgique de Benet et de Belbel antérieure à 1989 ; cela permettra de déterminer par la suite si, dans l'œuvre de ces auteurs, la séquence 1989-2006 s'inscrit dans une forme de continuité ou si, au contraire, elle doit plutôt être perçue comme une rupture (esthétique et formelle, mais peut-être aussi, dans une mesure qu'il conviendra d'apprécier en dernier lieu, idéologique, éthique, politique, etc.).

1.1.1. État des lieux : l'état d'un théâtre sans lieux ?

La question telle qu'on vient de la présenter n'a nulle part été traitée dans son ensemble. En revanche, il est bien évident que plusieurs travaux ont déjà été consacrés à tel ou tel aspect du phénomène que l'on prétend examiner ici. Avant d'aller plus loin, on peut effectuer quelques commentaires à propos de la bibliographie la plus récente et la plus significative, mais bien entendu, sans le moindre souci d'exhaustivité puisque c'est dans la suite de cette étude que l'on renverra de manière précise aux écrits que l'on a jugés les plus éclairants.

Certains auteurs adoptent parfois une approche en grande partie thématique, qui n'est pas celle retenue ici, bien qu'il s'agisse la plupart du temps de travaux éclairants à de nombreux égards. Ainsi, le *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani* rassemble un certain nombre d'articles qui portent sur le traitement de problématiques identitaires, relativement nouvelles dans la mesure où elles semblent trouver, dans le théâtre catalan écrit à la fin du XX^e siècle et davantage encore au début du XXI^e, une visibilité jusqu'alors

inédite : l'immigration¹⁶⁴, la notion de frontière en lien avec la question de l'altérité¹⁶⁵, le phénomène de transculturation, les manifestations et les écritures de la peur¹⁶⁶, etc.

María-José Ragué-Arias a, quant à elle, publié deux monographies où elle s'attache à identifier un certain nombre de thèmes et motifs récurrents dans les pièces écrites à la fin du XX^e siècle, en catalan ou en espagnol, en particulier en Catalogne, à Valence et dans les îles Baléares¹⁶⁷. Dans *¿Nuevas dramaturgias?*, elle repère, entre autres, la place privilégiée qu'occupe la violence en tant que thème (en lien avec différentes formes de marginalité : sociale, économique, ethnique, culturelle, etc.) ; elle observe également les manifestations – diverses – d'une conscience critique du monde qui, selon les auteurs et selon les pièces, trouve les traductions dramaturgiques les plus variées (évoqueries de la corruption, du terrorisme, de la guerre, réflexion sur la mémoire, sur le temps et sur la mort, quête d'une identité propre, etc.) ; enfin, pour clore une énumération qui ne se prétend évidemment pas exhaustive, Ragué-Arias s'intéresse également à la présence et au traitement des thématiques sexuelles, ainsi qu'aux représentations du couple. Au-delà de cet examen des thèmes et motifs, *¿Nuevas dramaturgias?* a pour mérite d'ouvrir des pistes de réflexion qui sont étroitement liées à l'étude que l'on souhaite mener à bien ici :

Reflexionar sobre el sentido del tiempo, sobre la memoria histórica, sobre el vacío y la muerte, ahondar en las preguntas primigenias sobre nuestro origen y nuestro destino, volver a esos inicios en que realidad y ficción pueden confundirse, interrogarse sobre el sentido de la existencia son las eternas cuestiones de la ciencia del pensamiento. En una sociedad en crisis, en un mundo en que los referentes cambian a velocidades muy distintas a las de la Historia reciente, el teatro cuestiona su propia esencia ; es una dramaturgia que investiga ; son obras que, con frecuencia, inciden en temáticas del ser y de su devenir. Son, a veces, viajes iniciáticos hacia la libertad o hacia la muerte. Son obras que se sitúan en los límites de la realidad o que hacen del espacio una metáfora de la vida. Es aquí donde, más a menudo, hallamos textos de las llamadas « nuevas dramaturgias », un teatro que busca lo inexpresable en el recurso de la forma y la utilización del lenguaje, pero que no por ello deja de aludir a nuestra contemporaneidad.¹⁶⁸

¹⁶⁴ Voir AZNAR SOLER, Manuel. « El somni d'anar nord enllà o les immigrants magribines en el teatre català actual ». In *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani*. Op. cit., p. 129-176.

¹⁶⁵ Voir GEORGE, David. « "Forasters" de Sergi Belbel : contingut i estructura ». In *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani*. Op. cit., p. 219-234.

¹⁶⁶ Voir SANTAMARIA, Núria. « Furgant les orelles del llop : formes i figuracions de la por en la dramaturgia catalana dels darrers anys ». In *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani*. Op. cit., p. 195-217.

¹⁶⁷ RAGUÉ-ARIAS, María-José. *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*. Barcelone : Ariel, 1996. Et *¿Nuevas dramaturgias?* Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares. Madrid : Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2000.

¹⁶⁸ RAGUÉ-ARIAS, María-José. *¿Nuevas dramaturgias?* Op. cit., p. 137.

Du reste, parmi les nombreux prologues et articles consacrés aux pièces de Benet ou de Belbel, rares sont ceux qui ne s'attachent pas à interroger les rapports souvent complexes entre fiction et réalité, à décrire et analyser certains aspects fondamentaux du traitement de l'espace et du temps. Un certain nombre d'auteurs se sont intéressés plus précisément à la question de la présence variable des références à ce qui peut prendre tour à tour, selon les auteurs, les noms de *réalité*, de *réel*, de *monde*, ou encore de *histoire*. On fera appel ici, entre autres, aux travaux particulièrement éclairants de Carles Batlle et d'Enric Gallén, ainsi qu'à l'analyse que Sharon G. Feldman a développée assidûment autour du phénomène d'éliasion des références locales.

1.1.1.1. L'éliasion des références locales

La rareté et même l'absence des référents spatiaux et temporels semblent représenter, comme on l'a dit, une forme de norme pour la période considérée. Dans ce panorama, les pièces qui accordent une certaine visibilité à Barcelone et/ou à la Catalogne, et même, plus largement, au réel, sont suffisamment peu nombreuses pour qu'on les remarque, non sans souligner un aspect essentiel : le traitement (littéraire, dramaturgique) des référents spatiaux et temporels semble n'avoir plus aucun lien, par exemple, avec la formule brechtienne du réalisme épique, qui avait fait fortune dans le théâtre européen au cours des décennies précédentes ; ce traitement ne fait pas davantage écho à un réalisme d'inspiration naturaliste ; enfin, il ne s'assigne aucune fonction de témoignage, il ne s'attribue aucune valeur de document¹⁶⁹, comme cela a pu être le cas dans plusieurs créations, en particulier dans les années 1970¹⁷⁰.

Il ne s'agit évidemment pas de prétendre ici que le théâtre catalan, écrit dans la période considérée, soit aveugle au monde. Pour ne citer qu'un seul exemple, *La sang* de Sergi Belbel (1998) évoque le terrorisme et l'on peut sans doute voir ici une allusion à l'exécution par l'ETA de Miguel Ángel Blanco, un conseiller municipal pris en otage et assassiné en

¹⁶⁹ On parle ici de *fonction de témoignage* et de *valeur de document*, et non pas de « théâtre documentaire », notion qui désigne bien plus spécifiquement une forme théâtrale « qui n'utilise pour son texte que des documents et des sources authentiques, sélectionnés et "montés" en fonction de la thèse sociopolitique du dramaturge. » PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. *Op. cit.*, p. 373.

¹⁷⁰ « [...] es va anar desplegant una etapa, la que abraça els anys vuitanta fins a les envistes del nou mil·lenni, en què les iniciatives teatrals que plantegessin alguna mena d'aproximació històrica als fets coetanis van ser comptades i van rebre un tractament literari absolutament ficcionalitzador, sense cap necessitat o voluntat de recórrer explícitament a cap tipus de document històric per a l'elaboració de nous textos o muntatges. » GALLÉN, Enric. « Presència de la realitat històrica en el teatre català actual ». Ce texte inédit s'inscrit dans le cadre du projet FFI2011-26500, financé par le Ministerio de Ciencia e Innovación, et du Grup d'estudis de traducció, recepció i literatura catalana, TRILCAT, 2009 SGR 194, reconnu et financé par l'Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca (AGAUR) de la Generalitat de Catalunya.

1997. Mais si ce fait a probablement fourni à Belbel le sujet et, en partie, la matière de sa pièce¹⁷¹, il n'y a pour autant dans *La sang* aucune référence explicite à l'événement ou aux circonstances qui l'ont entouré. Tout se passe en quelque sorte comme si Belbel ne gardait de l'histoire, et n'en représentait, qu'une image essentialisée.

Au cœur d'une période où tout porte à croire que le réel n'est discernable – s'il l'est ou lorsqu'il l'est – qu'à l'état vaporeux, à travers les brumes souvent très denses de procédés narratifs et esthétiques qui enveloppent l'action dramatique d'une sorte de voile d'indétermination, Sharon G. Feldman présente *Olors* en ces termes : « *Olors* is one of very few contemporary plays that have dared even to touch upon the multicultural realities of Catalonia, its status as a transnational space »¹⁷². La primauté donnée – ou restituée – à Barcelone dans cette pièce ferait alors figure d'exception à une période où les « lieux privilégiés »¹⁷³ du théâtre catalan sont autres. Les références locales, en disparaissant, font place à d'autres lieux et à d'autres images où le moment historique précis, par exemple, importe moins que la conscience du temps qui passe : le vent, dans *Occisió* de Lluïsa Cunillé, est utilisé comme un message sonore qui marque la suite des jours¹⁷⁴. Tout se passe comme si l'écriture dramatique, le plus souvent, se donnait pour but non pas prioritairement de produire des représentations spatiales plus ou moins mimétiques, mais bien plutôt d'engendrer une sorte *sentiment de l'espace* rattaché à une conscience flottante – au sens où elle n'aurait pas de point d'ancrage précis – du monde, et parfois même à une conscience ubiqué¹⁷⁵ – au sens où l'action dramatique pourrait avoir lieu *ici et ailleurs*.

¹⁷¹ María-José RAGUÉ-ARIAS présente la pièce en ces termes : « una obra cuya escritura fue sugerida al parecer por los hechos y las reacciones que se produjeron a raíz del secuestro y asesinato de Miguel Ángel Blanco. » *¿ Nuevas dramaturgias ? Op. cit.*, p. 131-132.

¹⁷² FELDMAN, Sharon G. « *Catalunya invisible* : Contemporary Theatre in Barcelona ». *Art. cit.*, p. 283.

¹⁷³ L'expression est empruntée à Bernard-Marie KOLTÈS. Voir son article « Des lieux privilégiés ». *Europe*, n°823-824, novembre/décembre 1997, p. 30-31.

¹⁷⁴ « El vent cada nit bufà de manera diferent. » CUNILLÉ, Lluïsa. *Occisió*. In *Deu peces*. *Op. cit.*, p. 250.

¹⁷⁵ Selon Jean-Pierre SARRAZAC, « Strindberg invente au théâtre le *point de vue intérieur* : dispositif dramaturgique qui confère l'*ubiquité* à l'auteur et à son personnage autobiographique, qui leur permet d'être simultanément dedans et dehors. » L'auteur décrit ici la façon et le mode selon lesquels, à partir du *Chemin de Damas*, Strindberg « *fait le pont* entre la salle et la scène et [...] s'avère incapable de déchiffrer les destinées humaines sans compromettre la sienne. Tel est le sens de la modification dramaturgique strindbergienne : mettre au point un dispositif – celui du *Théâtre intime* – qui permette l'autoscopie et l'autoportrait. » *Théâtres intimes*. Arles : Actes Sud, 1989, p. 39-40. De toute évidence, on ne désigne pas ici, à travers la notion fort embryonnaire de *conscience ubiqué*, le même processus que Jean-Pierre SARRAZAC ; tout au mieux pourrait-on dire que l'on émet une hypothèse, à retenir pour la suite de ce travail, qui consisterait en quelque sorte à reprendre les termes de l'analyse consacrée au drame strindbergien pour les inverser sur le processus de réception : on pourrait alors se demander si une certaine dramaturgie (contemporaine) ne serait pas encline à fournir au lecteur/spectateur (contemporain) des représentations propres à placer ce dernier « dedans et dehors » – si l'on veut : à la fois *dans* une situation où toute l'action dramatique le renvoie potentiellement à lui-même et *hors de* cette action puisqu'elle pourrait se produire partout ailleurs et puisqu'elle ne repose que sur l'artificialité du théâtre.

1.1. LA DRAMATURGIE CATALANE DE LA FIN DU XX^E AU DÉBUT DU XXI^E SIÈCLE

Au cours de nombreux travaux, Sharon G. Feldman a dressé le constat d'une absence particulièrement remarquable de Barcelone et/ou de la Catalogne dans le théâtre écrit à partir de la période dite de la démocratie :

In the literary realm of text-based drama, however, rarely in recent decades have Barcelona or Catalonia been addressed or even subtly invoked. In the copious outpouring of Catalan plays written during the post-Franco period, Barcelona and/or Catalonia are conspicuously absent from the fictional landscape.¹⁷⁶

Feldman relève un paradoxe apparent et assez déconcertant en affirmant que, dans la plupart des textes théâtraux produits dès l'aube de la période démocratique, Barcelone et/ou la Catalogne ne seraient pas même discernables à l'état d'allusions plus ou moins déguisées (que ces dernières prennent la forme d'allégories ou de métaphores, par exemple) – allusions qu'avaient dû pratiquer, sous l'effet, entre autres, de la censure, à des degrés et au moyen de procédés divers, de nombreux dramaturges écrivant pendant la dictature, que l'on songe à une forme de réécriture du mythe dans l'*Antígona* de Salvador Espriu¹⁷⁷ ou aux résonances de la formule épique brechtienne dans le cycle de *Drudània* chez Benet¹⁷⁸ :

The traditional geographic place markers of a Catalan imaginary have all but vanished from the settings of contemporary drama. Catalonia, it would seem, is seldom even referenced in a metaphoric or allegorical sense, as was often the case in the politically committed theatre of, for example, Salvador Espriu, written during the years of dictatorship and censorship.¹⁷⁹

Tout se passe comme si le paradoxe pointé plus tôt s'incarnait historiquement dans un double mouvement contradictoire : d'une part, à une période où le contexte (surtout politique) aurait pu dissuader les auteurs de témoigner de leur vision du monde et de la société, ces derniers semblent mus par une sorte d'élan qui consiste, au moyen de démarches et de procédés dramaturgiques variés, à ouvrir depuis le texte théâtral des portes enclines à favoriser chez le lecteur/spectateur la possibilité d'une reconnaissance de la réalité historique, par exemple à travers la transposition de toute une série de référents vers la parabole historique dans une ligne brechtienne ; d'autre part, à partir du retour de la démocratie et alors même que les auteurs pourraient prendre en charge plus aisément, et sans impératif de camouflage, un discours explicite sur le réel qui les entoure, on assiste

¹⁷⁶ FELDMAN, Sharon G. « *Catalonia Invisible* : Contemporary Drama in Barcelona ». *Art. cit.*, p. 271.

¹⁷⁷ Josep M. SALA VALLDAURA observe que, dans cette pièce : « El món fonamentalment poètic d'Espriu va trobar també un redós i una analogia per a la Guerra Civil [...] ». *Història del teatre a Catalunya*. Vic : Eumo, 2006, p. 202.

¹⁷⁸ « Benet no va plantejar la temàtica de la trilogia en termes realistes – naturalistes, sinó en altres de simbòlics, i propers a la paràbola o a l'al·legoria. » GALLÉN, Enric. « Notícia del teatre de Josep M. Benet i Jornet ». *Art. cit.*, p. 23.

¹⁷⁹ FELDMAN, Sharon G. « *Catalonia Invisible* : Contemporary Drama in Barcelona ». *Art. cit.*, p. 272.

vraisemblablement à un effacement massif des références à Barcelone et/ou à la Catalogne, que ce soit au niveau manifeste (qui correspondrait à ce que Patrice Pavis nomme la « textualité de surface ») ou à des niveaux plus allégoriques, symboliques, allusionnels (« la dramaturgie profonde »¹⁸⁰). Du point de vue de l'histoire de la dramaturgie catalane contemporaine, Enric Gallén observe bien cette disparition notable des références à la « réalité historique la plus immédiate » :

A mesura que es va anar desenvolupant el període de construcció democràtica a l'Estat Espanyol, les manifestacions d'un teatre circumscrit a la realitat històrica més immediata amb diversitat de procediments narratius i estètics per exposar-la, i un posicionament ideològic i polític encaminat a conscienciar uns determinats sectors socials, van començar a diluir-se fins a desaparèixer per una sèrie de motius, entre els quals el del desencís polític, que es va escampar sobretot entre alguns dels sectors que més van treballar per la recuperació i reconstrucció d'una democràcia plena.¹⁸¹

Il reste alors désormais à comprendre de quelle manière s'est produite l'élimination des référents en question. Le caractère indubitablement simpliste et réducteur du double mouvement contradictoire, évoqué plus haut, ne remet pas pour autant tout à fait en question le paradoxe observé. Paradoxe qui se double même d'une forme renouvelée de contradiction puisqu'on observe – dans la période post-dictatoriale, et davantage encore à partir des premiers résultats significatifs des processus d'institutionnalisation et de professionnalisation du théâtre catalan¹⁸² – un véritable décalage entre, d'une part, une politique théâtrale dont témoignent plusieurs initiatives et réalisations concrètes (le théâtre, en tant qu'activité, avec ses différentes implications économiques, sociales, etc., acquiert une place de plus en plus notable en Catalogne dans les deux dernières décennies du XX^e siècle) et, d'autre part, une absence manifeste ou une « présence fantomatique » de Barcelone et/ou de la Catalogne dans les représentations fournies par la majeure partie de la dramaturgie catalane à partir des années 1980 :

While the theatrical politics that frame the production of contemporary Catalan drama appear obsessed with cultural identity and its international projection, the dramatists themselves have eluded any sort of cultural specificity in their work. Barcelona is continually

¹⁸⁰ PAVIS, Patrice. *Le Théâtre contemporain*. Op. cit., p. 27.

¹⁸¹ GALLÉN, Enric. « Presència de la realitat històrica en el teatre català actual ». *Art. cit.*, p. 5.

¹⁸² Pour une présentation synthétique de ces processus (et en particulier de la professionnalisation du « théâtre indépendant » amorcée dans la seconde moitié des années 1970), voir BATLLE, Carles. « Escriure l'escena, escriure per a l'escena ». *Art. cit.*, p. 393-397.

reimagined and envisaged in the minds of architects, politicians and urban planners, and yet, it has taken on a nearly invisible, ghostly presence on the contemporary stage.¹⁸³

La tendance à la disparition de la réalité historique immédiate et à l'effacement des références locales, ainsi décrite et commentée par Sharon G. Feldman et par Enric Gallén, semble se radicaliser au cours des années 1990 : « Durant els anys noranta, la presència de Barcelona – i de Catalunya – es va aproximar al punt absolut de fuga, i aquesta quasi desaparició dels escenaris no va passar desapercebuda. »¹⁸⁴

Le phénomène décrit prend sans doute, au-delà de son aspect strictement factuel, une signification dramaturgique bien précise, comme semble l'indiquer Carles Batlle : « Derrière une dramaturgie opaque [...] il peut y avoir plus d'*engagement* que dans n'importe quelle œuvre didactique élaborée, d'emblée, par des auteurs convaincus pour des auditoires acquis d'avance. »¹⁸⁵ On devra se souvenir de ce propos lorsqu'on sera amené à examiner une forme de dialectique entre, d'une part, ce que l'on pourrait appeler l'*invisibilité manifeste* de toute une série de références explicites au monde et, d'autre part, la *lisibilité apparemment paradoxale* d'un véritable discours « sur » le monde – encore faut-il bien prendre soin d'entourer de guillemets la préposition, car on ne parle évidemment pas ici de pièces pouvant relever d'un théâtre dit « à message » ou « à thèse ». On reviendra plus en détail sur ces considérations, mais il importe pour l'heure de se pencher sur la notion, employée par Batlle, d'*opacité*, qui fait écho à ce que José Sanchis Sinisterra a appelé une « poétique de la soustraction »¹⁸⁶ et qui constituerait un trait caractéristique de la plupart des pièces écrites en Catalogne à partir de la « rénovation dramaturgique »¹⁸⁷ des années 1990.

Sous l'influence probable de différents modèles dramaturgiques européens et nord-américains (Samuel Beckett, Thomas Bernhard, David Mamet, Heiner Müller, Harold Pinter, Bernard-Marie Koltès, etc.) la dramaturgie catalane se caractérise donc par une tendance à

¹⁸³ FELDMAN, Sharon G. « *Catalonia Invisible* : Contemporary Drama in Barcelona ». *Art. cit.*, p. 272.

¹⁸⁴ FELDMAN, Sharon G. « Els paisatges del teatre català contemporani : de Benet i Jornet a Cunillé ». *Art. cit.*, p. 57.

¹⁸⁵ BATLLE I JORDÀ, Carles. « La nouvelle écriture dramatique en Catalogne. De la "poétique de la soustraction" à la littérisation de l'expérience ». In *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise*. Louvain : Centre d'études théâtrales, 2002, p. 138.

¹⁸⁶ SANCHIS SINISTERRA, José. « Una poètica de la sostracció ». In CUNILLÉ, Lluïsa. *Accident*. Barcelone : Institut del Teatre, 1996, p. 5-12. Carles BATLLE propose une présentation synthétique de la *poétique de la soustraction* sous la forme de trois prémisses que l'on cite ici : a) « une expérimentation dramaturgique qui contourne les frontières de la théâtralité » ; b) « la volonté, généralisée et explicite, de modifier les mécanismes perceptifs du spectateur », en rendant ce dernier « coresponsable de l'écriture dramatique » ; c) « la recherche d'une certaine essentialité dramatique et [...] une tendance évidente à l'économie des moyens, aussi bien dramaturgiques que scéniques ». À ces trois aspects, s'ajoute « l'état de perplexité » qu'engendre chez le spectateur une certaine étrangeté de la réalité qui lui est présentée. Voir BATLLE, Carles. « La nouvelle écriture dramatique en Catalogne ». *Art. cit.*, p. 139.

¹⁸⁷ BATLLE, Carles. « La nouvelle écriture dramatique en Catalogne ». *Art. cit.*, p. 134.

privilegier des constructions spatio-temporelles pour la plupart *essentialisées*, que ce qualificatif renvoie à une forme de retour à une certaine essence du théâtre, par exemple à travers différentes formules minimalistes reposant sur le dépouillement de l'espace scénique, ou que cette essentialisation corresponde à des indéterminations, à des *lieux d'incertitude* – au sens, bien entendu, de zones d'ombre liées, en particulier, à l'absence de toute une série d'indications (indications scéniques, mais également indices au sein du discours des personnages) qui auraient pu fournir un ancrage à l'action dramatique. Ce sont ces lieux d'incertitude qui, en grande partie, génèrent le pluriel du texte théâtral, c'est-à-dire, peut-être dans un souci d'universalisme, ses ambiguïtés, ses points de flou, ses indécidables et ses combinatoires énigmatiques.

Le constat général dressé jusqu'ici peut être synthétisé à travers ce commentaire de Sharon G. Feldman, qui a pour mérite de mettre en relation l'écriture dramatique de Benet et l'histoire récente du théâtre catalan :

Al llarg dels vuitanta i dels noranta Benet i Jornet va jugar amb un territori espacial indefinit, despullat, situant les seves obres en buits físics interns o en paisatges urbans genèrics. Si durant aquestes dècades, la ciutat de Barcelona – o Catalunya, per altra banda – com a imatge, idea, figura retòrica o trop poètic semblava haver desaparegut gairebé del tot de la seva obra i, significativament, de l'àmbit del teatre de text a Catalunya en general, *Olors* (1998) va ser una excepció curiosa i fulgurant, potser fins i tot un punt d'incidència en la història del teatre català contemporani quant al seu caràcter d'invisibilitat.¹⁸⁸

1.1.1.2. La langue catalane, un marqueur d'identité ?

La question de la langue occupe une place centrale dans un certain nombre de pièces catalanes écrites au cours de la période considérée. Autant le dire d'emblée : dans les pièces du corpus, on n'observe pas de formes plus ou moins radicales de théâtre polyglotte ou, au moins, bilingue, qui seraient comparables aux expériences de Bernard-Marie Koltès dans *Le retour au désert* (français/arabe), de Jordi Casanovas dans *Una història catalana* (catalan/espagnol) ou, dans une moindre mesure, de Juan Pablo Vallejo dans *Patera* (le texte en espagnol comporte une part significative d'emprunts – mots et courts énoncés – à la langue catalane) ou de Lluïsa Cunillé dans *Après moi, le déluge* (emprunts lexicaux au français et à des langues autochtones parlées au Congo).

Toutefois, dans *Forasters*, par exemple, on trouve quelques références à d'« autres langues », ainsi que dans *El gos del tinent* : « 1 : [...] Tu i el teu pare i la teva família

¹⁸⁸ FELDMAN, Sharon G. « La fragilitat del paisatge ». In BENET I JORNET, Josep M. *Olors*, p. 19.

parlèveu l'altra llengua » (il n'est dit nulle part explicitement de quelle langue il s'agit) ; en outre, la langue maternelle des personnages peut être présente ou se trouver inscrite, pour ainsi dire à l'état de traces, dans le discours des personnages, dans tous les cas où elle se manifeste à travers la langue commune à tous les personnages. Il faut alors s'intéresser, en particulier, à toutes les références accentuelles – non précisées dans *El gos del tinent* : « *Els dos homes parlen amb un determinat accent. Les dues dones parlen amb un altre accent, diferent del dels homes.* » La langue catalane n'est mentionnée à aucun moment de manière explicite, pas plus dans ce texte de Benet que dans *Forasters* que l'on évoquait précédemment. Pourtant, on est invité à s'interroger sur l'emploi du catalan comme langue d'écriture. Selon Sharon G. Feldman :

[...] during the democratic period, the presence of the Catalan language as a vehicle of theatrical expression has continued to hold symbolic value as a crucial marker of identity and a vindication of Catalan culture. For many Catalan dramatists, innately conscious of the oppressive realities of the past, the linguistic distinction appears to take precedence over all other thematic or aesthetic indicators of identity.¹⁸⁹

Mais on ne doit pas se contenter de cette affirmation. Il faudrait en effet se demander si l'emploi du catalan comme langue d'écriture constitue réellement un marqueur d'identité¹⁹⁰ suffisant. On parle du catalan *comme langue d'écriture* et ce n'est pas par hasard que l'on insiste sur cette formule : certes, le texte original des œuvres auxquelles on s'intéresse ici est un texte écrit, produit, en langue catalane. Le catalan comme langue d'écriture (de l'auteur, dans le texte écrit) trouve son pendant le plus exact sur scène dans le catalan *comme langue de profération*¹⁹¹ (des comédiens, dans la représentation), et non pas automatiquement dans la langue dont il est vraisemblable que les personnages se serviraient s'il leur était offert de prendre la parole de manière directe, en dehors de la médiation de la voix des acteurs. À la fin de *Salamandra*, à Barcelone, CLAUD se fait traduire une lettre écrite par son grand-père depuis les camps nazis : certes, la langue d'écriture (de la pièce) est le catalan, mais le texte théâtral construit un double référent linguistique que l'on pourrait décrire en parodiant quelque peu le développement de la parole théâtrale tel que le formule Anne Ubersfeld, comme on l'a montré précédemment : X (auteur : Benet i Jornet) ordonne *en catalan* à Y (comédien : Pep Cruz pour la mise en scène de Toni Casares dans la Petite Salle du TNC en

¹⁸⁹ FELDMAN, Sharon G. « *Catalunya Invisible* : Contemporary Drama in Barcelona ». *Art. cit.*, p. 273.

¹⁹⁰ On traduit par « marqueur d'identité » la notion dont se sert Sharon G. FELDMAN en anglais : « markers of identity ».

¹⁹¹ On parle ici de « profération » pour renvoyer à la voix des acteurs « au sens propre, comme donnée physique ou phonétique résultant d'une profération ». SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.). *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval : Circé, 2005, p. 221.

2005) de dire *en catalan* que Z (personnage : le MONSIEUR) dit *en anglais* à Z' (personnage : CLAUD) qu'il est dit *en catalan* que (énoncé : le contenu de la lettre écrite en catalan et traduite en anglais). Plus simplement, le référent linguistique « réel », dans *Salamandra*, c'est l'anglais : c'est forcément en anglais que CLAUD et tous les autres personnages s'expriment, puisque CLAUD ne comprend pas le catalan et qu'il ignore même qu'il s'agisse encore d'une langue vivante, comme on le voit dans l'avant-dernière scène.

La distinction entre langue d'écriture et de profération, d'une part, et d'autre part, référent linguistique « réel » (la langue dans laquelle on suppose que les personnages s'exprimeraient s'ils pouvaient le faire sans le relai d'un comédien), permet peut-être de nuancer le jugement de Sharon G. Feldman. Il semble alors probable que l'emploi du catalan ne constitue un marqueur identitaire que dans quelques cas bien précis, en particulier lorsqu'il est explicitement souligné dans le dialogue¹⁹² ou lorsqu'il entre en opposition avec une autre langue parlée par certains personnages ; par exemple : dans le cas déjà mentionné de *Una història catalana* ; dans celui (pour prendre un exemple issu de la Renaissance ibérique) de *La vesita*, pièce bilingue de Joan Ferrandis d'Herèdia¹⁹³ ; et dans le cas aussi de *Cançons perdudes*, une pièce qui pourrait être lue en partie comme une manière d'« hommage » à la langue – bien que l'action dramatique soit abritée dans une Drudània allégorique et symbolique, la langue d'écriture est bien sûr le catalan, tandis que l'onomastique est principalement d'origine occitane, comme le poème de Jouseph Roumanille que chante le personnage de la DRAPS : l'incorporation dans le texte catalan de références (linguistiques)

¹⁹² Pour illustrer ce premier cas de figure, on reproduit ici un dialogue entre deux personnages de la pièce *Oblidar Barcelona* de Carles BATLLE, où la référence à la langue catalane est explicite et donne lieu à plusieurs considérations métalinguistiques d'ordre grammatical dans les répliques de SALVADOR :

BABA : Hi poso ceba ?

SALVADOR : Com ?

BABA : Hi poso ceba ?

SALVADOR : Perdó, no sap com s'arriba a semblar al meu fill... Sí, posi-hi ceba. Fa molt que viu aquí ?

BABA : Com diu ?

SALVADOR : Ho dic pel pronom feble... « Hi poso ceba ? » Un altre hauria dit, no sé, « poso ceba a l'entrepà ? » o directament « poso ceba ? »

BABA : No sé si el segueixo, i no és un entrepà.

SALVADOR : No cal que em segueixi, em refereixo al català, ningú li ha dit que parla molt bé el català ?

BABA : Sóc català.

SALVADOR : Sí, esclar, « tothom que viu i treballa a Catalunya és català. »

BABA : Vaig néixer aquí.

SALVADOR : Jo també...

BABA : Poso tomàquet ?

SALVADOR : Sí, posi-me'n... (BATLLE, Carles. *Oblidar Barcelona*. Tarragone : Arola, 2009, p. 96-97.)

¹⁹³ FERRANDIS D'HERÈDIA, Joan. *La vesita*. In MASSOT I MUNTANER, Josep (éd.). *Teatre medieval i del renaixement*. Barcelone : Edicions 62, 1983, p. 181-215. On y parle également en portugais, mais dans des proportions moindres que pour le catalan et l'espagnol.

occitanes viserait peut-être alors à nourrir une réflexion sous-jacente autour du risque d'extinction de la langue catalane elle-même¹⁹⁴.

En dehors de cas semblables, on tend à considérer que l'emploi du catalan comme langue d'écriture, au moins à partir des premiers signes notables d'une véritable normalisation du théâtre catalan dans les années 1980/1990, cesse de remplir une fonction de marqueur identitaire, ou qu'il n'est pas plus susceptible d'assumer une telle fonction que ne le seraient le français, l'anglais, l'espagnol ou l'allemand, pour les pièces contemporaines écrites dans ces langues.

Mais ce qui semble plus intéressant, c'est la comparaison qu'établit Sharon G. Feldman, à partir d'une déclaration de Javier Marías¹⁹⁵, entre la situation d'un auteur madrilène appartenant à une culture littéraire qui bénéficie d'une certaine « force majoritaire » dans le monde et celle d'un dramaturge barcelonais comme Josep M. Benet i Jornet :

Si considerem només l'exemple de Benet i Jornet, podem veure com el cas de l'escriptor català contemporani – i, m'interessa aquí, sobretot i evidentment, l'escriptor teatral – sembla molt més complex, més ple de girs i voltes que la situació evocada per Marías, el qual parla des de la posició de Madrid i des de la perspectiva d'un escriptor que pertany (malgrat el seu rebuig) a una cultura literària, la castellana, que ha cobrat una certa força majoritària dins del món. Ben al contrari és el cas de l'escriptor dramàtic que escriu en llengua catalana i que, en virtut de la seva condició de pertànyer a una nació sense estat, es troba gairebé obligat a abastar amb la seva escriptura una sèrie de paradoxes, dilemes i fins i tot ansietats pròpies.¹⁹⁶

On ne s'attardera pas davantage sur l'emploi du catalan, qui ne semble fonctionner comme marqueur d'identité que dans un petit nombre de cas bien précis, comme on l'a dit. On adopte du reste un point de vue, aujourd'hui largement partagé, qui se garde bien de surestimer la place de la langue dans la production théâtrale d'auteurs qui commencent à écrire dans les années 1980 : « Ils utilisent cette langue comme langue scénique, dramaturgique, parce que, tout simplement, c'est la leur »¹⁹⁷, à la différence d'auteurs pour

¹⁹⁴ « Hi ha a la peça un homenatge distanciat i irònic – i en el propòsit potser podríem relacionar Benet amb el Salvador Espriu de *Primera història d'Esther* – a la llengua mitjançant el recurs a l'occità, un idioma romànic molt pròxim i en perill evident d'extinció. » GIBERT, Miquel M. « Aproximació al primer teatre de Josep M. Benet i Jornet ». *Art. cit.*, p. 54.

¹⁹⁵ « Cuando un escritor deja de mirar a su alrededor, deja de preocuparse por el “estado” o el “futuro de la literatura” de su país o en su lengua – descubre que eso es lo que menos le importa y que además no es responsabilidad suya –, y se dedica a lo que le toca dedicarse, es decir, a escribir su obra como si no hubiera ninguna otra en el mundo. » MARIAS, Javier. « El escritor aislado ». *El País / Babelia*, 3 septembre 2011. En ligne : http://elpais.com/diario/2011/09/03/babelia/1315008788_850215.html [consulté le 22 juin 2013].

¹⁹⁶ FELDMAN, Sharon G. *Sobre les influències, la tradició i altres ansietats : alguns dilemes de l'escena catalana contemporània*. Lleida : Punctum & Màster Oficial Interuniversitari d'Estudis Teatral, Documenta Teatral, n° 4, 2011, p. 10.

¹⁹⁷ DENY, Aurélie. « La diffusion des nouvelles écritures dramatiques de langue catalane en Espagne et en France ». In BRASSEUR, Patrice (éd.). GONZALEZ, Madelena (éd.). *Théâtre des minorités. Mises en scène de la*

lesquels le choix du catalan comme langue d'écriture, sous le régime franquiste, devait probablement être considéré comme le signe ou comme la preuve, dans une certaine mesure, d'une forme de résistance et/ou de revendication identitaire. Rodolf Sirera, quant à lui, décrit cette nouvelle génération d'auteurs dans les termes suivants : « Una generació educada ja en català, i per la qual escriure en la seva llengua per a l'escena no implicava cap actitud defensiva, sinó únicament una simple afirmació de normalitat. »¹⁹⁸

Tout porte à croire que le recours au catalan comme langue d'écriture n'est désormais plus qu'une donnée factuelle parmi d'autres. On pourrait dire alors, de manière tautologique, que le principal trait distinctif de la littérature dramatique catalane, ce serait d'être écrite en catalan. Mais encore faudrait-il envisager, le cas échéant, un certain nombre de préoccupations qu'avive de manière peut-être plus aiguë le fait d'employer une langue moins majoritaire que d'autres, et peut-être aussi la mise en œuvre d'un certain nombre de formes et/ou de procédés dramaturgiques potentiellement liés à la conscience d'une forme de fragilité (linguistique, culturelle, etc.), d'incertitude face à l'avenir. Il pourrait s'avérer parfois éclairant d'examiner – au moins chez certains auteurs, en particulier chez Benet i Jornet dans le cadre de la présente étude – les possibles effets (aux plans esthétique, thématique, idéologique, etc.) engendrés par la question de la langue : si la langue ne suffit certainement pas à dire le lieu¹⁹⁹, peut-être induit-elle néanmoins, dès la genèse du texte théâtral, des préoccupations, des thématiques et des motifs particulièrement saillants ; par exemple, la dialectique de la survie et de l'extinction, qui traverse une grande partie de

marge à l'époque contemporaine. Paris : L'Harmattan, 2008, p. 204. On partage en partie ce jugement d'Aurélien DENEY, qui a pour mérite de mettre l'accent sur le rôle des pouvoirs publics dans les phénomènes, déjà évoqués, d'institutionnalisation et de normalisation du théâtre catalan à la fin du XX^e siècle : « Le théâtre en langue catalane, notamment face à la répression franquiste, a représenté tout au long de son histoire un certain acte de résistance, de revendication identitaire. Aujourd'hui, dans un contexte politique bien différent, il ne s'agit plus vraiment pour les jeunes auteurs dramatiques catalans de revendiquer leur appartenance à une minorité linguistique. Ils écrivent en catalan car c'est tout simplement leur langue. La politique des pouvoirs publics autonomes permet d'ailleurs à ces dramaturges de jouir de conditions relativement meilleures que celles de leurs pairs écrivant en castillan » (*ibid.*, p. 213). On n'a évidemment pas pour objectif, ici, d'évaluer la part des aides publiques reçues en Catalogne par le théâtre en catalan et par celui en castillan. On souhaite seulement attirer l'attention sur un ensemble de facteurs (politiques, économiques et socio-économiques, mais aussi culturels) qui permettent de bien prendre la mesure de la normalisation du théâtre catalan ; il faut prendre en considération, en particulier, le rôle de l'habitude dans les comportements d'un certain public « habitué des scènes catalanes », « souvent issu d'un milieu économique plus élevé, qui lit, écrit en catalan » (*ibid.*, p. 204 ; A. DENEY ajoute : « Il ne faut pas oublier qu'une partie de la bourgeoisie catalane a aidé à la diffusion des arts scéniques catalans sous le franquisme et, lorsqu'elle se rend au théâtre aujourd'hui, elle choisit plus particulièrement les spectacles en catalan. »)

¹⁹⁸ SIRERA, Rodolf. « Teatre català : retorn als temes polítics ? » Conférence prononcée au Centre d'Études Catalanes de l'Université Paris Sorbonne (Paris IV), 24 avril 2001. Article en ligne :

<http://parnaseo.uv.es/ars/Documentos/paris.html> [consulté le 22 juin 2013].

¹⁹⁹ Une clarification : dire que *l'emploi de la langue catalane ne suffit pas à dire le lieu*, cela n'a rien à voir avec le fait que le théâtre catalan puisse trouver l'un de ses traits définitoires dans le recours au catalan comme langue d'écriture – peut-être, du reste, le trait principal, tant les productions sont par ailleurs diverses que ce soit du point de vue de la forme ou du contenu.

l'œuvre de Benet. Dans certaines de ses pièces (peut-être *Testament*, sans doute *Olors*, et sans doute aussi *Salamandra*), la question linguistique acquiert de forts pouvoirs connotatifs au point que la dialectique de la permanence et de la fugacité, exprimée à travers cette question de la langue, s'érige presque à elle seule, sur un mode symbolique, en système signifiant.

1.1.1.3. Absence manifeste et processus de reconnaissance

Malgré l'absence manifeste (vraisemblablement assez répandue) de la réalité historique la plus immédiate, on peut observer, au moins dans certaines pièces, un certain nombre de phénomènes qui relèvent de la réception et qui prennent la forme de différents processus de reconnaissance²⁰⁰ – différents, dans la mesure où ils peuvent reposer sur une grande variété de mécanismes. On ne s'emploiera ici qu'à en évoquer certains, sans chercher à les décrire précisément – si tant est, du reste, qu'une telle description soit possible. Comme le souligne Sharon G. Feldman : « al teatre, el procés d'autoreconeixement i el disig d'autoconscienciació és complex »²⁰¹.

a) Dans plusieurs textes théâtraux qui ont renoncé à toute forme de référence explicite au monde, on voit néanmoins se construire des espaces où le lecteur/spectateur n'est ni tout à fait en territoire inconnu ni pour autant vraiment chez lui. Certaines pièces du corpus, en particulier, entretiennent avec la réalité un rapport très complexe auquel Carles Batlle s'est intéressé à diverses reprises. Avec *Carícies*, on peut signaler une évolution notable que Batlle présente ainsi : « la realitat dramàtica que presenta [la peça] resulta “vagament” familiar »²⁰². À partir de *Carícies*, le traitement de la réalité se fait de plus en plus

²⁰⁰ Par *processus de reconnaissance*, on désigne « la faculté spectatrice de reconnaissance (idéologique, psychologique ou littéraire) » sur laquelle joue la représentation et qui « produit [...] l'illusion nécessaire au déploiement de la fiction. » PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre. Op. cit.*, p. 296. Dans certains cas, « le spectateur reconnaît sur scène une réalité, un sentiment, une attitude qu'il lui semble avoir déjà éprouvés. L'impression de reconnaissance varie selon les objets reconnus : l'identification au personnage se fait selon un sentiment ou une impression qu'il nous semble avoir déjà connue. L'effet de reconnaissance idéologique se produit lorsque le spectateur se sent dans un milieu familier dont il ne remet pas en cause la légitimité en question » (*ibid.*, p. 113). Plusieurs auteurs, parmi lesquels Patrice PAVIS, n'hésitent pas à parler d'*effet de reconnaissance* pour désigner le processus ainsi décrit. Cependant, pour plus de clarté, on préfère distinguer les deux expressions : celle d'*effet de reconnaissance* sera strictement employée ici en tant que synonyme d'*anagnorisis* (ARISTOTE, *Poétique*. Paris : Gallimard, 1996), c'est-à-dire pour décrire un moment bien particulier de la pièce où le personnage effectue une découverte critique.

²⁰¹ FELDMAN, Sharon G. « Dins la nostra memòria ». In BELBEL, Sergi. *Forasters*, p. 19.

²⁰² BATLLE, Carles. « Pròleg ». In BELBEL, Sergi. *Després de la pluja*, p. 12. On retrouve précisément, dans ce commentaire le qualificatif, employé dans le sous-titre de *Forasters* : « Melodrama familiar en dos temps ». Chez BATLLE, ce qualificatif n'a pas le sens de « familial », bien entendu, mais celui de « familier ». Toutefois, si l'on signale ce cas de polysémie, c'est parce qu'on reviendra plus longuement par la suite sur les catégories

problématique. Dans *Després de la pluja*, par exemple, la « réalité » (au sens du monde et du contexte contemporains de l'acte d'écriture) point par moments et par endroits, sans que la pièce puisse être qualifiée pour autant de réaliste – loin s'en faut. La réalité se trouve sans cesse retravaillée, défigurée, et la pièce finit par s'apparenter à un texte de science-fiction, comme l'observe à nouveau Batlle :

En definitiva, una dialèctica entre conegut i estrany que ens apropa més al « món feliç » de Huxley que no pas a l'ambient predissenyant de la Barcelona post-olímpica (l'edifici Maphreté quaranta-nou plantes ?). I en un altre extrem, la foscor post-atòmica de Blade Runner. D'una banda, la certesa d'un món proper ; de l'altra, el regust de la distància, de la diferència. Diguem-li futur. [...] Ha de quedar clar, doncs, que *Després de la pluja*, tot i jugar amb un món de referències identificable, familiar, probablement molt proper, recrea un univers estranyament distant. Això facilita que l'obra s'esplaiï amb l'enigma i el misteri.²⁰³

Avec ce jugement de Carles Batlle, on est placé face à un problème déterminant pour la présente étude puisque la dialectique entre la reconnaissance et l'étrangeté prend la forme d'un paradoxe sous-jacent, non seulement dans le théâtre de Belbel, mais aussi dans celui de Benet, en tout cas à partir de *Desig*. À propos de cette pièce, Carles Batlle écrit :

Personalment, m'agrada parlar de realisme estrany. Una *estranyesa familiar*, si em permeteu la paradoxa, que es justifica, d'una banda – la familiar –, en l'essència dels referents i, de l'altra – l'estranyesa –, en la manera com aquests referents són actualitzats en el text. A un nivell no gens negligible, el grau d'estranyesa també té a veure amb una certa dimensió fílmica de la realitat evocada. Es pot parlar d'un imaginari *americanitzat* ?²⁰⁴

À travers les notions d'« étrangeté familière » ou de « réalisme étrange », on est invité à se pencher sur un certain nombre de *combinatoires plus ou moins énigmatiques* (pour reprendre une formule que l'on a employée plus haut) entre plusieurs catégories de signes dont certains ressortissent à la « dramaturgie opaque » décrite par Batlle²⁰⁵, tandis que d'autres renvoient à des référents plus aisément identifiables pour le lecteur/spectateur. La « réalité » du lecteur/spectateur, en effet, peut être présente au moins selon deux modes majeurs : d'une part, les constructions spatio-temporelles à l'œuvre dans les pièces et le monde du lecteur/spectateur peuvent à certains moments s'interpénétrer, par le biais de toute

parfois assez inextricables du *familier* et du *familial* – et, pour ainsi dire, de leur envers : l'*étrange* et l'*étranger* – et sur leur rôle dans la construction et dans la perception de l'espace.

²⁰³ *Ibid.*, p. 12-13.

²⁰⁴ BATLLE, Carles. « El darrer teatre de Benet i Jornet : un cicle ». *Art. cit.*, p. 97.

²⁰⁵ L'œuvre de Lluïsa CUNILLÉ serait tout à fait emblématique de cette tendance dramaturgique : « Il s'agit de textes intimes marqués d'une forte charge énigmatique ; de drames qui cherchent à évoquer la patine grise de la vie quotidienne en société, la solitude et l'incommunication, la nécessité d'inventer des excuses pour rendre possible un échange minimum... » BATLLE, Carles. « La Nouvelle écriture dramatique en Catalogne ». *Art. cit.*, p. 135.

une série d'images, de situations, d'évocations, d'allusions, de traces, etc., qui renvoient à une forme de quotidienneté²⁰⁶ (le lecteur/spectateur identifie un certain nombre de traits que l'univers fictionnel possède en commun avec son propre quotidien : telle situation, telle représentation spatiale, etc., lui sont immédiatement accessibles) ; d'autre part, un certain processus de reconnaissance peut être favorisé lorsque la pièce fait appel à une forme d'imaginaire collectif, c'est-à-dire lorsque le théâtre se nourrit de représentations (cinématographiques, télévisuelles, littéraires, etc.) préalables, en puisant ses référents dans un *réel déjà médiatisé*.

Ainsi, il y aurait lieu de lire un certain nombre de pièces à l'aune de ces combinatoires en partie énigmatiques ou opaques, qui mettent le lecteur/spectateur en présence d'évocations ou de traces d'un monde connu en même temps qu'elles en éliminent paradoxalement les représentations concrètes²⁰⁷. Il s'agit là d'une première limite, ou d'une première nuance, à apporter au constat d'absence manifeste des référents spatiaux et temporels dans une partie des pièces du corpus.

b) Par ailleurs, on remarque que l'invisibilité manifeste de Barcelone et/ou de la Catalogne n'implique nullement l'illisibilité d'une certaine réalité historique, géographique, etc. Bien au contraire, si l'on interroge le traitement des référents spatiaux et temporels à l'aune des notions de *visibilité* (présence explicite) et de *lisibilité* (reconnaissance), on en vient à se demander, à la suite de Sharon G. Feldman, si le lieu et, dans une certaine mesure, l'identité (catalane) ne se manifesteraient pas à travers leur absence même. Sharon G. Feldman a abondamment décrit et étudié ce paradoxe d'une inscription en creux du lieu et de l'identité culturelle – un paradoxe apparent que l'on pourrait certainement résoudre, selon la

²⁰⁶ Le terme de *quotidienneté* est certainement sujet à discussion, mais on estime qu'il a pour mérite de bien rendre compte du caractère reconnaissable que peuvent revêtir des représentations lorsqu'elles font écho à un certain nombre de comportements et de situations connus, enracinés dans l'espace vécu du lecteur/spectateur. À propos de *Tàlem*, par exemple, l'auteur lui-même évoque un traitement dramaturgique de la quotidienneté : « La primera intenció en crear *Tàlem* fou tractar d'una manera àgil i aparentment intranscendent alguns aspectes de la quotidianitat que transiten més o menys descaradament en algunes relacions de parella, i que, personalment, em semblaven alarmants : l'abúlia (segons el diccionari : "afebliment greu de la força de voluntat") i el tedi ("molèstia causada per la continuïtat o repetició d'una cosa que no ens interessa"). » BELBEL, Sergi. « TÀLEM. Dossier ». *Art. cit.*, p. 115.

²⁰⁷ On pourrait alors parler d'une dramaturgie qui s'articule autour de deux modes apparemment contradictoires de la réception, d'une part, le processus de reconnaissance, et d'autre part, ce que Patrice PAVIS appelle l'« effet d'étrangeté » : « L'étrange, catégorie esthétique de la réception, ne se distingue pas toujours facilement d'autres impressions comme l'insolite, le bizarre, le merveilleux ou l'intraduisible mot allemand *das Unheimliche* ("l'inquiétante étrangeté"). » *Dictionnaire du Théâtre. Op. cit.*, p. 114. Le concept freudien d'*unheimlich* a ailleurs été traduit par « étrangeté familier », un choix tout à fait éclairant ici. Voir entre autres HOUPPERMANS, Sjef. « Corps et *Unheimlich* chez Beckett ». In HOUPPERMANS, Sjef (éd.). *Présence de Samuel Beckett / Presence of Samuel Beckett. Colloque de Cerisy*, Amsterdam / New York : Rodopi, 2006, p. 191-206.

chercheuse nord-américaine, en examinant l'hypothèse d'un discours du lieu qui se ferait jour de manière elliptique :

[...] seria possible entendre la identitat cultural en el teatre català contemporani com inscrit [*sic*] no mitjançant la localització sinó a través de la seva elusió o desplaçament, i [...] podríem observar en la manca de geografia espacial, en l'evasió geopatològica de senyals d'identitat com la catalanitat s'estableix el·lípticament o fins i tot aporèticament, de tal manera que la seva no-presència flagrant adquireix forts poders significatius.²⁰⁸

Les travaux de Sharon G. Feldman constituent une source d'inspiration féconde pour la présente étude. Son analyse de la pièce *Salamandra*, en particulier, s'avère tout à fait éclairante, car on y trouve à la fois un cadre théorique et des pistes d'interprétation que l'on pourra sans doute étendre à d'autres textes du corpus. Feldman étudie en effet l'organisation de la suite de paysages où se déroule l'action scénique de la pièce de Benet, et elle observe : « Dins el remolí de paisatges ardents que apareixen davant dels ulls de l'espectador, la ciutat de Barcelona emergeix com la clau final del misteri, el referent cap al qual es dirigeixen tots els signes previs »²⁰⁹.

À partir d'une telle hypothèse, on pourrait se demander si, pour certaines pièces du corpus, les auteurs ne trouveraient pas dans l'éliision même des référents spatiaux et temporels de nature locale, une formule dramaturgique particulièrement encline à permettre le surgissement d'un discours sur l'*ici* – discours nécessairement indirect, biaisé, *détourné*. On pourrait alors parler d'un théâtre du « détour » qui, selon les mots de Jean-Pierre Sarrazac, « nous ouvre le chemin d'une reconnaissance : nous nous éloignons pour mieux nous rapprocher. Le détour permet un retour saisissant – étran­géifiant – sur cette réalité dont nous voulions témoigner »²¹⁰.

c) Dans un mouvement inverse, pour ainsi dire, on devra bien entendu s'interroger, le cas échéant, sur les effets – peut-être en partie trompeurs – de toute référence explicite à des lieux concrets et/ou à des moments historiques déterminés. De même que l'*invisibilité* manifeste de telle ville ou de tel pays, par exemple, ne signifie pas toujours l'*illisibilité* de cette ville ou de ce pays, de même les évocations d'un lieu déterminé, en particulier à travers la présence plus ou moins saillante de toponymes, n'a pas systématiquement pour effet la

²⁰⁸ FELDMAN, Sharon G. « La fragilitat del paisatge ». *Art. cit.*, p. 26.

²⁰⁹ FELDMAN, Sharon G. « Els paisatges del teatre català contemporani : de Benet i Jornet a Cunillé ». *Art. cit.*, p. 61.

²¹⁰ SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.). *Lexique du drame moderne et contemporain*. Op. cit., p. 62.

prééminence effective de ce lieu. C'est bien ce que remarquait Bernard-Marie Koltès lorsqu'il déclarait à propos de l'une de ses pièces :

Combat de nègre et de chiens ne parle pas [...] de l'Afrique et des Noirs – je ne suis pas un auteur africain –, elle ne raconte ni le néocolonialisme ni la question raciale. Elle n'émet certainement aucun avis. [...] Ma pièce parle peut-être un peu de la France et des Blancs : une chose vue de loin, déplacée, devient parfois plus symbolique, parfois plus déchiffrable.²¹¹

Avec ce commentaire, on se retrouve à la croisée de deux phénomènes déjà évoqués ici : d'une part, le processus de reconnaissance, et même d'auto-reconnaissance, est peut-être toujours au moins en partie inévitable au théâtre ; d'autre part, on observe parfois dans le théâtre contemporain écrit au cours des dernières décennies le recours à une forme de « théâtre du détour ». Les dramaturges mettraient alors en œuvre une stratégie de la vision indirecte, qui consisterait à « s'éloigner de la réalité, la considérer en faisant un écart et d'un point de vue étranger afin de mieux la reconnaître »²¹².

Dans *Après moi, le déluge* de Lluïsa Cunillé, par exemple, le discours des personnages, pris dans son ensemble, se construit à travers toute une série d'écarts, de déplacements. Tout se passe comme si la voix de l'Autre se faisait voie de détour : un vieil homme africain – invisible sur scène mais néanmoins présent (il est figuré par un fauteuil vide) – se rend dans une chambre d'hôtel de Kinshasa dans le but de confier son fils à un homme d'affaire européen ; le discours du vieillard ne parvient au lecteur/spectateur que grâce à la traduction d'une interprète, elle aussi européenne ; on apprend vers la fin de la pièce que le fils de l'Africain est mort seize ans plus tôt. Ainsi, on peut dire que le vieillard à la voix relayée est venu lui-même en porte-parole de son fils mort, qui, sur un mode métonymique, constitue une sorte d'évocation générale d'une certaine histoire et d'un certain état de l'Afrique. Lluïsa Cunillé compose ici une pièce qui ne parle pas *pour* l'Afrique et les Africains, et encore moins *à la place de* ces derniers, mais qui laisse quelque chose se dire *à travers* la matière textuelle et les potentialités scéniques de la pièce. En d'autres termes, la pièce ne souhaite pas délivrer un message idéologiquement construit, elle ne tient pas à proprement parler de discours politique sur le monde, elle ne prétend pas témoigner du monde sur un mode mimétique, elle ne se présente pas comme un document à valeur historique ou sociologique,

²¹¹ Propos recueillis par Delphine BOURDON. *Gazette du français*, n° 25, avril 1986.

²¹² Voir l'article « Détour(s) ». In SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.). *Lexique du drame moderne et contemporain*. *Op. cit.*, p. 59-62.

par exemple²¹³, bref, elle évoque et laisse des traces, plus qu'elle ne représente, ne montre ou ne désigne. Tout se passe alors comme si Lluïsa Cunillé instaurait une rhétorique de la chaise vide, où la « parole des absents »²¹⁴ ne consisterait pas à parler *en lieu et place des absents*, mais bien plutôt d'en appeler à la conscience du lecteur/spectateur à *travers l'absence*²¹⁵.

Dans un certain nombre de pièces qui peuvent s'apparenter à une dramaturgie du détour, les auteurs semblent s'interroger implicitement, d'une part, sur la capacité du théâtre à témoigner durablement d'une réalité quelle qu'elle soit, et, d'autre part, sur celle du spectateur à garder une trace substantielle en lui de ce témoignage (en particulier dans le monde occidental contemporain, saturé d'informations venues à tout moment, de toute part et sur tout sujet). Dans de telles pièces, dont *Après moi, le déluge* est un exemple particulièrement emblématique, le problème n'est en aucune manière celui de la véracité des faits ou de l'authenticité des représentations ; ce qui compte avant tout, vraisemblablement, ce sont des constructions spatio-temporelles qui ne semblent pas tant définies aux dimensions du monde réel ou de la réalité historique qu'à celles des univers de fiction propres à chaque pièce, et sans doute aussi à chaque auteur.

²¹³ Ce qui aurait pu être le cas si l'on prend en considération la genèse du texte. *Après moi, le déluge* est, en effet, une pièce de commande : en décembre 2004, le Teatre Lliure a proposé à plusieurs dramaturges catalans d'écrire de nouvelles œuvres sur des sujets d'actualité (« *Projecte d'Autoria Teatral* ») ; c'est à cette occasion que Lluïsa CUNILLÉ a entamé la composition de *Après moi, le déluge*. Plus précisément, elle s'est nourrie, avant de nombreuses lectures sur les luttes de pouvoir dans l'histoire du Congo, d'un rapport de la F.A.O. (Organisation des Nations Unies pour l'Alimentation et l'Agriculture) sur les taux de mortalité infantile dans le monde en lien avec la malnutrition et la famine. Pour autant, la pièce ne s'apparente en rien à un « document sociologique » ou une « dénonciation bien intentionnée » ; voir SUBIRÓS, Carlota. « Set pensaments abans del diluvi (per ser llegits després) », p. 12. En ligne :

http://www.teatrelliure.com/documents/temp0708/apres_moi_cat.pdf [consulté le 22 juin 2013].

²¹⁴ La formule est employée par Jean-Pierre SARRAZAC dans un article qu'il consacre à *La jeune lune tient la vieille lune toute une nuit dans ses bras*, un spectacle collectif du Théâtre de l'Aquarium (1976). « Ici, point de travailleurs en bleu de chauffe, nulle atmosphère d'usine, nulle couleur locale. À décevoir radicalement notre appétit de "représentations", *La jeune lune*... ne nous rappelle que mieux la réalité du combat politique. À afficher son insuffisance, sa béance, son défaut de représentation, l'espace scénique ancre profondément le spectacle dans l'aujourd'hui : le théâtre ne prétend plus tenir lieu du réel [...]. *La jeune lune*... inaugure peut-être un théâtre des *traces*. Encore ces traces sont-elles plus concrètes – parce que la discrète présence chorale des cinq comédiennes et des cinq comédiens se fortifie de l'absence, rendue palpable, *percutante* par l'économie du spectacle, des ouvrières et des ouvriers mobilisés dans leurs usines et leurs ateliers – que les actes et les événements imitatifs dont nous repaissons de nombreux spectacles prétendument politiques. [...] La parole des absents – ceux que le théâtre, fût-il "politique", refoule : les prolétaires – est restituée avec ses hésitations, ses pannes, ses détours, avec les figures qui lui sont propres : ses exubérances, ses hyperboles, ses digressions. » (SARRAZAC, Jean-Pierre. « La parole des absents ». *Travail théâtral*, n°28-29, été-automne 1977, p. 91-95.)

²¹⁵ Ces pistes de lecture ont déjà été évoquées dans un précédent article : ROLLET, Aymeric. « Où le personnage est-il chez lui ? » *Art. cit.*, p. 11-26. Plus tard dans ce travail, on sera amené à reprendre quelques unes de ces analyses et de ces interprétations en montrant en quoi elles peuvent éclairer la compréhension de différents textes du corpus, en particulier pour les notions de *détour*, de *voix d'emprunt* et pour l'hypothèse d'une dramaturgie de la *trans/lucidité* où le discours des personnages serait conçu comme une *pratique de la trace*.

Dans une certaine mesure, selon les pièces et selon les dramaturges, on devra alors se demander si *dire et ne pas dire* Barcelone, par exemple, ne pourrait pas à la limite revenir au même. L'action a-t-elle toujours bien lieu à Barcelone lorsqu'il est dit que l'action a lieu à Barcelone ? Question absurde en apparence, et pourtant, pour une pièce comme *Barcelona, mapa d'ombres* de Lluïsa Cunillé, on pourrait bien affirmer que le lieu *est et n'est pas* la capitale catalane. C'est Barcelone, puisque l'action se déroule dans le quartier de l'Eixample et que l'auteur multiplie les références à Barcelone à travers l'évocation de toute une série d'événements marquants (les Jeux Olympiques, l'année Dalí, l'année Gaudí, etc.) ou de lieux précis (associés, en particulier, à l'image touristique de la ville : les *Rambles*, la place de Catalogne, le Palais de la Musique, etc.) ; et ce n'est pas Barcelone car on pourrait dire : « a través de l'univers de Cunillé (o Cunillélandia) se'ns dibuixa una gran ciutat, concretament Barcelona, però globalment qualsevol urbs occidental »²¹⁶. La lecture que propose Irene Caixàs i Vicens peut s'avérer intéressante, au-delà même de la pièce de Cunillé :

Cunillé no parla de res, però parla de tot. I és que sovint els seus personatges parlen més a través dels silencis que de les paraules. D'aquesta manera, és l'espectador qui ha de farcir aquests buits, i els omple gràcies a la comprensió del món real. I a *Barcelona, mapa d'ombres*, el receptor també ha d'imaginar aquests buits que floten a la ciutat, uns buits que els crea com els de qualsevol altre lloc, com el de qualsevol altre indret construït per la mateixa Cunillé. [...] l'autora no s'allunya del seu univers particular, només que en el seu món li ha posat uns noms que ens resulten familiars : Barcelona, Passeig de Gràcia, Liceu... però que també podrien ser París, Champs Élisés [*sic*], Torre Eiffel... En realitat, no estem tan lluny de Lluïsa Cunillé i de la *poètica de la sostracció*...²¹⁷

Ce commentaire a pour mérite d'attirer l'attention sur la pertinence parfois assez relative de certaines oppositions binaires telles que ici/ailleurs, présence/absence, etc., que ce soit dans la littérature dramatique écrite en Catalogne au cours des dernières décennies ou au théâtre en général, dans la mesure où la nature même du théâtre – plus étroitement lié peut-être qu'aucun autre genre littéraire ou qu'aucune autre pratique artistique à la question de la reconnaissance – vient en permanence questionner le rapport entre les représentations (fictionnelles) et le monde²¹⁸. On a donc quelque peu anticipé, ici, le développement que l'on

²¹⁶ CAIXÀS I VICENS, Irene. « Comunicació : una guia per conèixer els costats foscos de la ciutat. “Barcelona, mapa d'ombres” de Lluïsa Cunillé ». In *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani. Op. cit.*, p. 669. Le néologisme *Cunillélandia* est de Xavier ALBERTÍ ; voir son article : « Cunillélandia ». *Primer acto*, n°284, p. 40-41.

²¹⁷ CAIXÀS I VICENS, Irene. « Comunicació : una guia per conèixer els costats foscos de la ciutat ». *Art. cit.*, p. 673.

²¹⁸ « Le théâtre est le domaine de la “monstration” ou de “l’ostension” (Umberto Eco), c’est-à-dire de ce mode de désignation qui consiste à montrer la chose que l’on veut évoquer : sur scène l’image de Hamlet est un

souhaite consacrer plus loin au phénomène de retour (relatif) des références locales à partir du début des années 2000, mais cela semblait nécessaire pour bien saisir le processus de reconnaissance sous ses différents aspects.

1.1.2. Une singularité catalane ?

La disparition des références locales pourrait être interprétée en partie comme un trait singulier de la littérature dramatique écrite en Catalogne à partir des années 1980, et davantage encore au cours de la décennie suivante. Cette élimination, particulièrement prononcée, témoignerait en effet d'une forme de précaution, prise par un grand nombre d'auteurs, pour éviter l'écueil d'un théâtre local. Sharon G. Feldman, entre autres, adhère à la thèse selon laquelle il faudrait voir dans l'effacement de toute une série de marqueurs d'identité le signe d'une écriture qui refuse d'être taxée de provincialisme ou de périphérisme, comme on l'a évoqué.

Mais la nouvelle dramaturgie catalane s'inscrit dans un contexte théâtral européen, et même occidental, bien particulier, et c'est sans doute aussi dans ce cadre qu'il faut interroger l'évolution amorcée à partir des années 1980. Il s'agit d'un véritable tournant, qui s'apparente à un changement de paradigme formel, comme le souligne Carles Batlle :

Par une simple règle de cohérence esthétique entre forme et contenu, la dramaturgie reposant sur le débat d'idées explicite, qui était hégémonique dans le milieu catalan des années soixante-dix, a disparu actuellement. Cela ne signifie pas que les auteurs contemporains renoncent à une écriture hautement idéologique. Pour eux, toutes les interrogations qui s'ouvrent à partir de la perplexité éthique et idéologique, de l'indéfinition communicative ou de la voracité des relations humaines comprises comme un « combat », devraient pouvoir s'exprimer par une dramaturgie qui s'articule sur un discours de l'incertain, du doute, de l'angoisse ou du non-dit.²¹⁹

Un certain nombre de dramaturges étrangers, dont les œuvres peuvent être vues comme de possibles influences ou comme des sources d'inspiration pour la nouvelle dramaturgie catalane, ne semblent pas très éloignés de la tendance décrite. En d'autres termes, après avoir envisagé la disparition des références à la réalité historique immédiate comme une manifestation possible d'une certaine singularité de la dramaturgie catalane, on devra

homme en chair et en os, les bottes dont parle [*sic*] Estragon et Vladimir dans *En attendant Godot* sont figurées par de véritables bottes, le trône du roi par un trône concrètement présent, etc. On parle d'homomatérialité entre le signe et son référent, ou plutôt ses référents : le référent imaginaire du monde fictionnel et le référent existant dans le monde réel où évolue le spectateur. » CORDESSE, Gérard (*et al.*). *Langages littéraires. Textes d'anglais. Op. cit.*, p. 112-113

²¹⁹ BATLLE I JORDÀ, Carles. « La nouvelle écriture dramatique en Catalogne ». *Art. cit.*, p. 137.

nécessairement se pencher sur le contexte théâtral européen et occidental, et surtout sur la question des modèles et des influences dramaturgiques. Enfin, on s'intéressera plus spécifiquement à une forme de tension avec l'idée même de lieu, que semble nourrir une bonne partie du drame contemporain.

1.1.2.1. L'écueil d'un théâtre local

Si l'on interprète principalement l'effacement des références locales comme une manière d'ouvrir le théâtre catalan vers une forme d'universalité (dans une vision où l'ancrage local empêcherait nécessairement toute forme d'universalité), alors il y aurait lieu de parler à cet égard d'une spécificité propre au théâtre catalan écrit au cours des années 1990. Lorsqu'il traite du terrorisme dans *La sang*, Sergi Belbel s'attache à envelopper l'action dramatique d'un caractère universel. Les personnages n'ont pas de nom ; on trouve une seule indication temporelle (« ara ») ; la description de l'espace scénique, quant à elle, n'a pas pour fonction de renvoyer à un lieu du monde, mais seulement de caractériser en termes très généraux (intérieur/extérieur) les différents espaces qui abritent l'action. Sharon G. Feldman prend bien soin de souligner :

Belbel volia assegurar-se, tanmateix, que la seva obra no seria rebuda com una obra de teatre políticament compromesa basada en un moment, lloc o temps concrets. Va provar d'anar més enllà del context específic d'Espanya, atès que tenia present que les circumstàncies que descrivia a l'obra eren igualment vàlides a moltes parts del món contemporani.²²⁰

En 2005, Carles Batlle revient en ces termes sur le phénomène en question et se livre lui-même, du reste, à un *mea culpa* doublé d'un jugement sévère sur la tendance en question :

[...] Al llarg dels anys noranta, els autors de l'anomenada nova dramaturgia catalana hem evitat escrupolosament de referir-nos a la nostra pròpia realitat. La passada i la present. Sempre hi ha excepcions, és clar, però en línies generals els autors de la *perplexitat* hem contemplat amb horror la perspectiva de concretar geogràficament, de reflexionar històricament o, fins i tot, de fer servir noms propis de persona (propis del nostre entorn cultural). Girona, Barcelona, Sabadell han esdevingut implacablement « una ciutat » ; Catalunya gairebé sempre ha figurat com a « Europa » ; Joans, Joseps i ases han quedat convertits en « Home 1 », « Home 2 », « Dona Jove » o, com a molt, A, B i C. *Mea culpa*, reconec haver estat còmplice d'aquesta gran bajanada, o complex, com més us estimeu. Diguem-ne autoodi. En la recerca de la universalitat i la modernitat hem caigut en una actitud certament provinciana.²²¹

²²⁰ FELDMAN, Sharon G. *A l'ull de l'huracà. Teatre català contemporani*. Barcelone : L'Avenc, 2011, p. 215.

²²¹ BATLLE, Carles. « La realitat i el joc. Dues idees a propòsit de la nova escriptura : la "literaturització de

1.1. LA DRAMATURGIE CATALANE DE LA FIN DU XX^E AU DÉBUT DU XXI^E SIÈCLE

Les années 1990, auxquelles se réfère l'auteur, voient se multiplier des pièces qui se caractérisent par l'« opacité » et par la « soustraction » déjà évoquées. En 2001, Carles Batlle – dont on a choisi ici de suivre la lecture historique – écrit à propos de ces pièces :

Je parle d'une dramaturgie qui prend en Catalogne le nom de *drame relatif*. Ses démarches requièrent un public actif, mais l'activité qui lui est proposée est incertaine, laborieuse, tendue, angoissante, comme l'est sa propre existence. Il ne s'agit pas d'affirmer collectivement (et finalement cathartiquement) une nouvelle vérité sociale. Le public du *drame relatif* doit enquêter, déduire, arriver à des conclusions personnelles, décider... Il doit fouiller dans un courant souterrain qui traverse et dirige les situations, mais il n'est pas indispensable de confirmer ni d'affirmer quoi que ce soit.²²²

Certes, par la suite, Carles Batlle a renoncé au concept de « drame relatif ». Mais précisément, les raisons²²³ qui le conduisent le faire – dans un XXI^e siècle qui voit se diversifier la littérature dramatique écrite en catalan, que ce soit du point de vue thématique, formel ou stylistique – sont peut-être autant de renseignements sur un certain état de la même littérature dramatique à la fin du siècle précédent. Batlle pointe en effet une caractéristique majeure des pièces écrites au cours des années 1990 en montrant que, dans ces dernières, « notre expérience du monde réel s'était estompée en tant que référent » :

Parlant de *drama relatiu* descrivia, entre altres coses, un llenguatge que emmascarava la realitat i que conformava una mena de realisme en què la nostra experiència del món real s'havia desdibuixat com a referent. En la majoria dels casos, deia, les obres « instauren un univers de referències quotidià i contemporani ». I amb tot, la pàtina misteriosa i opaca amb què el llenguatge actualitza aquest univers en desdibuixa el contorn. El desenfoca. Aquest és el motiu, per exemple, que s'utilitzessin símbols : el telèfon a *Desig*, de Josep M. Benet i Jornet ; un braç ortopèdic a *La dona incompleta*, de David Plana ; animals engabiats a *Àfrica 30*, de Mercè Sàrrias, o una pintura misteriosa a les meves obres *Combat* o *Suite*. Al capdavant, el somni, la màgia, la irrealitat, se superposaven al quotidià. Personalment, m'agradava parlar de « realisme estrany ». A aquest « realisme estrany », s'hi afegien el pes del no-dit i la disposició/utilització del llenguatge segons una *estratègia* podríem dir-ne de combat. Tot plegat feia que els personatges del *drama relatiu* fossin més afeccionats « a construir versions de la realitat a base de paraules que no pas a referir-se verbalment a una

l'experiència" i la distinció mal resolta entre "particularització" i "localisme" ». *Pausa*, n°20, janvier 2005, p. 73-74.

²²² BATLLE I JORDÀ, Carles. « La nouvelle écriture dramatique en Catalogne ». *Art. cit.*, p. 138. Trois textes de Carles BATLLE sont indispensables pour saisir la définition du « drame relatif » : « A manera de manifest : Lluïsa Cunillè i Maeterlinck ». *El Pou de Lletres*, n°K-11/12-L, automne 1998-hiver 1999, p. 46-47 ; « Notes de l'autor ». In *Les veus de Iambu*. Barcelone : Edicions 62, 1999, p. 69-76 ; « El drama relatiu ». In *Suite*. Barcelone : Proa, 2001, p. 17-23.

²²³ Pour un bref exposé de ces raisons, voir entre autres BATLLE, Carles. « La realitat i el joc ». *Art. cit.*, p. 70.

1.1. LA DRAMATURGIE CATALANE DE LA FIN DU XX^E AU DÉBUT DU XXI^E SIÈCLE

realitat prèviament fixada ». Així doncs, els autors es deixaven seduir pel misteri de les coses que no eren transparents, que guardaven racons, que canviaven segons la perspectiva, el temps i l'espai des del qual l'observador les contemplava. Aquesta temptació per la *sostracció* i l'enigma – tan viva en els *dramas relatius*, però també en els no relatius dels darrers anys – ha tingut bastant a veure amb el joc dramàtic entre *realitat* i *ficció*. I és per aquí que ens acostem a la definició d'un nou concepte : la *literaturització de l'experiència*.²²⁴

La tendance à l'effacement – par ailleurs encore en partie pérenne au XXI^e siècle, comme le souligne la fin de la citation – semble si prononcée que Carles Batlle se sent, pour ainsi dire, contraint de rappeler : « Particularitzar no vol dir ser localista »²²⁵.

Néanmoins, il faut bien dire que ni Batlle ni du reste aucun auteur qui se soit penché de près ou de loin sur ce phénomène n'interprète l'élosion des références locales exclusivement comme la manifestation d'une singularité de la dramaturgie catalane. Batlle observe au début des années 2000 que « le drame européen des trente dernières années met beaucoup moins l'accent sur les conflits d'idées et de sentiments que sur les conflits de langage et les stratégies propres au discours »²²⁶. Il y a donc fort à parier que l'élosion des références locales, et même l'effacement de toute une série de référents spatiaux et temporels, observés jusqu'ici, s'inscrive au cœur d'une tendance dramaturgique qui dépasse les seules frontières de la Catalogne.

1.1.2.2. Le contexte théâtral européen et la question des modèles dramaturgiques

L'élosion des références doit sans doute être lue en même temps à la lumière des principales évolutions du théâtre européen. Les années 1980 correspondent pour le théâtre catalan, mais aussi, dans une certaine mesure, pour le théâtre européen dans son ensemble, à un retour progressif de la figure de l'auteur et de la notion même de littérature dramatique, qui parviennent à s'affranchir de la domination assez puissante, au cours de la décennie précédente, d'un théâtre davantage fondé sur l'image. En ce sens, Carles Batlle considère *Hamlet-machine* (1986) comme un symbole possible, pour le théâtre européen, d'un tournant, que l'on peut situer vers le milieu des années 1980 et qui se traduit par un véritable regain d'intérêt pour le théâtre à texte ; dans ce spectacle, en effet, un représentant d'un théâtre qui accordait une certaine primauté au langage visuel (Bob Wilson) travaille à partir

²²⁴ BATLLE, Carles. « La realitat i el joc ». *Art. cit.*, p. 70-71.

²²⁵ *Ibid.*, p. 73.

²²⁶ BATLLE, Carles. « La nouvelle écriture dramatique en Catalogne ». *Art. cit.*, p. 139.

de la pièce d'Heiner Müller, l'une des figures emblématiques de la dramaturgie allemande²²⁷.

Avec le retour du théâtre à texte et la réintégration progressive de la figure de l'auteur aux côtés des comédiens et du metteur en scène, la nouvelle génération d'auteurs qui apparaît à partir des années 1980, mais aussi certains auteurs appartenant à la génération précédente (parmi lesquels, Josep M. Benet i Jornet), se tournent vers un certain nombre de tendances et de propositions dramaturgiques – bref, dans une certaine mesure : de modèles venus des théâtres européens et nord-américains. On le verra, ce sont souvent les mêmes noms qui reviennent sous la plume des chercheurs, des critiques et des historiens du théâtre catalan : Samuel Beckett, Thomas Bernhard, Heiner Müller, Harold Pinter, David Mamet, parfois Bernard-Marie Koltès, etc. Bien entendu, le présent travail n'a pas pour but d'évaluer précisément l'influence exercée par tel ou tel dramaturge, ni même de dresser, dans un souci d'exhaustivité, l'inventaire de ces possibles influences ; l'aventure serait fort hasardeuse, et ses résultats, sans doute peu éclairants dans le cadre de l'analyse que l'on souhaite effectuer. On n'a donc retenu que les principales considérations sur lesquelles on estime opportun de mettre l'accent.

Tout d'abord, le retour du théâtre à texte, qui prend un certain essor à partir de la seconde moitié des années 1980, ainsi que l'indubitable curiosité éveillée en Catalogne par d'autres écritures dramaturgiques (européennes, occidentales), semblent s'accompagner d'un certain détachement vis-à-vis de la tradition autochtone qui prend, au mieux, la forme d'une méconnaissance ou d'une indifférence, et au pire, celle d'un rejet plus ou moins manifeste²²⁸. Ainsi, lorsqu'il commence à écrire, Sergi Belbel est probablement influencé par un certain nombre de manifestations autochtones, mais il faut chercher ces dernières du côté d'un théâtre de l'image (Albert Boadella, par exemple), et non pas du côté du théâtre catalan à texte ; c'est bien dans la littérature européenne que Belbel a trouvé, au moins dans un premier temps, ses principales sources d'inspiration, en particulier chez Georges Perec, Samuel Beckett et Heiner Müller. M.-J. Ragué-Arias dresse un constat similaire, valable pour toute la génération d'auteurs qui émerge vers la fin des années 1980 et ensuite :

Samuel Beckett, destructor de la narrativa dramática burguesa, autor de la palabra desnuda, casi inmóvil, en cuyo teatro de esencias minimalistas la trama desaparece a favor de la

²²⁷ BATLLE, Carles, « Apunts per a una valoració de la dramàtúrgia catalana actual : realisme i perplexitat ». *Pausa*, n°17-18, décembre 1994, p. 30.

²²⁸ On sait que la notion même de tradition, dans le contexte du théâtre catalan contemporain, a fait encore assez récemment l'objet d'études et de débats à la fois éclairants et polémiques. Voir en particulier AULET, Jaume (éd.). FOGUET, Francesc (éd.). SANTAMARIA, Núria (éd.). *Una tradició dolenta, maleïda o ignorada ? I Jornades de debat sobre el repertori teatral català*. Barcelone : Punctum & GELCC, 2006.

1.1. LA DRAMATURGIE CATALANE DE LA FIN DU XX^E AU DÉBUT DU XXI^E SIÈCLE

situación dramática y los personajes son máscara interna de seres humanos enfrentados a la soledad y al vacío de sus existencias, es una de las mayores y mejores fuentes de las que beben las jóvenes generaciones teatrales de nuestro país. Hallamos también en sus obras la huella de los poemas trágicos de Heiner Müller, el profundo desarraigo de los seres marginales de Bernard Maria Koltès, las acciones cinematográficas fragmentadas de David Mamet, o de Sam Shepard, cierta influencia de Thomas Bernhard, a veces la ironía ácida del teatro inglés contemporáneo, el aroma de Harold Pinter.

Es a partir de estas corrientes y no de la tradición autóctona ni de las generaciones inmediatamente anteriores, de las que surge una fértil promoción de jóvenes que se inicia a finales de los ochenta, en Cataluña y en Valencia, una generación de la que buena parte de sus autores se vincula, con mayor o menor intensidad, a los talleres de la Sala Beckett, sede del Teatro Fronterizo.²²⁹

Les représentants de la nouvelle génération dont il est question ici, lorsqu'ils répondent à la question des influences que peuvent exercer d'autres dramaturges sur leur propre écriture, ne mentionnent que très rarement des auteurs catalans. Même en 2007, c'est-à-dire dans une période assez différente de celle à laquelle on s'intéresse ici, un dramaturge tel que Carles Batlle n'évoque aucun autre nom que celui de Benet : « Hi ha molts autors *referents* en la meva producció : Harold Pinter, David Mamet, Josep M. Benet i Jornet, Neil LaBute, Roland Schimmelpfennig, Martin Crimp... »²³⁰.

À partir des années 1980, on observe, dans le théâtre à texte écrit en catalan, une double tendance qui consiste à se distinguer radicalement de la dramaturgie autochtone antérieure tout en se normalisant, d'une certaine manière, à travers la référence à un certain nombre de figures marquantes de la littérature dramatique européenne et nord-américaine et à travers l'expérience des formules dramaturgiques correspondantes :

La paraula és poesia, capacitat d'abstracció, organització d'imatges i, sobretot, acció. Sense anar més lluny, a França, es produeix la *descoberta* i la consagració d'un jove autor : Bernard-Marie Koltès... És per aquesta banda que els autors joves busquen els seus referents. La nova textualitat ja no tindrà res a veure amb la producció dels anys anteriors, ni amb la pròpia tradició dramàtica. El relleu s'haurà estroncat ; els nous models, força

²²⁹ RAGUÉ-ARIAS, María José. El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy). Op. cit., p. 210.

²³⁰ Propos recueillis par Lilli NITSCHÉ. « Entretien de Lilli Nitsche (Merlin Verlag) a Carles Batlle. Fira del llibre de Leipzig. 23 de març del 2007 ». In BATLLE, Carles. *Trànsits*. Op. cit., p. 16. Dans un souci d'exactitude, on doit préciser que Carles BATLLE souligne le caractère non exhaustif de cette énumération, ainsi que la difficulté de toute ambition qui viserait à déterminer précisément, au sein de la production dramaturgique d'un auteur, la place et le rôle de chacun des « auteurs *référents* ».

diversificats, tindran nom propi : Samuel Beckett, Harold Pinter, Thomas Bernhard, Heiner Müller, Bernard-Marie Koltès o David Mamet.²³¹

Ce commentaire de Batlle permet par ailleurs de comprendre que l'inclination de la nouvelle dramaturgie catalane pour différentes formes d'abstraction, d'indétermination ou de minimalisme entre sans doute en résonance avec un certain nombre d'œuvres majeures du théâtre contemporain écrit en Europe, ainsi qu'en Amérique du Nord. Le théâtre, en même temps qu'il semble se détourner de la réalité historique immédiate, se concentre en particulier sur le langage lui-même, ainsi que sur l'intime – une notion qu'il conviendra de définir par la suite :

Amb l'estímul i l'aixopluc d'uns renovats models dramaturgics forans – Beckett, Pinter, Bernhard, Müller, Koltès, Mamet –, la nova dramaturgia catalana va substituir la reflexió sobre la problemàtica política col·lectiva pel replegament al món més personal i íntim de l'individu. Aquest procés d'interiorització va deixar pas a un traçat molt més « dramàtic » en les històries teatrals que es va anar confegint, sense abandonar, però, el seu caràcter més abstracte i intemporal. El procés no es va produir de manera sobtada ni tampoc inesperada, va respondre a les característiques i als condicionants d'una determinada època ; la qüestió és que la idea o la concepció del teatre com un arma o un instrument de lluita política en benefici d'una transformació general de la societat va passar a millor vida. Ni el compromís ni la denúncia més o menys explícita van tornar a ser els eixos nuclears dels dramaturgs catalans, ben predisposats a més conrear tota mena de procediments, tècniques i formes teatrals.²³²

Dire que la nouvelle dramaturgie catalane accorde une certaine primauté à l'intime, cela ne revient nullement à taxer cette dernière d'intimisme. Cette notion, en effet, trouve son origine dans une forme d'espace nouveau que délimite August Strindberg et qu'il nomme « Théâtre intime ». Comme l'observe Jean-Pierre Sarrazac, de manière tout à fait éclairante :

le théâtre intime participe d'une spectacularité strictement délimitée, et d'autant plus concentrée qu'elle est volontairement restreinte. Ne nous laissons pas non plus abuser par une apparente similitude : le théâtre intime, dans l'acception strindbergienne, se situe aux antipodes de tout théâtre *intimiste*. Celui-ci signifie resserrement, clôture, forclusion de l'action dramatique à la sphère ou à la barrière fantasmatique de la « vie privée », alors que celui-là implique une aspiration de l'extérieur, aussi bien social que cosmique, par l'espace du dedans.²³³

²³¹ BATLLE, Carles. « Escriure l'escena, escriure per a l'escena ». *Art. cit.*, p. 395.

²³² GALLÉN, Enric. « Presència de la realitat històrica ». *Art. cit.*, p. 7-8.

²³³ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Théâtres intimes. Op. cit.*, p. 68.

La nouvelle dramaturgie catalane semble bien s'inscrire dans la continuité d'un certain mouvement qui caractérise le théâtre depuis le début du drame moderne et l'on voit bien que les spectres, pour ainsi dire, de Strindberg, mais aussi d'Ibsen ou de Maeterlinck, par exemple, ne cessent jamais vraiment de traverser le drame contemporain. Parce que l'œuvre d'un Strindberg est indissociable du passage à la modernité, c'est-à-dire « du *theatrum mundi* au *theatrum mentis* »²³⁴ :

Au temps du *theatrum mundi*, la vie humaine était représentée par une action dramatique suivie ; la caractéristique de l'ère nouvelle, celle du *theatrum mentis*, c'est de ne faire apparaître cette même vie humaine qu'à travers une série d'associations subjectives et d'actions fragmentaires où l'onirisme prend une large part.²³⁵

Pour le dire de manière synthétique et forcément imparfaite, le théâtre – et ce n'est là une singularité ni de la littérature catalane, ni du théâtre européen écrit à la fin du XX^e siècle – n'aurait pas véritablement renoncé à parler du *dehors*, mais il serait, depuis l'avènement du drame moderne, bien plus enclin à le dire depuis le *dedans* :

Le théâtre intime suppose cette conflagration du petit et du grand, du microcosme et du macrocosme, de la maison et de l'univers, du moi et du monde. La « scène d'intérieur » est hissée sur le « théâtre du monde », l'intimité exhaussée et ainsi portée à un niveau cosmique, comme un peu plus tard chez Claudel. À propos de *Revenants* d'Ibsen, Maeterlinck a employé une formule qui pourrait s'appliquer à tout théâtre intime : « Éclate, dans un salon bourgeois, aveuglant, étouffant, affolant les personnages, l'un des plus terribles mystères des destinées humaines. »²³⁶

La question du drame moderne est évidemment bien trop large pour que l'on prétende ici en traiter avec précision, mais on peut dire que la plupart des tendances observables dans le drame contemporain – et dans les formes que prend ce dernier en Catalogne à partir des années 1980 – ne sont jamais tout à fait déliées des voies qu'avaient déjà empruntées des dramaturges tels qu'Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, mais aussi Claudel.

On se contente ici de parler d'un contexte théâtral, au sens large, celui des drames moderne et contemporain. On estime en effet que la notion de contexte est préférable à ce stade à celles de modèle ou d'influence, sans doute trop imparfaites. Le modèle ne supposerait-il pas en effet l'imitation et la mise en œuvre d'une sorte de formule dramaturgique plus ou moins préétablie ? Comment déterminer par ailleurs avec exactitude la place, le rôle et l'étendue d'une supposée influence ? Ne faut-il pas envisager, de manière

²³⁴ *Ibid.*, p. 70.

²³⁵ *Ibid.*, p. 71.

²³⁶ *Ibid.*, p. 70.

apparemment absurde, que tel auteur puisse être « influencé » par tel autre qu'il n'a pas lu et dont il n'a pas vu les pièces au théâtre ? On le sait bien, un texte théâtral peut être informé d'une certaine manière par l'œuvre de Beckett quand bien même son auteur ne connaîtrait pas directement Beckett, parce que tout Beckett a depuis longtemps cessé de n'être plus que dans sa seule œuvre : il y a, pour ainsi dire, partout du Beckett au théâtre. Ainsi donc, on s'emploie seulement ici à décrire (et encore, en pointillés) un certain contexte théâtral, sans étudier de manière précise – ce qui serait par ailleurs fort intéressant – les rapports intertextuels qui peuvent lier objectivement telle œuvre à telle autre.

Parmi les noms cités par Ragué-Arias et Batlle, par exemple, celui de Samuel Beckett trouve une résonance particulière dans la mesure où l'on connaît le rôle qu'a joué la Sala Beckett (Barcelone) dans le parcours d'auteurs représentatifs de « *l'escola de Sanchis* »²³⁷, tels que Lluïsa Cunillé et Sergi Belbel ; même si l'on ne traitera pas ici de cette question, on peut souligner, dans la formation de ces deux auteurs (entre autres), la place considérable qu'ont tenu les ateliers de dramaturgie animés à la sala Beckett par José Sanchis Sinisterra. Ce dernier, interrogé sur l'influence qu'il a pu exercer sur l'écriture de Cunillé et sur celle de Belbel, déclare :

[...] creo que si he podido influir a algunos autores, ha sido por descubrirles a Pinter, a Beckett, a Peter Handke o a Vinaver por ejemplo. En este sentido sí que me considero responsable de que la obra de estos autores ha sido leída con devoción por muchos de estos jóvenes dramaturgos.²³⁸

On voit bien que la question des influences dramaturgiques n'est pas tout à fait anodine. L'œuvre de Beckett est souvent associée à l'image d'un théâtre qui semble en quête de sa propre essence ; c'est l'une des significations que l'on pourrait attribuer à la notion d'essentialisation à laquelle on a fait allusion plus haut. Pour le dire avec les mots de René Giraudon :

La vie, c'est la vie rétrécie, amaigrie, rapetissée du corps et de la pensée. Les corps en effet sont ou bien en train de disparaître (Winnie dans *Oh ! les beaux jours*), voire déjà amputés

²³⁷ Comme le rappelle Fabrice CORRONS, la formule *escola de Sanchis* est la « dénomination que la critique utilise, entre autres, pour désigner les auteurs formés ou inspirés par José Sanchis Sinisterra dans les années 1980 et 1990 ». *Le théâtre catalan actuel (1980-2008) : une pratique artistique singulière ? L'étude de la relation théâtrale chez Sergi Belbel et Lluïsa Cunillé, deux auteurs de « l'escola de Sanchis »*. Thèse en vue de l'obtention du doctorat de l'Université de Toulouse, sous la direction de Monique MARTÍNEZ-THOMAS, 2009, p. 16.

²³⁸ Propos recueillis par F. CORRONS. *Ibid.*, p. 689-690.

1.1. LA DRAMATURGIE CATALANE DE LA FIN DU XX^E AU DÉBUT DU XXI^E SIÈCLE

(Nagg et Nell, les deux vieux cul-de-jatte de *Fin de partie*, posés sur la sciure qui remplit deux poubelles), ou bien habillés mais de vêtements qui ne sont plus que des guenilles.²³⁹

Dans son minimalisme, qui prend la forme d'une diminution, le théâtre finirait d'une certaine manière par ne plus dire autre chose que le théâtre même :

Mais le théâtre, c'est la scène. Que devient-elle ? « Déserte ! » faut-il répondre avec Nell, dans *Fin de partie* où l'on constate la disparition progressive de tous les objets. Elle représente même un désert dans *Oh ! les beaux jours* où ne surgissent, dérisoires, que les objets contenus dans le sac à main de Winnie, sous une lumière vive et égale, comme celle d'un soleil de plomb. [...] Avec *La Dernière Bande* le théâtre se replie plus encore sur lui-même. Nous dirons de lui ce que Beckett dit de Gogo s'endormant, pour préciser son jeu de scène : « Il prend une posture utérine, la tête entre les jambes. » Ici le théâtre retourne à soi, et à soi seul.²⁴⁰

Ce mouvement de retour à soi semble s'accompagner d'un mouvement de repli, concomitant, sur le langage, à tel point que George Steiner, citant un passage de l'acte II d'*En attendant Godot*, écrit qu'« il est des dialogues qui sont de véritables fugues, même si le mot "dialogue", avec ce qu'il suppose de contact efficace, laisse considérablement à désirer. Nulle part, dans la littérature actuelle, on n'approche aussi près de la rhétorique pure »²⁴¹. Le minimalisme, tel qu'il se manifeste chez Beckett, s'accompagne ainsi parfois d'une forme d'autoréférentialité – le théâtre renvoie au théâtre, et le langage, au langage :

De entre los distintos movimientos artísticos contemporáneos que se sustraen al imperativo de la figuratividad, el minimal art sintetiza una serie de aspectos de la constante autorreferencia que, arrancando del constructivismo y del dadaísmo, desembocará en el arte conceptual. En la frontera entre la pintura, la escultura y el environment, su interés por las « estructuras primarias » y los sistemas de seriación y repetición, así como su estricta economía formal y material, colocan al minimalismo en – quizás involuntario – parentesco con algunas personalidades teatrales contemporáneas tan aparentemente alejadas como Samuel Beckett y Pina Bausch. Las series y conjuntos objetales de Carl André, Robert Morris y Donald Judo, así como las estructuras musicales repetitivas de Philip Glass y Steve

²³⁹ GIRAUDON, René. *Démence et mort du théâtre. Faut-il dire adieu au théâtre ?* Paris : Casterman, 1971, p. 27. La thèse de GIRAUDON consiste à affirmer au début des années 1970 : « L'aventure moderne du théâtre (comme de tous les arts à l'heure actuelle) c'est celle de sa *déréalisation* ; elle lui permet de prendre conscience du fait que *toujours*, au moins dans ses chefs-d'œuvre, elle était déjà en train de s'effectuer. » GIRAUDON emploie le terme de « déréalisation » pour désigner « le fait que, dans toute œuvre d'art réussie, apparaissent des *relations irréelles* en nombre incalculable et qu'elles se développent au détriment de leurs termes et de la consistance grossière et seulement apparente de l'œuvre elle-même » (*ibid*, p. 45).

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 30-31.

²⁴¹ STEINER, George. *Extraterritorialité. Essai sur la littérature et la révolution du langage.* Paris : Hachette, 2002, p. 30.

1.1. LA DRAMATURGIE CATALANE DE LA FIN DU XX^E AU DÉBUT DU XXI^E SIÈCLE

Reich, podrián tener su equivalencia escénica en la combinatoria de actemas simples, reglamentada según principios de repetición, permutación, interrupción, inversión, etc.²⁴²

Les principales caractéristiques déjà pointées de la nouvelle dramaturgie catalane (minimalisme, indétermination, place de l'intime, etc.) peuvent se traduire par une certaine primauté non seulement du théâtre et de la théâtralité, mais aussi de la conscience métatextuelle et d'un langage en partie autoréférentiel, au détriment donc d'une dramaturgie qui se donnerait pour but de représenter le monde. En ce sens, Sanchis Sinisterra souligne le rôle fondamental de Pinter qui a permis le retour de la parole dramatique au théâtre – parole que Sanchis définit ainsi : « es una palabra falaz, una palabra insuficiente, una palabra mentirosa, y por eso mismo permite que el espectador desconfie de la palabra y escuche detrás de la palabra, su sombra »²⁴³. Pour Carme Morell :

Harold Pinter ha estat considerat l'inventor d'un drama de relacions humanes en el nivell mateix del llenguatge, precisament perquè no l'usa per analitzar determinades actituds psicològiques i transmetre-les a l'espectador, sinó que el converteix en el vertader centre d'interès.²⁴⁴

La concentration sur le langage même, repérable à des degrés divers dans de nombreuses pièces écrites en Catalogne à partir des années 1980, n'est alors peut-être pas étrangère à l'œuvre pinterienne :

Pinter s'interessa no per allò que el llenguatge quotidià revela, no per allò que comunica, sinó pel que oculta i pels entrebancs que posa al lliure enteniment. El llenguatge quotidià emmascara la realitat, l'oculta, i no serveix com a vehicle de comunicació²⁴⁵.

²⁴² SANCHIS SINISTERRA, José. « Sistemas minimalistas en el teatro ». *Pausa*, n°20, 2005, p. 13. La notion d'*actèmes* renvoie à une forme de segmentation de la syntaxe narrative (ici, d'une pièce) en unités minimales d'action.

²⁴³ BERCEBAL, Fernando (coord.). *Sesiones de trabajo con los dramaturgos de hoy*. Boadella, Onetti, Sanchis, Solano. Ciudad Real : Ñaque, 1999, p. 100. La tenue du « Cicle Tardor Pinter » (1996) à la Sala Beckett, prouve bien la place attribuée à ce dramaturge. Fabrice CORRONS remarque : « Cet événement conforte l'image d'une Sala Beckett dynamique et innovante. C'est en effet la première fois qu'est organisée en Espagne une manifestation d'une telle envergure autour de l'œuvre d'Harold Pinter : au programme spectacles, lectures, conférences, publications et mise en place d'un échange de jeunes dramaturges – dont Sarah Kane – entre “The Royal Court” de Londres d'une part et les salles Cuarta Pared (Madrid), Sala Beckett (Barcelone) et La Imperdible (Séville). Il convient de remarquer par ailleurs que le “Cicle Tardor Pinter” fait écho au “Memorial Beckett” organisé en 1990, tant sur le plan de la conception des manifestations que sur celui des rapports entre les œuvres de Beckett et Pinter : à ce sujet, le spectacle *Díptico Beckett/Pinter* que propose Luis Miguel Climent (à partir des textes *Catastrophe* de Beckett et *One for the road* de Pinter) met en évidence le lien qui unit ces deux auteurs entre eux mais aussi à l'équipe du Teatro Fronterizo. » *Le théâtre catalan actuel (1980-2008) : une pratique artistique singulière ? Op. cit.*, p. 704, note 46.

²⁴⁴ MORELL, Carme. « Sobre el teatre de Josep M. Benet i Jornet i les darreres tendències de la dramaturgia catalana ». In *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Barcelone : Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, p. 62.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 67.

De manière générale, la nouvelle dramaturgie catalane apporte une attention aigüe aux principales tendances dramaturgiques de la fin du XX^e siècle. Ainsi, du dramaturge allemand Heiner Müller, Sergi Belbel a mis en scène *Hamlet-Màquina* et *Quartett* avec un groupe de l'Aula de Teatre de la Universitat Autònoma de Barcelona, dans une version qu'il a élaborée lui-même. À la même époque, Belbel a traduit *L'Augmentation* de Georges Perec et, toujours dans le cadre de l'Aula, il a mis en scène la pièce (*L'augment*, 1987) ; José Sanchis Sinisterra rappelle la « dévotion » de Belbel pour la démarche de l'OULIPO²⁴⁶. Sur l'influence exercée par ces auteurs, Jordi Castellanos écrivait en 1988 :

Han estat moltes hores de treball, de traducció, d'anàlisi i de plantejaments dramàtics entorn de textos de tanta complexitat com els de Heiner Müller, tan compromesos com la *Fedra* o tan brillants com el de Perec. Cada pas, una lliçó de bon teatre. El primer, Heiner Müller, l'autor alemany que, a través d'un treball de dramaturgia, sotmet a una anàlisi, a una dissecció, crua i sense concessions, personatges i mites del teatre de sempre, per penetrar en la tragèdia de l'home esqueixat, alienat, d'avui. Diria que Heiner Müller li va proporcionar la convicció que entre literatura (o tema literari) i espectacle (o acció dramàtica) no té per què haver-hi cap escissió. I li va permetre, a més, d'assimilar la gran lliçó de la dramaturgia alemanya d'aquests darrers anys : la voluntat de subvertir la relació entre l'espectacle i el públic, bé que enllaçada amb el rebuig del didactisme (un aspecte brechtia, doncs, modificat pel postbrechtisme). Per al programa de mà de les representacions de *Hamlet-Màquina* i *Quartett*, Belbel va traduir un text de Müller, *Adéu a l'obra didàctica* (1977), punt d'inflexió per a l'autor alemany, ens hi explicava, cap a « una escriptura teatral marcada per la necessitat de buscar noves formes i nous horitzons a través del qüestionament i ruptura de les unitats dramàtiques, del trencament de tota possible sistematització del joc teatral ».²⁴⁷

Il faudrait donc ajouter à la liste, par ailleurs non exhaustive, des sources d'inspiration du jeune Belbel la *Phèdre* de Jean Racine, dont il a réalisé une traduction en alexandrins catalans²⁴⁸. Quant à l'influence de Samuel Beckett, elle a été largement commentée par de nombreux auteurs :

A més de les inicials (S.B.), d'altres trets emparenten el teatre de Belbel amb l'última etapa de la dramaturgia de Samuel Beckett. Per exemple, la propensió radical cap al despulament escènic, a l'eliminació de l'anecdòtic, del superflu ; la qual cosa configura aquesta teatralitat

²⁴⁶ Voir SANCHIS SINISTERRA, José. « Sergi Belbel : la passió de la forma ». In BELBEL, Sergi. *Dins la seva memòria*, p. 10.

²⁴⁷ CASTELLANOS, Jordi. « Pròleg ». In BELBEL, Sergi. *Elsa Schneider*, p. 7-8.

²⁴⁸ « Vaig obrir l'ull, sobretot, quan van explicar-me que havien traduït i representat la *Fedra* de Racine. ¿ Quina mena de gent podien ser aquests nois i noies que s'havien atrevit amb una obra, si de cas, almenys a casa nostra, només apreciada per gent saberuda, llibresca i poc relacionada amb la realitat dels escenaris ? » BENET I JORNET, Josep M. « Per situar-nos ». In BELBEL, Sergi. GÓRRIZ, Miquel. *Minim-mal show*. Valence : Eliseu Climent, 1992, p. 9.

concentrada, escarida, que voreja l'espectacularitat. I també el sentit, comú en tots dos, de la composició musical, del tractament formal aplicat fonamentalment a la matèria sonora – rítmica i fònica – del llenguatge.²⁴⁹

Quant à la correspondance entre l'œuvre de Benet i Jornet et celle d'Harold Pinter, elle a été largement commentée, non seulement à partir de *Desig*, mais aussi autour de certains textes théâtraux antérieurs, déterminants pour la genèse de cette pièce. Enric Gallén observe à propos de *La fageda* :

De fet, la lectura de *La fageda*, com es pot comprovar, recull i integra amb precisió la majoria dels aspectes estilístics i formals que, des de la perspectiva d'un nou concepte de realisme, caracteritzen el teatre de Pinter.²⁵⁰

L'auteur lui-même reconnaît le rôle qu'a joué la lecture de l'œuvre de Pinter :

està influïda per la lectura d'algun dramaturg anglosaxó. És una història d'amor. Hi ha un home que té por i es contradiu per salvar-se, i un altre home que se sap indefectiblement victoriós. El lector amb una mica de bona voluntat podrà arribar a trobar una línia bàsica, lògica i coherent, del petit drama.²⁵¹

En outre, si l'on suit Sharon G. Feldman, du point de vue du théâtre catalan, on pourrait envisager l'hypothèse d'une forme d'inversion des référents littéraires ; dans ce cadre, la mise en scène de *Desig* par Belbel occuperait une place significative, d'une certaine manière, dans l'*horizon d'attente* du spectateur barcelonais :

Hi ha muntatges, com aquell de *Desig*, que arriben a formar part de la memòria teatral col·lectiva ; el seu record roman com una imatge gravada, indeleble, en el camp de les influències. Així, quan l'any 2009, Carles Alfaro porta a la Sala Fabià Puigserver del Teatre Lliure el seu muntatge de *Traïció (Betrayal)* de Pinter, adaptat al català per Esteve Miralles, és possible que l'espectacle provoqui en l'espectador reminiscències del text de Benet i del muntatge de Belbel. El text de Pinter, com sabreu, descriu un triangle amorós que es desenvolupa al llarg d'unes escenes fragmentàries que retrocedeixen en el temps. Alfaro va plasmar els continguts del text sobre un escenari pràcticament buit, que consistia en una mena de pou quadrat, negre, que contenia una sèrie de plataformes i grades. Així doncs, dins el joc de relacions recíproques que defineix el gran camp de les influències, *Traïció* de Pinter no pot sinó tenir nous ressons arran de l'existència de la posada en escena de *Desig*. L'obra de Pinter, per tant, en el context de l'esfera cultural catalana, troba un nou lloc dins de la història del teatre ; el seu paper es transfigura. I l'obra de Benet, també, arriba a reposicionar-

²⁴⁹ SANCHIS SINISTERRA, José. « Sergi Belbel : la passió de la forma ». *Art. cit.*, p. 9-10

²⁵⁰ GALLÉN, Enric. « Estudi introductori ». In *Sis peces de teatre breu*. Barcelone : Edicions 62, 1993, p. 31.

²⁵¹ BENET I JORNET, Josep M. « Observació ». In *Descripció d'un paisatge*, p. 67.

1.1. LA DRAMATURGIE CATALANE DE LA FIN DU XX^E AU DÉBUT DU XXI^E SIÈCLE

se dins de la història teatral quan, amb el pas del temps, es torna a contemplar des d'una perspectiva diferent, després de l'estrena al Lliure de *Traïció*.²⁵²

Si l'on s'est bien gardé d'entamer une évaluation précise et exhaustive des principales références théâtrales, on voit donc bien malgré tout que certains des traits les plus caractéristiques des pièces écrites dans les années 1980 et 1990 en Catalogne (le minimalisme, l'indétermination, une certaine forme de théâtre intime, la concentration sur le langage, etc.) ne sont pas étrangers à un certain contexte théâtral européen et même occidental.

1.1.2.3. « Géopathologie » : la tension du drame contemporain avec l'idée de lieu

Il est intéressant et utile pour la suite de cette étude de noter que le débat que semble nouer le théâtre, et la tension qu'il semble nourrir avec la question même du lieu, font pour ainsi dire figure d'éléments constitutifs du drame moderne et contemporain, au sein d'un « nouveau périmètre du théâtre » dont Sarrazac voit l'émergence chez Diderot et qu'il décrit ainsi : « dans ce cercle s'inscrit un triangle dont les sommets se nomment le *moi*, la *maison* et le *monde* et qui délimite l'aire de tout théâtre de l'intime »²⁵³.

Ce rapport triadique et complexe, qui caractérise la mutation de la forme dramatique, permet de bien saisir en quoi le drame moderne « trahit une crise de l'intérieur, une crise de la maison et de ses habitants » :

Nous avons [...] constaté, à l'étude des dramaturgies d'Ibsen, Strindberg et O'Neill, que la maison pouvait aussi ressembler à un sépulcre et saisir d'un froid mortel ceux qu'elle était censée abriter. À la vision optimiste de la vie domestique qui prévalait au siècle des Lumières – l'espace privé bourgeois représentant alors le lieu où se prépare la réforme de l'espace public –, se sont peu à peu substitués désenchantement et pessimisme. Devenues une fin en soi et non plus le moyen d'une transformation morale de la société, l'existence domestique et l'intimité qu'elle engendre s'avèrent une source de malaise, d'ennui, d'hypocrisie et de conflits larvés. Si l'on en croit certains auteurs de l'époque naturaliste et, tout particulièrement, le Becque de *La Parisienne* et des *Corbeaux*, l'éden s'est métamorphosé en enfer. Cette dégradation de l'espace domestique atteindra son paroxysme avec *Huis clos* de Sartre où l'enfer, précisément, est représenté par « un salon style Second Empire »...²⁵⁴

²⁵² FELDMAN, Sharon G. Sobre les influències, la tradició i altres ansietats. Op. cit., p. 16-17.

²⁵³ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Théâtres intimes*. Op. cit., p. 72.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 72-73.

Selon Sarrazac, « le grand dramaturge de cette crise de l'intérieur, à un moment où elle est encore ouverte et informulée, c'est évidemment Tchekhov » dont l'œuvre pourrait se lire comme un théâtre de l'« irritation domestique »²⁵⁵. Jean-Pierre Sarrazac s'inspire ici de propos tenus par Tchekhov dans une lettre à Meyerhold :

de nos jours presque tout homme, même le plus sain, n'éprouve nulle part une irritation aussi vive qu'à la maison, dans sa propre famille, car la dysharmonie entre le passé et le présent est d'abord ressentie dans la famille. C'est une irritation chronique, sans emphase, sans attaques convulsives, une irritation que ne remarquent pas les visiteurs, mais qui pèse de tout son poids au premier chef sur les personnes les plus proches – la mère, la femme –, c'est une irritation pour ainsi dire intime, familiale.²⁵⁶

Dans ce *théâtre de l'intimité*, on voit donc se dessiner tout un réseau de relations entre le moi, le monde et un espace domestique conçu sans doute avant tout comme un espace vécu, où entreraient en jeu, manifestes ou latentes, toute une série de tensions qui s'exerceraient moins entre les individus (de manière ouverte, à travers des conflits, etc.), qu'au sein même de l'individu (en lien avec un *sentiment* de l'espace et du temps).

Dans la littérature dramatique écrite en Catalogne à partir des années 1980, et en particulier dans les œuvres de Benet et de Belbel, il faudra évaluer la place précise des espaces domestiques et familiaux, et étudier la fonction que remplissent ces derniers. La famille et la maison n'ont pas tout à fait disparu, que l'on pense par exemple, dans l'œuvre de Belbel, à *Forasters*, ou dans celle de Benet, à *L'habitació del nen*. Mais, d'une part, l'intime se dit peut-être aussi ailleurs qu'au sein de l'espace domestique : sur une scène de théâtre qui ne vaut pour rien d'autre que pour elle-même, dans des espaces intérieurs dont l'indétermination et le dépouillement sont tels que ces intérieurs visent peut-être avant tout la figuration d'espaces mentaux, etc. ; et d'autre part, il ne s'agit évidemment pas de se limiter ici à une approche qui ne prendrait en compte que les manifestations de l'intime au théâtre – à la fin du XX^e siècle, on l'a déjà suggéré, le théâtre ne dit parfois rien d'autre que lui-même, et le langage, rien d'autre que le langage.

Ce sur quoi on souhaite donc mettre l'accent, c'est l'idée générale, et devenue classique, de crise du drame²⁵⁷. Cette crise²⁵⁸, qui n'est évidemment pas sans conséquence sur le

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 73.

²⁵⁶ TCHEKHOV, Anton. Lettre à MEYERHOLD citée par Claudine AMIARD-CHEVREL : *Le Théâtre artistique de Moscou*. Paris : Éditions du CNRS, 1979, p. 175.

²⁵⁷ Même si c'est une évidence, on rappelle que la crise de la forme dramatique, qui commence au tournant du XX^e siècle, est traitée par Peter SZONDI dans un ouvrage de 1956 (révisé par l'auteur en 1963) qui constitue une référence aujourd'hui encore incontournable pour les études théâtrales portant sur le drame moderne et contemporain. Voir SZONDI, Peter. *Théorie du drame moderne*. Lausanne : L'Âge de l'homme, 1983. Le concept de « drame absolu », forgé par SZONDI, permet de considérer toute l'évolution du drame depuis la

traitement de l'espace, prend le nom de « géopathologie » dans les travaux d'Una Chauduri. *Staging Place*²⁵⁹ est une monographie particulièrement éclairante, car Chauduri se propose d'étudier le rôle et la signification de l'espace dans l'expérience sociale, culturelle et théâtrale. La chercheuse reconceptualise les contenus et les continuités de l'histoire du théâtre sous un angle original qui consiste à décrire et analyser le rapport toujours complexe, problématique, et parfois même conflictuel, que le théâtre entretient avec le lieu à travers les principaux mouvements dramatiques depuis le naturalisme jusqu'au « multiculturalisme »²⁶⁰. À travers le néologisme « géopathologie », Chauduri désigne donc une forme de lutte ou de débat avec le lieu, ou pour le dire avec les mots de Sharon G. Feldman : « un diàleg incessant entre la pertinença i l'exili, la casa i la manca de casa »²⁶¹.

Selon Chauduri, le dialogue qui s'est développé au théâtre, dès le tournant du XX^e siècle, entre les différentes façons dont le sujet se rattache à l'espace, constitue un véritable paradigme dramatique (« geopathic paradigm »²⁶²) et doit alors être vu comme un trait

Renaissance jusqu'au début du XX^e siècle (à l'exception du drame historique). Les mutations de la forme dramatique à partir d'IBSEN, STRINDBERG et TCHEKHOV jusqu'à BECKETT en passant par PIRANDELLO peuvent être interprétées comme autant d'écarts par rapport à une certaine norme, celle du « drame absolu », conçue comme la mise en forme poétique d'un « événement interhumain dans sa présence », qui « connaît aussi peu la variation que la citation », et où le dialogue est « la seule composante de la texture dramatique » (*op. cit.*, p. 14-15). L'hybridation, dans la théorie szondiennne, est l'une des principales caractéristiques du drame moderne, qui s'émancipe d'une certaine manière de la soumission exclusive au mode dramatique pour s'enrichir d'emprunts au mode épique. Cette hybridation du *dramatique* et de l'*épique*, réinventée en permanence par les écritures théâtrales tout au long du XX^e siècle, permet donc non seulement de décrire, mais surtout de comprendre et d'analyser le drame moderne et contemporain : à travers le sujet épique, on passe de l'événement (de l'action) à l'inaction et au stasisme, « d'un théâtre au présent à un théâtre qui ne cesse de télescoper le passé ». SARRAZAC, Jean-Pierre. « Le théâtre ». In ALEXANDRE, Didier (éd.). COLLOT, Michel (éd.). GUÉRIN, Jeanyves (éd.). MURAT, Michel (éd.). *La Traversée des thèses. Bilan de la recherche doctorale en littérature française du XX^e siècle*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 109.

²⁵⁸ Pour l'idée de « crise », qui réapparaît fréquemment dans les études consacrées au drame moderne et contemporain, voir (entre autres) ABIRACHED, Robert. *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard, 1994.

²⁵⁹ CHAUDURI, Una. *Staging Place. A Geography of Modern Drama*. Ann Arbor : The University of Michigan Press, 1997.

²⁶⁰ Una CHAUDURI propose d'employer le terme de « multiculturalisme » pour désigner une tendance qui apparaît vraisemblablement vers la fin du XX^e siècle dans la littérature dramatique écrite aux États-Unis. L'auteur préfère le terme de « multiculturalisme » à d'autres appellations (« "ethnic" or "minority" drama ») qui ont pu être employées pour regrouper les pièces et les dramaturges concernés. S'il s'agit certainement d'une tendance propre à une certaine dramaturgie nord-américaine – raison pour laquelle on ne parlera pas, par la suite, de « multiculturalisme » –, les propos d'Una CHAUDURI ont pour mérite de montrer en quoi il y a lieu de voir cette écriture comme un mode dramatique et même comme une idéologie ; on trouve en cela une approche théorique de nature à enrichir l'analyse du lien entre l'individu et le lieu : « Rather than living multiculturalism in its niche as a slightly updated synonym for ethnic, the analysis of place in modern drama proposes an augmented sense of the possibilities and significance of this rubric. The challenge of multiculturalism, as I see it, is not only that of including new voices and faces in drama but also that of effecting an ideological transformation, a transvaluation of the once-impacted relationship between place and personhood. » CHAUDURI, Una. « Preface ». In *Staging Place. A Geography of Modern Drama. Op. cit.*, p. xiv.

²⁶¹ FELDMAN, Sharon, G. « La fragilitat del paisatge ». *Art. cit.*, p. 24.

²⁶² Una CHAUDURI observe, à propos de la pièce d'IBSEN *Une Maison de poupée* : « *A Doll's House* holds a unique place in the history of the formulation of the geopathic paradigm. As a matter of fact, it is possible to argue that the dramaturgy that links psychological ills to errors of location is both introduced and surpassed in

distinctif et primordial du drame moderne et contemporain. Ce débat ou ce dialogue avec le lieu trouve son origine dans – et, d'une certaine manière, se construit contre – la logique naturaliste de la visibilité totale :

The characterization of place as problem – to which I have given the label *geopathology* – is supported by the stage practice of early modern drama, specifically by the spatial arrangements of naturalism, which function according to a logic of *total visibility*. The many departures from and critiques of this logic that make up the history of modern drama – from expressionism and symbolism to absurdism, epic theatre, and other experimental movements – are also departures from the discourse of home as originally established.²⁶³

À partir de là, Una Chauduri montre que l'horizon conceptuel qui permet de déterminer à la fois l'utilisation que le théâtre fait de l'espace (*space*, en anglais) et le discours dramatique sur le lieu (*place*) est en perpétuelle évolution. Chauduri rappelle que le réalisme a correspondu à une forme de clôture de la fictionnalité dans la mesure où il souhaitait fermer la brèche entre le monde de la scène et celui du spectateur :

The theatrical conventions of the realist drama made their own contribution to the practice of deriving identity from the environment. Under realism's rich re-creation of actual environments lay an attempted closure of fictionality, a will to close the gap between the world of the stage and the world of the spectator [...].²⁶⁴

Ainsi le réalisme se fonde-t-il sur l'image illusoire de la scène comme monde pleinement existentiel ; or Chauduri rappelle que la « maison » (*home*) est à la fois un espace de différence – des membres entre eux ou d'un membre par rapport à tous les autres – et un espace de résignation – là où l'on doit aller lorsqu'on ne peut plus aller nulle part –, et à partir de cette observation, elle montre comment s'articule un passage depuis la scène-maison (*stage home*) vers un discours de la maison (*discourse of home*), c'est-à-dire un discours déconstruit qui peut déboucher, par exemple chez Tchekhov, sur un sentiment de l'espace apparemment paradoxal : « In Chekhov's drama, the discourse of home is deconstructed to produce the image of a *static* exilic consciousness, experienced by the characters as a feeling of being homesick while at home »²⁶⁵.

On voit donc bien que la crise du lieu – au sens d'un discours du lieu conçu comme un espace de déconstruction mettant en jeu toute une série de sentiments et de prises de

Nora's play, and that Nora herself stands as both the exemplar and the challenge to the power of place. Around the figure of Nora is constellated not only a new (and well-recognized) social potentiality for women, but also a new application of the politics of place. » *Staging Place. A Geography of Modern Drama. Op. cit.*, p. 60.

²⁶³ CHAUDURI, Una. « Preface ». In *Staging Place. A Geography of Modern Drama. Op. cit.*, p. xii.

²⁶⁴ CHAUDURI, Una. *Staging Place. A Geography of Modern Drama. Op. cit.*, p. 8-9.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 11.

conscience parfois contradictoires (appartenance, nostalgie, sentiment d'exil et d'étrangeté, etc.) et interrogeant le rapport de l'individu à la question essentielle du chez-soi – semble constituer une notion tout à fait éclairante pour la lecture et la compréhension de la littérature dramatique écrite depuis le tournant du XX^e siècle. En s'inspirant des travaux d'Edward Said²⁶⁶, et aussi sur ceux de George Steiner qui propose une vision de la littérature du XX^e siècle comme art « extraterritorial »²⁶⁷, Una Chauduri souligne la manière dont, progressivement, les différentes formes de déplacement, telles que l'exil, l'immigration ou le refuge, ont peu à peu gagné du terrain dans le drame contemporain – au point de devenir selon la chercheuse, dans le cas de l'exil, le symbole même la culture moderne :

Homelessness is only the most graphic version of the many displacements that constitute the insistent and persuasive challenges to home, transforming this apparently simple figure into a powerful irrealty, something on the order of a fantasy, fable, myth or impossible dream. Other displacements [...] are exile, immigration, and refugeehood. Of these exile is certainly the most fully theorized and poeticized concept, having become nothing short of a symbol for modern culture itself. [...] The names of Conrad, Joyce, Kafka, and Nabokov are sufficient to evoke the principle of a potent exilic consciousness as the shaping force of modern literature. The history of drama supplies its own names : Ibsen, Strindberg, Chekhov, Beckett, Brecht – all experienced and were marked by exile or other displacements; all made dislocation one of the central themes of their drama.²⁶⁸

Ainsi, Una Chauduri met bien en évidence, pour l'ensemble de la littérature dramatique écrite au XX^e siècle, l'idée d'une maladie de l'espace et du lieu, c'est-à-dire qu'elle montre que le problème de l'espace – et surtout le lieu comme problème – informe en profondeur le drame moderne et contemporain, à travers toute une série de ruptures et de déplacements ; ces ruptures trouvent leur sens, selon l'auteur, dans le paradigme géopathologique du drame réaliste, qui suppose une certaine construction de l'identité comme négociation avec le – et comme triomphe du – pouvoir du lieu.

On saisit bien ce que la présente étude peut gagner à se nourrir d'une thèse comme celle d'Una Chauduri. La chercheuse, en effet, ne se contente pas de constater ou de décrire la crise du lieu qui semble caractériser le drame moderne et contemporain ; elle analyse et interprète cette crise comme un véritable paradigme²⁶⁹ autour duquel viennent se façonner,

²⁶⁶ En particulier : SAID, Edward. « Reflections on Exile ». In FERGUSSON, Russel (éd.). GEVER, Martha (éd.). MINH-HA, Trinh T. (éd.). WEST, Cornel (éd.). *Out There : Marginalization and Contemporary Cultures*. Cambridge : MIT Press, 1990, p. 357-366.

²⁶⁷ En particulier : STEINER, George. *Extraterritorialité*. Op. cit.

²⁶⁸ CHAUDURI, Una. *Staging Place. A Geography of Modern Drama*. Op. cit., p. 13-14.

²⁶⁹ Paradigme tout à la fois formel, thématique, esthétique, et peut-être même idéologique, dans la mesure où la « géopathologie » du drame n'est pas indépendante des changements sociaux, culturels, technologiques, etc.,

pour ainsi dire, les différentes réalisations de la littérature dramatique. Dans ce cadre (conceptuel, théorique), les différentes tendances, mouvements et lignes dramaturgiques observables pourraient être interprétées comme autant de réponses à la maladie de l'espace et du lieu, comme autant de solutions avancées pour résoudre la situation géopathologique du drame. L'indétermination spatiale, qu'elle prenne par exemple la forme d'un manque évident de lieu (*placelessness*) ou de « maison » (*homelessness*) au sens d'une dilution ou d'un obscurcissement du chez-soi, ne représente que l'une des manifestations possibles du phénomène en question ; Una Chauduri étudie en effet toute une série d'autres lieux communs du drame contemporain, tels que le motif de l'exil, le discours de la maison, la figure de l'enfant à naître/non né (*unborn child*), sur lesquels on devra sans doute revenir afin de saisir la signification précise de l'espace – comme construction scénique, mais aussi comme sujet du discours – dans les pièces du corpus.

Si, comme on l'a évoqué, la disparition des référents spatiaux, et surtout ceux de nature locale, se traduit certainement en partie de manière singulière dans le théâtre catalan contemporain, on voit bien dans un second temps qu'il serait assez inexact de ne pas situer ce phénomène au sein d'un contexte plus vaste, celui de la littérature dramatique européenne et nord-américaine écrite depuis le tournant du XX^e siècle. De nombreuses tendances repérables dans la dramaturgie catalane des dernières décennies entrent en effet en résonance avec les évolutions historiques les plus significatives du drame moderne et contemporain. Il faut donc vraisemblablement tenir compte de ce cadre pour saisir de la manière la plus complète possible le traitement que réservent les auteurs catalans, et en particulier bien sûr Josep M. Benet i Jornet et Sergi Belbel, à l'espace et au temps selon les pièces, et peut-être aussi selon les périodes. Les différentes solutions dramaturgiques (du minimalisme et de l'indétermination les plus prononcés aux formes les moins abstraites, où des références au monde et à la réalité historique sont reconnaissables, voire explicites), le choix même des lieux évoqués ou représentés et le discours sur le lieu – en lien avec l'idée de maladie ou de crise du lieu au théâtre, que l'on a introduite ici – ne sont évidemment pas indifférents à une histoire plus générale du théâtre contemporain.

qui se produisent dans le monde et que reflètent en partie, au théâtre, les évolutions du traitement de l'espace et les différentes formes de discours du lieu.

1.1.3. Retour *du et au* réel

La période 1989-2006, on l'a déjà signalé, n'est pas exempte de toute référence à un réel (à certains lieux du monde, à une certaine histoire, à la « réalité » qui entoure les auteurs de la manière la plus immédiate, etc.). À la notable exception d'*Olors*, il faut attendre le début du XXI^e siècle pour que resurgissent de façon significative des références explicitement locales. Dans *Oasi* (2002) de Carles Batlle, par exemple, le personnage de XAVIER fait allusion aux Jeux Olympiques organisés à Barcelone dix ans plus tôt, ainsi qu'à la période du franquisme. Une initiative de la Sala Beckett est d'ailleurs tout à fait emblématique d'une forme de prise de conscience du phénomène d'effacement des références locales, puisque cette salle consacre une large partie de sa saison 2003-2004 à un théâtre qui situe explicitement l'action dramatique à Barcelone, dans le cadre du projet *L'acció té lloc a Barcelona* : à travers la projection sur scène de la capitale catalane, le public doit être capable « d'apprendre à comprendre le monde », selon les termes de Toni Casares²⁷⁰, qui dirige la Sala Beckett. C'est à cette occasion que l'on a vu apparaître Barcelone pour la première fois chez Cunillé, dans *Barcelona, mapa d'ombres* (2003).

Le phénomène de l'immigration, par exemple, occupe une place privilégiée dans la littérature dramatique écrite en catalan à partir des années 2000, avec pour antécédent une pièce écrite en 1992, *Abú Magrib*, de l'auteur valencien Manuel Molins. Batlle, dans *Temptació* (2004), met en scène l'histoire d'un double malentendu ou d'une double tentation dans la Catalogne actuelle (« *Una vall, prop dels Pireneus. Any 2001* ») – tentation de l'intégration de la part du personnage d'AIXA, jeune immigrée maghrébine ; tentation manquée du métissage de la part du personnage de GUILLEM, irrémédiablement attaché à la mémoire historique de son espace familial, et qui exploite en réalité les immigrés illégaux qu'il a recueillis chez lui²⁷¹. Le cas de *Forasters* (2004) de Sergi Belbel, comme on le verra, est sensiblement différent. La création de la pièce, dans le cadre du « Forum des Cultures », pourrait être considérée comme un autre signe de la nouvelle tendance qui semble émerger à l'aube du XXI^e siècle et qui consiste à explorer, au théâtre, un certain nombre de caractéristiques nouvelles de la société catalane en leur donnant sur scène une visibilité jusqu'alors inédite. Certes, l'auteur s'y intéresse lui aussi au phénomène de l'immigration,

²⁷⁰ CASARES, Toni. « A Barcelona : Una temporada de teatre local a la Sala Beckett ». In CUNILLÉ, Lluïsa, *Barcelona, mapa d'ombres*. MIRÓ, Pau, *Plou a Barcelona*. Barcelone : Edició de l'Obrador de la Sala Beckett, 2004, p. 8.

²⁷¹ Voir AZNAR SOLER, Manuel. « El somni d'anar nord enllà o les immigrants magribines en el teatre català actual ». *Art. cit.* M. AZNAR SOLER décrit de manière très détaillée la représentation de la figure des immigrées maghrébines dans la littérature dramatique écrite en catalan depuis les années 1990.

mais à la différence des dramaturges mentionnés précédemment, il ne dit à aucun endroit que l'action ait lieu à Barcelone. En d'autres termes, tout en intégrant à son théâtre des problématiques sociales actuelles (l'immigration, le multiculturalisme, mais aussi le problème de la place des personnes âgées dans les sociétés occidentales actuelles), il persiste à leur refuser tout ancrage dans une géographie précise.

Dans quelle mesure, donc, peut-on parler d'un retour des références explicites à des lieux concrets et/ou à des moments historiques précis ? À quoi renvoient le plus souvent les référents spatiaux et temporels qui, dans ce cadre, semblent revenir de manière plus ou moins prononcée ? En d'autres termes, le théâtre catalan se met-il, par exemple, à explorer de nouveaux espaces, à évoquer des périodes historiques qui auparavant ne bénéficiaient d'aucune visibilité ? Il s'agit ici, d'une part, d'examiner les formes que prend le retour du réel, et d'autre part, d'évaluer dans quelles proportions s'est produit ce retour. On devra, du reste, chercher certaines des raisons qui ont pu conduire les auteurs à écrire des pièces où l'action se déroule (à nouveau) à Barcelone, en Catalogne, ou même à n'importe quel endroit – identifié, nommé – du monde.

1.1.3.1. Nuances autour de l'idée de « retour »

Le terme de « retour » requiert un certain nombre d'explications et de nuances, que l'on peut apporter à travers deux points de vue, l'un synchronique (concernant l'ensemble de la littérature dramatique écrite en catalan dans la période considérée), l'autre diachronique (concernant la production de Benet et de Belbel antérieure à 1989).

a) La représentation du monde barcelonais

Pour parler d'un retour des références locales, il faudrait que l'absence de ces dernières soit complètement établie ; or, rien n'est moins sûr lorsqu'on prend en compte l'ensemble des pièces écrites en Catalogne à partir de la seconde moitié des années 1980, et davantage encore dans les années 1990. Dans cette période, où se réaffirme une dramaturgie de plus en plus résolument textuelle, des auteurs nés à la fin des années 1930 ou dans les années 1940, et qui ont commencé à écrire autour des années 1960, comme Josep M. Benet i Jornet (1940), Jordi Teixidor (1939) ou Rodolf Sirera (1948), voient émerger une nouvelle génération de dramaturges nés à la fin des années 1950 et dans les années 1960 : Toni Cabré (1957), Sergi Belbel (1963), Lluís-Anton Baulenas (1958), pour ne mentionner que ces trois noms. Le retour du théâtre à texte, accompagné par un certain soutien des politiques publiques dont l'« opération Belbel » est souvent perçue comme l'un des signes

emblématiques²⁷², n'est probablement pas sans lien avec l'augmentation significative du nombre d'auteurs qui apparaissent jusqu'à la fin de la décennie suivante et, pourrait-on ajouter, jusqu'au moment présent²⁷³.

Au sein d'un tel foisonnement, caractéristique du théâtre écrit catalan à partir des années 1990, comment envisager une véritable homogénéité de la production dramaturgique, en particulier quant à la question du traitement des références à la réalité historique plus ou moins immédiate ? S'inspirant de la classification proposée par Carles Batlle²⁷⁴, Fabrice Corrons explique que l'on pourrait distinguer ces auteurs selon trois groupes en tenant compte du centre de formation qu'ils ont fréquenté :

certains se sont formés exclusivement dans les ateliers d'écriture de Sanchis Sinisterra à la Sala Beckett (Manuel Dueso, Josep Pere Peyró, Lluïsa Cunillé, Enric Nolla, Gerard Vázquez, Mercè Sarriàs, Enric Rufas...) ; d'autres ont suivi un enseignement théâtral uniquement à l'Institut del Teatre (Raimon Àvila, Jordi Sánchez et Lluís Hansen, par exemple) ; d'autre encore sortent de l'Institut del Teatre mais sont liés dès leur début à la Sala Beckett (Carles Batlle, David Plana et Beth Escudé). Dans cette liste sont également présents des auteurs qui sont plus autodidactes : c'est le cas des dramaturges qui ont fait leurs armes dans le théâtre amateur (Jordi Galceran, Albert Mestres, Sergi Pompermayer) ou qui sont acteurs (Àngels Aymar, Jordi Sánchez, Manuel Veiga) ; certains, enfin, sont avant tout des romanciers (Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza, Javier Tomeo) ou des poètes (Narcís Comadira, Joan Casas).²⁷⁵

Certains chercheurs, dans une approche de nature en partie thématique qui repose essentiellement sur un double critère formel et thématique (distinction forme/contenu) s'interrogent sur les principales caractéristiques qui pourraient rassembler, d'une certaine manière, les productions dramaturgiques issues d'une telle diversité (de parcours, de formation, etc.). Comme on a commencé à le voir, c'est la démarche de M.-J. Ragué-Arias,

²⁷² « [...] durant el curs 1989-1990, l'Institut del Teatre, secundat pel Centre Dramàtic i el Mercat de les Flors, organitzà l'anomenada "operació Belbel", que consisteix a promocionar simultàniament tres obres d'un jove universitari prometedor. L'estrena simultània de *En companyia* d'abisme, *Elsa Schneider* i *Ópera*, tres produccions primerenques de Belbel, posen les bases d'una futura normalitat pel que fa a la presència de nous autors a les nostres cartelleres. » BATLLE, Carles. « Escriure l'escena, escriure per a l'escena ». *Art. cit.*, p. 395.

²⁷³ Déjà en 1997, Carles BATLLE dénombrait une cinquantaine d'auteurs. Voir NOGUERO, Joaquim (coord.). « El Teatre Català : d'on cap a on ? Taula Rodona a la Sala Beckett amb Carles Batlle, Francesc Massip, Magda Puyo, Ricard Salvat i Ramon Simó ». *FaigArts*, 1998, n°38, p. 36. En 2009, Fabrice CORRONS observait qu'une trentaine de ces auteurs avait toujours une production continue. *Le théâtre catalan actuel (1980-2008) : une pratique artistique singulière ? Op. cit.*, p. 101.

²⁷⁴ Voir BATLLE, Carles. « Drama català contemporani : entre el desert i la terra promesa ». In FOGUET, Francesc (coord.). MARTORELL, Pep (coord.). *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*. Vilanova i la Geltrú : Cep i la Nansa, 2006, p. 75-102.

²⁷⁵ CORRONS, Fabrice. *Le théâtre catalan actuel (1980-2008) : une pratique artistique singulière ? Op. cit.*, p. 101-102.

mais c'est celle en partie de Josep-Lluís Sirera²⁷⁶ – deux chercheurs qui proposent donc d'observer une sorte de ligne de partage entre, d'une part, des auteurs « davantage préoccupé[s] de la forme que du contenu » dans la ligne de Sergi Belbel, Lluïsa Cunillé, Carles Batlle ou Beth Escudé (ces auteurs ont été, pour la plupart, formés ou influencés par Sanchis Sinisterra, et leur parcours a ainsi pu être lié à la sala Beckett), et d'autre part, des auteurs qui « s'intéresserai[en]t plus à l'histoire et écrirai[en]t un théâtre plus engagé par rapport à la réalité qu'ils décrivent » dans la ligne de Manuel Veiga, Lluís-Anton Baulenas, Jordi Galceran, etc.²⁷⁷

De toute évidence, il ne saurait être question d'envisager exclusivement les pièces à l'aune de la seule distinction forme/contenu. Une telle lecture se heurterait bien vite à des contradictions, et même à des incohérences : on a bien vu que *La sang* traite du terrorisme, que *Forasters*, comme par exemple *Les veus de Iambu* de Carles Batlle, évoquent le phénomène de l'immigration, etc. De sorte que l'on doit se garder de toute approche qui serait de nature à ne relever que les thèmes repérables dans les pièces²⁷⁸. Mais il y a un certain intérêt à envisager une forme de distinction entre les auteurs qui seraient plus formalistes et ceux qui seraient davantage enclins à traiter du réel de manière plus explicite et immédiate ; on observe en effet que, pour les premiers, les années 1990 correspondent pour ainsi dire à une décennie d'invisibilité totale (ou presque) des lieux du monde et de l'histoire, tandis que pour les seconds, l'ancrage précis de l'action dramatique dans un certain cadre géographique, dans un certain environnement social ou dans un certain contexte historique, ne pose nullement problème. Autrement dit, il ne serait exact de parler de « retour » que pour une certaine catégorie d'auteurs, tandis que d'autres (peut-être moins nombreux, et sans doute moins joués, moins traduits) multipliaient déjà les références à la société catalane dans les années 1990. Il existe donc une catégorie de pièces (celles qui se caractérisent, si l'on veut, par une primauté du contenu sur la forme) qui multiplient les références à la société catalane ; c'est ce que souligne Josep-Lluís Sirera à propos de l'œuvre dramatique de Lluís-Anton Baulenas, l'une des figures les plus représentatives de la tendance indiquée :

Així ho han comprés els joves autors catalans, els quals – tot i defugint els plantejaments localistes més rebregats i més simplistes – parteixen del context social propi i que envolta a

²⁷⁶ Voir SIRERA, Josep-Lluís, « Una escriptura dramàtica per als noranta (Notes de lectura) ». *Caplletra*, n°14, 1993, p. 31-48 ; et RAGUÉ-ARIAS, María José. *¿ Nuevas dramaturgias ? Op. cit.*

²⁷⁷ CORRONS, Fabrice. *Le théâtre catalan actuel (1980-2008) : une pratique artistique singulière ? Op. cit.*, p.102-103.

²⁷⁸ D'ailleurs, ni Josep-Lluís SIRERA ni María José RAGUÉ-ARIAS ne se contentent d'une approche thématique.

1.1. LA DRAMATURGIE CATALANE DE LA FIN DU XX^E AU DÉBUT DU XXI^E SIÈCLE

tots ells. El *dirty realism* de Baulenas és inseparable del món barceloní, tant a *Melosa fel* com a *No hi ha illes meravelloses*, i gràcies a això són les seues obres plenes de força, causticitat i realisme brut.²⁷⁹

Le théâtre de Baulenas se trouve donc, dès le départ, étroitement lié au monde barcelonais. Sa pièce intitulée *Trist com la lluna quan no hi és* (1995) a lieu dans le *Barri Xino* de Barcelone en 1962 ; *Repúbliques* (1995) se déroule également à Barcelone dans la période qui a suivi immédiatement la Guerre Civile ; le texte *El pont de Kalatraba* (2000), qui met en scène quatre personnages dans un hôpital pénitentiaire, comporte dès son titre une allusion au pont de Bac de Roda, connu sous le nom populaire de Pont de Calatrava. Sans multiplier les exemples, on voit bien qu'il ne faut pas nécessairement attendre les années 2000 pour trouver dans certaines pièces catalanes des références non seulement au monde barcelonais, mais du reste aussi à d'autres réalités ; pour ne mentionner qu'un nouveau titre, dans sa pièce *L'home* (1999), Jordi Blesa enracine l'action dramatique dans une ville industrielle allemande en 1948.

b) Les théâtres de Josep M. Benet i Jornet et de Sergi Belbel avant 1989

On doit par ailleurs nuancer l'idée de retour d'un point de vue cette fois-ci diachronique : pour parler d'un retour, il faut bien sûr être certain d'avoir repéré une présence antérieure. Qu'en est-il dans les théâtres de Josep M. Benet i Jornet et de Sergi Belbel ? Chez ce dernier, l'absence des référents en question est permanente. On l'observe aussi bien dans les pièces du corpus que dans celles écrites avant 1989, à l'exception – on l'a dit et l'on y reviendra plus précisément – d'*Elsa Schneider* ; il s'agit là d'une exception notable, mais certainement explicable aussi du fait du projet d'écriture lui-même, puisque Belbel compose son texte théâtral à partir d'une nouvelle de Schnitzler et de la biographie de l'actrice Romy Schneider. C'est bien évidemment de ces deux sources que proviennent les référents de nature spatiale et temporelle dans *Elsa Schneider*. En revanche, *Calidoscopis i fars d'avui*, qui procède pourtant d'une démarche en partie comparable dans la mesure où la pièce évoque deux figures littéraires (André Gide et Virginia Woolf), est une pièce dépourvue, comme tous les autres textes de Belbel de références à des lieux ou à des moments historiques déterminés. Dans la troisième partie de ce texte, on rencontre un échange que l'on pourrait presque lire comme une annonce programmatique ou, du moins, comme une

²⁷⁹ SIRERA, Josep-Lluís. « La nova escriptura dramàtica valenciana : un projecte de consolidació ». *Teatre valencià : joves creadors*. Alzira : Bromera, 1994. Cité dans : RAGUÉ-ARIAS, Maria José ¿ *Nuevas dramaturgias ? Op. cit.*, p. 113.

définition en filigranes des espaces et des personnages mêmes qui peupleront par la suite le théâtre de Belbel :

VERÒNICA WHITE: Verònica White. I tu?

ALFRED GEIS: Alfred Geis. Nacionalitat?

VERÒNICA WHITE: No ho sé. Com la teva, suposo.

ALFRED GEIS: Com la de tots.

VERÒNICA WHITE: Què vols dir?

ALFRED GEIS: Tots som iguals aquí. Mentides.

VERÒNICA WHITE: Això no vol dir res.

ALFRED GEIS: N'estàs convençuda?

VERÒNICA WHITE: No. **(39)**

Les personnages – dotés ici de noms, ce qui n'est pas le cas dans toutes les pièces de Belbel, où le recours à l'onomastique ne constitue aucunement une norme – se définissent, se reconnaissent avant tout comme des êtres de fiction, sans nationalité dans le monde, chez eux potentiellement partout (capables de se projeter hors des frontières de la Catalogne) et surtout au théâtre ; ces personnages, construits de mots, provoquent en outre d'eux-mêmes un certain brouillage du sens et disent ainsi leur propre perplexité en questionnant la valeur de ces mots, la capacité du langage à signifier quelque chose. Nulle part ailleurs que dans *Elsa Schneider* on ne trouve de références géographiques ou historiques concrètes ; et dans aucune pièce, sans exception pour le coup, Belbel ne fait allusion à Barcelone et/ou à la Catalogne – dans l'ensemble de la production de l'auteur, c'est dans *Ivern* que l'on trouve les seules indications spatiales qui renvoyant précisément à la géographie catalane, mais on ne s'y attardera pas ici dans la mesure où il ne s'agit pas d'une pièce de théâtre, mais d'un scénario en vue d'un téléfilm.

Si la situation paraît donc assez uniforme en ce qui concerne l'œuvre de Sergi Belbel, elle est sans doute beaucoup plus complexe en ce qui concerne celle de Josep M. Benet i Jornet, en premier lieu parce qu'en 1989, cet auteur écrit depuis déjà près de trois décennies. Chez Benet, il est vrai que les références locales étaient présentes dans la production antérieure, de sorte qu'il y a sans doute lieu de voir dans l'écriture d'*Olors* un retour à proprement parler de Barcelone. Mais de quelles manières et selon quels modes étaient précisément représentés le monde barcelonais, la société catalane, la réalité historique catalane et/ou espagnole, etc. ? Même si l'on doit nécessairement se contenter ici d'une périodisation synthétique du théâtre écrit par Benet avant 1989, on pense que cette mise au point est indispensable à cette étude.

1.1. LA DRAMATURGIE CATALANE DE LA FIN DU XX^E AU DÉBUT DU XXI^E SIÈCLE

Si l'on suit la présentation d'Enric Gallén²⁸⁰, on peut dire que le tout premier théâtre de Benet entre en résonance avec un certain nombre de caractéristiques d'un théâtre dit réaliste – espagnol et nord-américain –, dont les principaux représentants aux États-Unis sont Eugene O'Neill, Tennessee Williams et Arthur Miller²⁸¹. Il n'y a évidemment pas lieu d'évoquer ici un mouvement théâtral à proprement parler, mais sans doute plutôt une tendance dramaturgique qui se caractérise par un certain nombre d'invariables aux plans thématique, esthétique et formel. L'émergence, au tournant des années, 1950 de cette tendance qui prend alternativement, en Espagne, les noms de réalisme ou de néoréalisme, est étroitement liée au contexte historique, social, politique, intellectuel et littéraire – espagnol, mais aussi dans une certaine mesure international :

A partir del año 1949, con el estreno de *Historia de una escalera*, de Antonio Buero Vallejo, penetra en el teatro español de la época una nueva noción de realismo ; la que tiene como punto de partida el contar desde la escena los aspectos menos tolerables de una sociedad en la que los individuos más desfavorecidos por la fortuna luchan por una vida sin horizontes y avanzan hacia un incierto porvenir, en la situación de una España asolada por la Guerra Civil y sumergida en una azarosa posguerra. Con esta actitud, el teatro español se une al de otros países que, tras la Segunda Guerra Mundial, desarrollan importantes nociones sobre el compromiso humano individual, bajo la influencia del existencialismo ; y sobre la consideración del destino de los grupos sociales menos afortunados y de su lucha por superar la desventaja de su posición frente a los elementos que representan el poder. Desde tal perspectiva, este teatro se incardina dentro de un canon artístico que se desarrolla también en el *neorrealismo* cinematográfico, y que afecta a otros géneros literarios de la posguerra en España con obras como *La familia de Pascual Duarte* y *La colmena*, de Camilo José Cela ; *Nada*, de Carmen Laforet, o *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso.²⁸²

Virtudes Serrano présente ainsi les principales caractéristiques de ce théâtre espagnol dit « néoréaliste », sous l'influence d'Antonio Buero Vallejo :

²⁸⁰ Voir GALLÉN, Enric. « Notícia del teatre de Josep M. Benet i Jornet ». *Art. cit.* Pour la production théâtrale de Benet depuis *Una vella, coneguda olor* jusqu'aux pièces écrites à l'aube des années 1970 (*L'ocell Fènix a Catalunya o alguns papers de l'auca* et *La desaparició de Wendy*), voir GIBERT, Miquel M. « Aproximació al primer teatre de Josep M. Benet i Jornet ». *Art. cit.* Rodolf SIRERA, quant à lui, étudie de manière tout à fait éclairante le théâtre de BENET écrit à partir des années 1970 jusqu'à *Fugaç* ; l'auteur s'intéresse en particulier à *Revolta de bruixes*, *Quan la ràdio parlava de Franco*, *Descripció d'un paisatge*, *El manuscrit d'Alí Bei* et *Ai, carai !* Voir son article « La maduresa d'un autor : Josep Maria Benet i Jornet, de *Revolta de bruixes* a *Fugaç* ». In *Josep M. Benet i Jornet i la fidelitat al teatre de text. Op. cit.*, p. 75-91.

²⁸¹ « La base realista, subjacent a *Una vella, coneguda olor*, que deu molt al teatre realista espanyol dels cinquanta, però també al teatre americà d'O'Neill, Williams i Miller, la recuperem a *Fantasia per a un auxiliar administratiu*, escrita el 1964 [...] ». GALLÉN, Enric. « Estudi Introductorí ». In BENET I JORNET, Josep M. *Revolta de bruixes*, p. 18.

²⁸² SERRANO, Virtudes. « Los autores neorrealistas ». In HUERTA CALVO, Javier (dir.). *Historia del teatro español, II, Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid : Gredos, 2003, p. 2 789.

1.1. LA DRAMATURGIE CATALANE DE LA FIN DU XX^E AU DÉBUT DU XXI^E SIÈCLE

la instauración de una modalidad de tragedia contemporánea, con personajes del momento, extraídos del vivir cotidiano, sobre los que recae el peso de un destino ordenado por condicionantes que proceden de su propia actitud ante la vida o por el lugar que les ha tocado ocupar en el conjunto social ; la recuperación del pasado en un teatro de tema histórico que además actúa como iluminador del presente del espectador, y el empleo de elementos de carácter simbólico que concede al realismo un más profundo y trascendente significado.

El *realismo* en los autores que nos ocupan se aleja de la intención costumbrista y obedece más a una actitud ética, social y política, de compromiso con la realidad que viven y presencian, que a una tendencia estética ; no obstante, se aprecia ésta en las etapas iniciales de cada uno de ellos, aunque posteriormente evolucionen hacia fórmulas de mayor estilización, sobre todo bajo de la influencia del Valle-Inclán de los esperpentos del que, en no pocas ocasiones, muchos se declaran herederos.²⁸³

Il est assez communément admis qu'en dehors de Buero Vallejo – pour ainsi dire, l'initiateur – et d'Alfonso Sastre, on peut inclure à ce groupe les dramaturges Lauro Olmo, José María Rodríguez Menéndez, Carlos Muñoz et Ricardo Rodríguez Buded²⁸⁴. Le jeune auteur d'*Una vella, coneguda olor* et de *Fantasia per a un auxiliar administratiu* est très probablement inspiré par cette forme de réalisme espagnol et nord-américain :

¿ Quina és la realitat social que ens presenta Benet i Jornet a *Una vella, coneguda olor* ? Una no gens allunyada de la que havia ja dibuixat ell mateix a *Un clavicordio en el pis de arriba*, i d'aquella que a l'època hom podia descobrir a peces com *Historia de una escalera* i *Hoy es fiesta*, de Buero Vallejo, o *La mort d'un viatjant*, de Miller. Un microcosmos de sectors socials de tipus mitjà o més baix que en l'obra de Benet s'obre i es tanca amb les veus del veïnat i les convencionals converses de les dones en el pati : la senyora Dolors, l'Eulàlia o la Neus. Aquests caràcters poc elaborats dramàticament, i pròxims a una tipologia social, són els que ofereixen al lector la primera notícia sobre el capteniment murri de la protagonista de la història, Maria, i de la seva inadaptació social, un cop abandonada per raons econòmiques la possibilitat d'anar a un convent com a resultat de la seva educació i acomodació en un col·legi de monges.²⁸⁵

Enric Gallén offre de précieux éclaircissements quant à la manière dont les deux premières pièces de Benet pourraient se trouver liées – à travers certains échos, certaines résonances – à plusieurs des œuvres d'inspiration réaliste évoquées précédemment :

Les connexions a establir entre *Una vella, coneguda olor* i el teatre americà, concretament amb Williams, es concentren sobretot en la imatge latent del sexe reprimat en Maria que, a

²⁸³ *Ibid.*, p. 2 789-2 790.

²⁸⁴ Voir MONLEÓN, José. « Nuestra generación realista ». *Primer Acto*, n°32, 1962, p. 1-3.

²⁸⁵ GALLÉN, Enric. « Estudi Introductori ». In BENET I JORNET, Josep M. *Revolta de bruixes*, p. 31-32.

1.1. LA DRAMATURGIE CATALANE DE LA FIN DU XX^E AU DÉBUT DU XXI^E SIÈCLE

inicis dels anys seixanta, havia pres cos en títols representats amb cert enrenou per companyies professionals espanyoles com *El deseo bajo los olmos*, d'O'Neill, *Un tranvia llamado Deseo*, *La caída de Orfeo* o *La gata sobre el tejado de zinc*, de Williams, on aquella imatge es convertia en un dels eixos bàsics de les especulacions dels autors americans. I encara podríem afegir-hi també *La pechuga de la sardina*, de Lauro Olmo.

En conjunt, aquestes obres, més algun text com *La mort d'un viatjant*, de Miller, o *Història de una escalera* i *Hoy es fiesta*, d'Antonio Buero Vallejo, coincideixen en la presentació d'un semblant microcosmos social de personatges alienats, frustrats, sense horitzons clars pel que fa al desenvolupament harmònic del seu futur, que esperen passivament que el seu entorn immediat, la pròpia vida, es modifiqui substancialment.²⁸⁶

Aussi voit-on bien que les deux premières pièces (publiées et jouées) de Benet, dans une certaine veine réaliste, accordent une visibilité manifeste à la réalité historique contemporaine du moment de l'écriture et donnent un certain relief à toute une série de traits caractéristiques de la société catalane des années 1960. Mais dès la trilogie de Drudània, sur laquelle on ne s'étendra guère puisqu'on l'a déjà évoquée, on observe, dans l'écriture dramatique de Benet, une véritable inflexion, qui prend même la forme d'une rupture avec la ligne réaliste/naturaliste ; dans *Cançons perdudes*, dans *Marc i Jofre* et dans *La nau*, en effet, sans doute à des degrés et à travers des procédés dramaturgiques divers, la réalité historique n'est plus *représentée* de manière immédiate, mais bien plutôt *interrogée* par le biais d'univers fictionnels apparentés au mythe et ressortissant parfois à la parabole et à l'allégorie. Avec ces textes, et en particulier avec *Marc i Jofre*, Benet recourt à une technique brechtienne de distanciation, qui apparaît presque comme un passage obligé pour de nombreux dramaturges écrivant dans les années 1960 et 1970, que ce soit en Catalogne ou ailleurs. Joaquim Molas souligne bien la manière dont le mythe vient trouver son point d'ancrage dans le réel, favorisant ainsi la portée critique de la pièce :

Complexa i ambiciosa, *Els alquimistes de la fortuna* es desenrotlla en un doble pla. El primer, format per un pròleg i un epíleg intercalat insidiosament entre el final dels fets i la seva potenciació mítica, està situat en el nostre temps i tradueix un món meitat historicista meitat *underground*. El segon pla, presentat en forma de lectura d'una novel·la fulletonesca,

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 35. Concernant plus précisément le rapport entre *Una vella, coneguda olor* et les deux pièces mentionnées de BUERO VALLEJO, Enric GALLÉN souligne à la fois une différence – les personnages de BENET n'affichent pas, comme le font ceux de BUERO, la volonté d'affronter leur réalité pour accéder à une vie meilleure – et un point commun – « en el fons, i pel que fa a l'estreta dependència d'un medi (pati, escala, terrat), tant Buero com Benet vénen a coincidir » (*ibid.*, p. 36).

1.1. LA DRAMATURGIE CATALANE DE LA FIN DU XX^E AU DÉBUT DU XXI^E SIÈCLE

constitueix el gros de l'obra i permet el joc d'una exposició lliure dels fets i una crítica constant més o menys explícita.²⁸⁷

Si l'influence de Brecht et du théâtre épique demeure perceptible dans un certain nombre de pièces à partir de la trilogie de Drudània, la présence de la réalité historique immédiate, le choix des modes de représentation et, pour ce qui concerne plus directement l'objet de la présente étude, le traitement de l'espace et du temps, varient considérablement au gré des textes. Il serait peu fructueux de s'engager ici dans un examen exhaustif des pièces de Benet écrites avant *Desig*, mais on peut souligner la diversité des procédés et même des formes dramaturgiques que met en œuvre l'auteur entre 1965 (date à laquelle il commence l'écriture de *Cançons perdudes*) et 1989. Ainsi, dans *La nau*, Benet se livre à une réflexion sur les fondements de la société occidentale en inscrivant son texte dans un courant littéraire bien spécifique, celui de la science-fiction :

La tria genèrica de la ciència-ficció per construir aquesta al·legoria de la civilització occidental que és *La nau* resulta del tot encertada, perquè, d'una banda, prolonga la línia d'adopció superadora dels gèneres populars i de consum iniciada amb *Marc i Jofre...* i de l'altra, tradueix dramàticament el caràcter tecnològic de la societat occidental.²⁸⁸

La nau semble clore non seulement la trilogie de Drudània, mais aussi une étape, aisément repérable au sein de la production dramaturgique de Benet, et caractérisée par une écriture de type allégorique qui trouve l'un de ses principaux fils conducteurs dans le mode symbolique :

Amb *Berenàveu a les fosques*, redactada entre 1970 i 1971, l'autor abandona les propostes al·legoricosimbòliques de la trilogia de Drudània i retorna a una literatura dramàtica de base realista, transformada mitjançant aportacions brechtianes : ús de rètols, projeccions, monòlegs.²⁸⁹

Dans *Berenàveu a les fosques*, Benet règle ses comptes, pour ainsi dire, avec la société catalane d'après-guerre, et les procédés de distanciation évoqués remplissent une fonction bien précise, comme l'indique Gallén : « permetien reflectir la mirada crítica que volia transmetre sobre uns fets situats a la ciutat de Barcelona el 1950 »²⁹⁰.

Ce qui retient l'attention, pour le travail que l'on se propose ici d'effectuer, c'est finalement la diversité des référents spatiaux et temporels dans le théâtre de Benet – diversité de traitement, mais aussi de nature et de fonction. Si *Quan la ràdio parlava de Franco*, pièce

²⁸⁷ MOLAS, Joaquim. « Pròleg ». In BENET I JORNET, Josep M. « *Marc i Jofre* » o els alquimistes de la fortuna, p. 7.

²⁸⁸ GIBERT, Miquel M. « Aproximació al primer teatre de Josep M. Benet i Jornet ». *Art. cit.*, p. 60.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 62.

²⁹⁰ GALLÉN, Enric. « Notícia del teatre de Josep M. Benet i Jornet ». *Art. cit.*, p. 24.

écrite entre novembre 1976 et janvier 1979, en collaboration avec Terenci Moix, s'inscrit à proprement parler dans la tradition réaliste, ce n'est pas le cas des autres textes écrits autour de la même période, et il faut souligner, du reste, le rôle déterminant des circonstances qui ont entouré la genèse de cette pièce – l'auteur lui-même fournit un témoignage très éclairant :

Vivíem, aquells mesos, la reordenació de la vida social i política de l'Estat Espanyol després de la mort de Franco. Amb el Terenci ens havia semblat que valia la pena donar un darrer repàs als anys del franquisme, explicar l'agonia dels barris barcelonins a partir de la postguerra. Parlar dels efectes d'aquell feixisme, avui, més gent ho ha fet, i quan l'obra s'estrenà per fi, el tema no era cap gran novetat. Però sí que ho era quan ens vam embranchar en el projecte. A més, la història que volíem contar no recolzava fonamentalment en la descripció d'una situació político-social determinada, sinó en uns personatges que vivien una època determinada. Tant o més que la situació política-social, importava la textura dels personatges, l'atmosfera, els costums d'uns anys. Uns anys que ens neguem a oblidar i dels quals, cal recalcar-ho, mai no es parlarà prou.

Pel que respecta a la tria d'una geografia concreta com a escenari de la història, l'explicació és senzilla. El Terenci i jo vam néixer pràcticament al mateix barri, ell al carrer de Ponent (Joaquim Costa) i jo a la ronda de Sant Antoni, quasi davant el mercat. D'edat ens devem portar un any i mig de diferència, i de petits vam anar al mateix col·legi, als escolapis de Sant Anton. Els nostres records d'aleshores, les imatges i sensacions recollides, són ben emparentats. Literàriament, de la postguerra ell ja n'havia parlat en una novel·la justament famosa, *El dia que va morir Marilyn*, en la qual, quan vaig llegir-la, havia trobat petits detalls d'experiència que sempre havia pensat que eren exclusivament meus. Per l'altre cantó, jo havia escrit sobre temàtica similar, sobretot a *Berenàveu a les fosques*, però també a *Una vella, coneguda olor* i a *Fantasia per a un auxiliar administratiu*. En realitat, doncs, el Terenci com jo consideràvem momentàniament exhaurit el tema. Ara bé, les circumstàncies històriques que vivíem i la particularitat de plantejar-nos un treball conjunt ens van esperonar a intentar escriure un darrer balanç del petit món que havia configurat els nostres anys joves, a intercanviar-hi, a barrejar-hi experiències mútues que els dos podíem assumir.²⁹¹

Mais le traitement dit réaliste, qui semble viser en partie à remplir une fonction de témoignage, est bien loin de constituer un paradigme stable (du point de vue thématique et/ou formel) dans le théâtre de Benet antérieur à 1989 :

Empipat per la nefasta recepció crítica de *Berenàveu a les fosques*, Benet va voler mostrar la seva capacitat per fer un tipus de teatre de caràcter « imaginatiu », com li demanava la crítica

²⁹¹ BENET I JORNET, Josep M. « Història d'un text i d'un espectacle ». In *Quan la ràdio parlava de Franco o Vides de plexiglàs*, p. 10-11.

1.1. LA DRAMATURGIE CATALANE DE LA FIN DU XX^E AU DÉBUT DU XXI^E SIÈCLE

d'espectacles ; una orientació que, per altra banda, ja havia exposat a *L'ocell Fènix a Catalunya o alguns papers de l'auca* (1970), una visió genuïna del conflicte modernista entre l'artista i la societat, i que va traslladar a la realitat catalana de finals dels anys seixanta mitjançant un tractament humorístic entre cruel i absurd.

Així doncs, i com una resposta rabiüda immediata, va sorgir, en primer lloc, *La desaparició de Wendy* (1972), una distanciada i agredolça exposició de la passió de Benet pel teatre, que pouava [...] en els records, les lectures i les pel·lícules de la seva infància-adolescència [...]. Entre altres aspectes, l'obra, escrita mentre es representava *Berenàveu a les fosques* i en una de les pauses d'elaboració de *Revolta de bruixes*, manifestava la influència de la pròpia tradició i, més concretament, la de *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu, pel que feia al tractament lírico-grotesc de la realitat.²⁹²

Pour la production de Benet comprise entre 1976 et 1989, Gallén effectue plusieurs considérations synthétiques que l'on ne saurait négliger ici. Tout d'abord, il observe le maintien d'une certaine veine réaliste dans des pièces telles que *Quan la ràdio parlava de Franco*, *Rosa o el primer teatre*, *Baralla entre olors* et *Ai carai !*, en prenant bien soin de montrer que cette inspiration réaliste se traduit par des formes tout à fait diverses (évocation, approche critique, démarche radiographique, etc.). Gallén souligne également la place significative qu'occupe au sein de cette période un type bien particulier d'écriture : l'adaptation avec, entre autres, *Dins la catedral (Josafat)* – « interpretació lliure de la novel·la de Prudenci Bertrana » – et *Elisabet i Maria* – « inspirada lliurement en Schiller ». Enfin, Gallén évoque l'attachement permanent de Benet à explorer de nouvelles voies pour le langage théâtral, par exemple à travers *La fageda*.

En ce qui concerne les catégories de l'espace et du temps, auxquelles on a choisi de s'intéresser ici, on peut formuler deux remarques d'ordre général à partir de toutes les observations effectuées jusqu'à présent. D'une part, les référents spatiaux et temporels que l'on peut relever dans les pièces écrites avant *Desig* sont de nature hétéroclite dans la mesure où l'on distingue – aux côtés de textes qui enracinent l'action dramatique dans une réalité historique plus ou moins immédiate (à Barcelone, à un moment qui correspond à l'acte d'écriture) – d'autres lieux et même d'autres époques de référence. Il peut s'agir de toute une série d'*ailleurs*, plus ou moins éloignés dans l'espace et dans le temps, par exemple dans *Elisabet i Maria* : « *L'acció té lloc en el curs d'un molt convencional any 1587, a Anglaterra* » (11)²⁹³ (en outre, on reviendra plus tard sur le cas significatif des différentes

²⁹² GALLÉN, Enric. « Notícia del teatre de Josep M. Benet i Jornet ». *Art. cit.*, p. 25.

²⁹³ Il est bien évident que, dans ce cas précis, l'évocation d'un *ailleurs* tient entièrement au projet d'écriture, ou plutôt de réécriture, puisque la pièce est librement inspirée de SCHILLER.

évoqueries de l'Orient dans des pièces telles que *El manuscrit d'Alí Bei* ou *Descripció d'un paisatge*) ; ce peuvent être, comme on l'a vu pour la trilogie de Drudània, des constructions spatio-temporelles imaginaires ressortissant au mythe et qui, sur le mode de la parabole et/ou de l'allégorie, n'escamotent le réel que pour mieux le critiquer ; les référents spatiaux et temporels peuvent aussi trouver leur principal fil conducteur à l'intérieur de la fonction métathéâtrale, lorsque l'*ici et maintenant* du discours semble avant tout renvoyer à la représentation elle-même ou à l'univers dramatique²⁹⁴. D'autre part, le traitement des référents spatiaux et temporels, comme on l'a montré de manière succincte, correspond à des formes, à des procédés, à des modes de représentation, ainsi qu'à des démarches d'écriture assez variées : représentations sur un mode plus ou moins réaliste ; procédés et techniques d'« épisation », dans une ligne brechtienne²⁹⁵, afin de favoriser la distance critique ; formes diverses d'évocation et d'allusion (à travers l'allégorie et la parabole, par exemple) ; enfin, dans quelques textes, on repère même une première forme d'éllision ou d'effacement des références concrètes au profit de l'univers fictionnel.

On a donc pu ici évaluer et nuancer la terme et l'idée même d'un certain *retour*, depuis une date assez récente, de toute une série de références à la réalité historique immédiate, à la quotidienneté, au local, en essayant de mettre en perspective, à la fois au sein de la dramaturgie catalane contemporaine dans son ensemble et du point de vue de la production théâtrale de Belbel et (surtout) de Benet, l'un phénomènes auxquels on s'intéresse dans le cadre de cette étude – un phénomène complexe, qui met en jeu les notions de visibilité, d'effacement, de resurgissement. En 2009, Enric Gallén dressait le constat suivant :

Des dels autors més veterans com Benet i Jornet fins a Jordi Casanovas, passant per Lluïsa Cunillé, i amb excepcions com la de Jordi Galceran, que ha assumit de sempre el seu paper de comediògraf segons el concepte de drama absolut, la literatura dramàtica catalana ha anat

²⁹⁴ Pour ne donner qu'un seul exemple, on propose ces répliques finales de *Tedi de febrer* :

MAGDA : [...] Déu meu, on sóc ?

MINYONA : A una obra de Sartre desenganyi's que no, encara que aquest final ho sembli. Potser que algú diria que a una de Henry Arthur Jones, perquè, és clar, a qui se li acudirà de pensar en Millàs-Raurell o en la Carme Montoriol ? Si de cas som al teatre. I els estic tan agraïda ! Si continuo així el meu aprenentatge avançarà ràpid i a l'obra propera ja no hauré de fer de minyona, ja no m'hauré de limitar a dir : *la mesa està servida*. (66)

La pièce courte *Tedi de febrer* a pour sous-titre : « Exercici paròdic i dislocat » (59).

²⁹⁵ Mais pas seulement brechtienne, dans la mesure où l'introduction de l'épique au théâtre, aux côtés du seul mode dramatique, constitue l'une des caractéristiques du drame moderne : « La tendance du théâtre, depuis la fin du XIX^e siècle, est à intégrer à sa structure dramatique les éléments épiques : récits, suppression de la tension, rupture de l'illusion et prise de parole du narrateur, scènes de masse et interventions d'un chœur, documents livrés comme dans un roman historique, projection de photos et d'inscriptions, songs et interventions d'un narrateur, changements à vue du décor, mise en évidence scénique du *gestus* d'une scène. » PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre. Op. cit.*, p. 117. Patrice PAVIS préfère le terme d'*épisation* (sur le modèle de l'allemand *Episierung*) à celui d'*épisation*, plus fréquemment employé.

1.1. LA DRAMATURGIE CATALANE DE LA FIN DU XX^E AU DÉBUT DU XXI^E SIÈCLE

munant en els últims anys des de la no-transparència o una determinada opacitat més o menys radical, a l'assumpció progressiva de la quotidianitat explícita del temps contemporani com a marc de referència de situacions i conflictes, de caràcter bàsicament més individuals que col·lectius, però cada cop més conscientment contextualitzats, sense cap necessitat ni desig d'adoptar com a norma general un compromís ideològic determinat com gairebé semblava preceptiu en la dramàturgia dels anys seixanta i setanta.²⁹⁶

Désormais, il reste donc à évoquer comment s'est produit le retour, vraisemblablement au tournant du XXI^e siècle, d'un certain nombre de références à la quotidienneté, au temps contemporain de l'acte d'écriture, et comment des auteurs qui n'y étaient pas enclins auparavant se mettent peu à peu (dans des proportions et à des degrés sans doute fort divers) à contextualiser leurs pièces en fournissant à l'action dramatique un ancrage – apparemment sans équivoque – dans le monde.

1.1.3.2. L'action a (parfois) lieu à Barcelone

En 2002, dans une note accompagnant le monologue *Bizerta 1939*, Carles Batlle ouvre la voie à une écriture dramatique qui accorde une visibilité jusqu'alors inédite dans son œuvre à un certain nombre de références catalanes explicites :

Amb *Bizerta 1939*, m'agafo a una anècdota real, un episodi desconegut de la nostra Guerra Civil. El protagonista encara és un « Home », però de fet és un home molt concret, perquè es tracta d'una vivència personal del meu avi Agustí, lletraferit, socialista i republicà, nebot d'alcalde... Mala peça al teler. Ell sempre me l'explicava amb la rialla clavada a les dents, com si es tractés d'una història més de l'inoblidable Karl May... Déu n'hi do ! Comença així : què va passar amb la *roja* flota republicana després de la victòria de les *blanquíssimes* tropes feixistes ?²⁹⁷

On repère dans le théâtre de Batlle bien d'autres manifestations du retour évoqué. Dans *Oasi* (2002), en effet, l'action se situe dans une vallée proche des Pyrénées en 2001, et le personnage de XAVIER fait par exemple allusion aux Jeux Olympiques organisés à Barcelone presque dix ans plus tôt, ainsi qu'à la période du franquisme²⁹⁸. La pièce *Oblidar Barcelona* (2008) mentionne, dès son titre même, la capitale catalane. Dans *Zoom* (2010), Batlle

²⁹⁶ GALLÉN, Enric. « Presència de la realitat històrica en el teatre català actual ». *Art. cit.*, p. 15.

²⁹⁷ BATLLE, Carles. *Bizerta 1939. Els Marges*, 2002, n°69, p. 52.

²⁹⁸ En particulier dans une sorte de tirade qui ouvre la scène 7 :

[...] No volíem aquells jocs.

O-LIM-PÍ-A-DES.

Política d'aparador, dèiem.

Des que va morir Franco, no sentíem l'alenada del feixisme d'una manera tan directa.

L'opressió a la cara. [...] (BATLLE, Carles. *Oasi*. Barcelone : Edicions 62, 2003, p. 57.)

reprend la référence à la fois familiale et historique qui avait constitué le point de départ de *Bizerta 1939*. Quant à *Trànsits* (2007), l'action se déroule dans un train qui traverse l'Europe, mais la référence à la Catalogne est bien explicite dans le discours des personnages²⁹⁹. D'autre part, le retour de référents spatiaux et/ou temporels précis n'a pas pour seul effet de restituer une certaine visibilité au monde barcelonais ; il s'agit, de manière plus large, d'un retour des indications géographiques et historiques. Dans *Trànsits*, en effet, les personnages se réfèrent à d'autres villes et à d'autres lieux européens, car Batlle se livre à travers ce texte à une véritable réflexion sur l'identité culturelle, sur la rencontre avec l'Autre, etc. :

— Què associes amb la teva identitat com a català, i què associes amb la teva identitat com a europeu ? [...]

— Tu que coneixes la meva obra saps perfectament que la temàtica de la identitat sempre hi és present. Hi és present en tant que concepte en crisi. La cultura catalana viu una situació precària : es produeix en un món mestís, en un món – en un sentit positiu de la paraula – contaminat. I això, als catalans, ens fa vulnerables : ens debatem entre el desig enfervorit de *mestissatge*, l'atracció per la diferència, i, d'altra banda, la fidelitat a la tradició, a la llengua, a les suposades essències identitàries. En moltes de les meves obres, el conflicte dramàtic és una extensió d'aquest dilema. Crec que aquesta situació que viu en particular la cultura catalana no deixa de ser un problema general de la cultura europea. Vivim un moment de *trànsit*... Tot aquest gavadal d'homes i dones que piquen a la porta, tot aquest flux migratori... La contaminació contínua, fecunda, fa que la cultura europea s'hagi de repensar. En definitiva, que treballant des de la meva precària identitat catalana, em sento plenament europeu.³⁰⁰

À partir du début des années 2000, les références concrètes, et en particulier celles qui renvoient explicitement à Barcelone et/ou à la Catalogne, resurgissent de manière significative dans l'œuvre de bon nombre de dramaturges qui, jusqu'alors, semblaient refuser tout ancrage (géographique, historique, culturel) précis. Fabrice Corrons, reprenant la distinction – que l'on a déjà évoquée et nuancée – entre les auteurs plus formalistes et ceux qui seraient davantage soucieux du contenu, remarque :

D'autres auteurs de la tendance formaliste vont suivre le mouvement initié par Batlle. Ainsi, pour la première fois, Lluïsa Cunillé écrit une pièce sur la ville de Barcelone (*Barcelona*,

²⁹⁹ Comme le démontre, par exemple, ce passage du discours de MÀRIUS : « Recordo tan poques coses... Barcelona una nova mare, un pare, un germà... Un nou paisatge... Massa civilitzat, Barcelona. Un paisatge damunt d'un altre paisatge, un paisatge per esborrar un paisatge, una vida damunt d'una altra vida. » BATLLE, Carles. *Trànsits. Op. cit.*, p. 69.

³⁰⁰ Propos recueillis par Lilli NITSCHKE. « Entrevista de Lilli Nitsche (Merlin Verlag) a Carles Batlle. Fira del llibre de Leipzig, 23 de març del 2007 ». *Art. cit.*, p. 7-8.

1.1. LA DRAMATURGIE CATALANE DE LA FIN DU XX^E AU DÉBUT DU XXI^E SIÈCLE

mapa d'ombres, 2004) et parle de la Transition Démocratique et du coup d'Etat du 23 Février dans *El bordell* (2008). Par ailleurs, la dramaturge Àngels Aymar a évolué d'un théâtre à valeur universelle (*Esquerdes*, *La furgoneta*) vers des pièces sur l'histoire de la Catalogne, notamment à travers *La indiana* (autour de l'immigration catalane à Cuba au XIX^e et début du XX^e siècle) et *Trueta* (figure importante de la résistance catalane pendant la Guerre Civile Espagnole).³⁰¹

Une initiative de la Sala Beckett est d'ailleurs tout à fait emblématique d'une forme de prise de conscience du phénomène d'effacement des références locales, puisque cette salle consacre une large partie de sa saison 2003-2004 à un théâtre qui situe explicitement l'action dramatique à Barcelone, dans le cadre du projet *L'acció té lloc a Barcelona*. Bien que cette initiative ne concerne pas directement les théâtres de Benet et de Belbel, il semble indispensable ici de prêter attention à la présentation du projet par Toni Casares :

La idea de dedicar les tres produccions d'una mateixa temporada a un teatre amb referències locals ben evidents (i la de presentar aquestes produccions dins d'un cicle que servís per reflexionar sobre el tema) va anar prenent forma al llarg de successives converses amb diferents autors i directors de teatre en què sorgia, de manera espontània però insistent, el mateix debat sobre les mateixes qüestions: ¿ Té (o ha de tenir), el teatre, una dimensió sociopolítica ? ¿ Peca, el nostre teatre contemporani, d'una excessiva ambigüitat referencial ? ¿ Està o no renyida la universalitat amb el localisme ? ¿ És (o ha de ser) conscient, el creador, de la seva faceta com a constructor de cultura social i ideologia ? ¿ És realment efectiva, aquesta faceta ? ¿ Quin lloc ocupa el teatre, actualment, en la jerarquia dels llenguatges de la ficció ? I, ¿ quina és, al cap i a la fi, la funció real del teatre en el nostre temps ? ¿ Per què escrivim i fem teatre ?

No cal dir que cap d'aquestes preguntes (sobretot les últimes) no té una única resposta, si és que en té alguna, i que, encara menys, la simple organització d'un cicle específic sobre el tema en un espai com la sala Beckett no resol cap debat, sinó que més aviat l'alimenta. Però d'això es tractava, i per això es va fer ; per compartir les inquietuds i els dubtes amb altres creadors, amb l'opinió pública i amb els espectadors.

Les tres produccions que van configurar el gruix més important del cicle i que havien d'ajudar-nos a fer més extensiu el debat van néixer, doncs, de tres encàrrecs molt concrets a tres autors diferents. Es tractava que escrivissin una obra de teatre l'acció de la qual tingués lloc a Barcelona, i que això fos ben explícit en el text i en l'espectacle a través de referències concretes a llocs i/o personatges, elements escenogràfics, etc. Res més. Pel que fa a la resta,

³⁰¹ CORRONS, Fabrice. Le théâtre catalan actuel (1980-2008) : une pratique artistique singulière ? Op. cit., p. 127.

1.1. LA DRAMATURGIE CATALANE DE LA FIN DU XX^E AU DÉBUT DU XXI^E SIÈCLE

llibertat absoluta, excepte, evidentment, en els condicionants del tipus de producció que els proposàvem : petit format, treball en complicitat amb un director, etc.

El resultat van ser aquests tres espectacles : *Do'm*, d'Enric Casasses, dirigit per Albert Mestres ; *Barcelona, mapa d'ombres*, de Lluïsa Cunillé, dirigit per Lourdes Barba ; i *Plou a Barcelona*, de Pau Miró, dirigit per Toni Casares.³⁰²

En même temps qu'il présente le projet, Toni Casares décrit aussi une certaine prise de conscience, chez plusieurs auteurs catalans, de la tendance évoquée jusqu'ici (abstraction, indétermination, ambiguïté référentielle – qui prend la forme, au moins, d'un flottement, quand ce n'est pas d'une véritable omission). Les écrits de ce metteur en scène ont pour mérite de présenter de manière synthétique une certaine situation, un certain état des lieux de la littérature dramatique écrite en Catalogne à partir des années 1980, et de poser des questions qui entrent directement en résonance avec l'objet du présent travail. Le cycle *L'acció té lloc a Barcelona* n'a bien sûr pas la prétention d'épuiser la question qu'il soulève, ni d'insuffler – et sans doute encore moins de prescrire – une nouvelle ligne ou orientation dramaturgique qui consisterait par exemple à clamer la nécessité, pour le drame catalan du début du XXI^e siècle, de dire et de représenter en permanence Barcelone et/ou la Catalogne. Ce cycle semble plutôt cristalliser un tournant, comme l'illustrent bien ces propos issus d'un autre article du directeur de la Sala Beckett :

Al teatre dels anys vuitanta i els noranta se li ha criticat molt sovint la manca d'atenció als problemes i les circumstàncies de l'actualitat. Com si, massa ocupat a definir-se i acotar-se ell mateix, el teatre hagués obviat els assumptes de la col·lectivitat i s'hagués oblidat de la realitat damunt la qual opera. Moltes de les obres d'aquests anys defugen la concreció en les referències a l'espai, al temps i a les circumstàncies socials de les situacions que plantegen. Els personatges no tenen noms concrets, són *Ell, Ella, Dona, Home...* Els llocs on transcorre l'acció solen ser genèrics, indefinits : *la ciutat, una carretera...* Els autors no gosen circumscriure les seves ficcions a paisatges massa propers o reconeixadors, potser per una voluntat de major universalitat per a les seves obres o potser, més probablement, per tal d'estalviar que la seva història no sigui llegida com a exemple de res ni com a *llicó* per a ningú ; tal com manen els cànons d'una visió atònita i perplexa respecte el món, pròpia de finals del segle XX.

Però el teatre té una innegable dimensió social i ciutadana. És un espai de trobada i de mutu reconeixement ; un ritual de pactes i complicitats i, per tant, ha d'esbandir-se del damunt les pors i els complexos i ha d'oferir-nos, als espectadors, la possibilitat que ens hi reconeguem.

³⁰² CASARES, Toni. « L'acció té lloc a Barcelona ? » *Pausa*, n°20, janvier 2005, p. 36-37.

1.1. LA DRAMATURGIE CATALANE DE LA FIN DU XX^E AU DÉBUT DU XXI^E SIÈCLE

Hem de trobar a l'escenari els nostres llocs, els nostres carrers, els nostres noms, les nostres paraules, les nostres pors, les nostres il·lusions, les nostres circumstàncies. [...]

A la Beckett hem volgut dedicar bona part de la temporada 2003-04 a un teatre de referències explícitament locals. Volem trobar Barcelona a l'escenari. Mirar-la, redescobrir-la, reinventar-la, riure'ns d'ella, o plorar-la... Saber parlar de la nostra pròpia ciutat pot voler dir aprendre a comprendre el món.³⁰³

On peut lire ces mots de Toni Casares dans le vingtième numéro de *Pausa* (revue de L'Obrador de la Sala Beckett), qui est entièrement consacré aux questions sur lesquelles on s'est penché jusqu'à présent :

Es tracta [...] d'un conjunt de materials teòrics que, al voltant del tema de la major o menor concreció referencial en el nostre teatre contemporani, aborden qüestions com ara el localisme, la idea de ciutat i de país o l'ús dels registres lingüístics en escena, però també el nivell de qualitat de la nostra ficció, la seva dimensió social o el perquè de l'escriptura teatral en un temps de comunicació multimèdia.³⁰⁴

Ce numéro comporte un recueil de textes tout à fait particuliers, puisqu'il s'agit de didascalies initiales de pièces inexistantes : « potser futures, potser impossibles »³⁰⁵. Seize des dix-huit courts textes proposés sont en catalan ; les deux autres sont en espagnol. Parmi ces seize textes, six recourent à une toponymie barcelonaise : « *Més enllà de la finestra, observable des de molt amunt, panoràmica sobre la Barcelona vella tal com era aleshores, fins al moll i el mar. [...] D'esquena a nosaltres, de cara a Barcelona, [la noia] obre els braços poc a poc, fins a deixar-los en posició horitzontal* » (Josep M. Benet i Jornet) ; « *Oficina policial a Barcelona* » (Jordi Galceran) ; « *Visió fugaç de la ciutat de Barcelona* » (Enric Nolla) ; « *BARCELONA : A PROP DEL CARRER D'HÈLSINKI* » (Mercè Sarrias) ; « *Però la porta que [CLAUDI] s'obstina a obrir no és la del lavabo, sinó la de l'habitació. Quan ja l'ha oberta – gairebé al mateix temps que s'ha obert el pantaló – es queda mirant – després d'obrir també, òbviament, els ulls –, amb expressió sorpresa, un cartell turístic que hi ha al costat de la porta, on diu, en lletres molt grans, "Barcelona"* » (Rodolf Sirera) ; « *Capvespre de Sant Joan. L'espai escènic és un típic quart de pis, 30m², del barri de la Barceloneta* » (Manuel Veiga). La seule autre référence spatiale concrète renvoie – peut-être – à la géographie californienne : « *Una enrevessada trama de ferros travessa l'escena i l'ocupa absolutament. Formen part de l'estructura del pont penjant de San Francisco o algun de similar* » (Joan Cavallé).

³⁰³ CASARES, Toni. « Un cicle de teatre local a la Sala Beckett » In *Pausa*, n°20, janvier 2005, p. 38-39.

³⁰⁴ CASARES, Toni. « L'acció té lloc a Barcelona ? » *Art. cit.*, p. 38.

³⁰⁵ AA. VV. « (Textos.) Els autors proposen acotacions ». In *Pausa*, n°20, janvier 2005, p. 92-100.

1.1. LA DRAMATURGIE CATALANE DE LA FIN DU XX^E AU DÉBUT DU XXI^E SIÈCLE

Rares sont les indications temporelles, qu'elles soient de nature historique (Benet emploie cette formule : « *la Barcelona vella tal com era aleshores* », mais l'époque à laquelle il fait allusion n'est pas clairement identifiée) ou de nature calendaire (chez Veiga), ou même qu'il s'agisse seulement d'indications concernant le moment de la journée : « *La nit és dels gats. Els seus ulls brillen en l'obscuritat, com els dels amants* » (Àngels Aymar) ; « *Tota l'acció succeeix durant una sola nit en un espai únic : un caixer automàtic* » (Anaïs Schaaff) ; « *Fora, se senten els sorolls típics d'una ciutat que fa veure que dorm, però no gaire* » (Sirera) ; « *Capvespre* » (Veiga).

De même qu'il faut se garder de surévaluer le sens et le rôle historique que l'on peut attribuer au cycle *L'acció té lloc a Barcelona*, de même on ne saurait tirer de conclusions hâtives à partir de cette sélection de didascalies initiales. Il serait certainement abusif d'interpréter ces dernières comme une preuve irréfutable du retour des références locales au tournant du XXI^e siècle. Mais sans doute peut-on dire, au moins, qu'à l'aube des années 2000, l'inclination *géopathologique* du drame catalan devient de manière assez manifeste un enjeu non seulement théorique, mais également artistique, dans la mesure où un certain nombre d'auteurs, de metteurs en scène, et peut-être aussi d'autres praticiens de la scène, se sentent concernés par de telles questions – au point même, pour les auteurs, d'infléchir parfois leur propre écriture (certes, selon les cas et à des degrés fort divers : si le retour des références locales est observable, par exemple, dans *Barcelona, mapa d'ombres* de Lluïsa Cunillé, il ne l'est nulle part, en revanche, chez Sergi Belbel).

1.1.3.3. Modalités du « retour » au réel

On ne réservera un développement que très succinct aux formes que peut prendre, chez certains auteurs, le retour au réel, à partir des années 2000. Si l'on n'a pas jugé nécessaire de trop s'y attarder, c'est parce qu'il faut attendre une date un peu plus avancée que 2006 pour disposer d'un nombre suffisant de productions qui permette d'envisager des tendances véritablement identifiables quant au traitement du réel. Comme on l'a fait brièvement pour la période antérieure à 1989, on se contentera donc ici d'évoquer quelques unes des principales caractéristiques de la dramaturgie catalane à l'autre borne, pour ainsi dire, de la chronologie retenue.

On s'inspirera ici d'un article de Carles Batlle intitulé « La "reconquesta del real" en l'escriptura catalana contemporània » – particulièrement éclairant non seulement du point de vue historique et théorique, mais aussi pour les références bibliographiques sur lesquelles il se fonde. Batlle observe la manière dont la distinction entre réalité et fiction s'est tour à tour

estompée et réaffirmée, sous des formes souvent diverses, dans le théâtre contemporain écrit au cours des dernières décennies, non sans faire allusion au concept de « postdramatique » élaboré par Hans-Thies Lehmann³⁰⁶. Mais cet article a surtout pour but de porter un regard – pour ainsi dire, panoramique – sur les principales formes et sur les principaux types de rapports qu’a développés la dramaturgie la plus récente avec le processus de représentation, c’est-à-dire forcément avec le traitement du réel et avec les notions de réalité et de fiction :

[...] si bé durant els últims lustres s’ha optat sovint per produir una teatralitat que desdibuixava les fronteres entre *realitat* i *ficció* (sobretot a un nivell intradiègetic), també s’ha instaurat una línia creativa que busca de restablir la distinció nítida entre tots dos pols. Aquesta tendència ha coincidit amb el qüestionament postdramàtic de la representació (segons la definició de Lehmann, *presentar* esdeveniments escènics, amb un ús poc jerarquitzat dels sistemes de signes que intervenen en l’escenificació, més que no pas *representar* històries fixades prèviament en un text dramàtic). Així, l’experimentació amb el cos, l’exposició real del *performer* (tant des del punt de vista físic – extern – com íntim), la dissolució dels límits entre ell i el personatge, la irrupció de la violència i de la sexualitat explícites o la mostració d’allò que és abjecte (l’escatologia) busquen de produir un xoc en els espectadors, alhora que augmenten la sensació d’experiència present.³⁰⁷

Batlle formule une proposition taxinomique qui ouvre différentes pistes pour une classification des principales tendances de reconquête du (ou de retour au) réel dans la dramaturgie contemporaine. Parmi les six possibilités qu’il envisage, on en mentionnera cinq qui, d’une manière ou d’une autre, pourraient contribuer par la suite à l’analyse du traitement des référents auxquels on s’intéresse ici. L’une des modalités de la présence du réel dans le drame contemporain s’incarne dans ce qu’il appelle *le drame ou le théâtre de la « catastrophe »*, ce dernier terme étant entendu, comme le signale Batlle, dans l’acception

³⁰⁶ Voir LEHMANN, Hans-Thies. *Le Théâtre postdramatique*. Paris : L’Arche, 2002. Le « théâtre postdramatique » tel que le définit LEHMANN se distingue non seulement du théâtre aristotélicien, mais aussi du théâtre épique, dans la mesure où ce dernier accorde encore une certaine place au dramatique. Le « théâtre postdramatique » ne cherche pas à reproduire (*mimesis*), même dans une démarche d’épisation, un microcosme fictif. C’est alors l’enjeu même de la représentation qui évolue : la représentation est davantage présentation ; le théâtre rend compte avant tout de la présence, de l’irruption. C’est pourquoi, selon LEHMANN, le politique ne se manifeste pas au théâtre au moyen de la représentation/reproduction (qui viserait, par exemple, à restituer tels quels sur la scène des éléments appartenant, dans la société, à la sphère politique : discours, etc.) : « Le politique ne peut apparaître au théâtre que de façon indirecte, sous un angle oblique. Le politique acquiert de l’importance au théâtre uniquement à cette condition précise, que l’on ne peut en aucun cas le traduire ou le retraduire dans la logique, la syntaxe et la terminologie du discours politique en usage dans la réalité sociale. Cette constatation nous mène directement vers une formule, paradoxale en apparence seulement : à savoir que l’on doit penser le politique du théâtre non pas comme représentation, mais comme interruption du politique. À l’aide d’une telle conception, on peut tenter de décrire des versions et des aspects d’une “césure” théâtrale du politique. » LEHMANN, H.-T. « Sarah Kane, Heiner Müller : approche d’un théâtre politique ». In *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L’avenir d’une crise*. Op. cit., p. 161-170.

³⁰⁷ BATLLE, Carles. « La “reconquesta del real” en l’escriptura catalana contemporània ». *Pausa*, n°33, janvier 2011, p. 31.

qu'il prend chez Howard Barker³⁰⁸ ; à travers cette première formule, Batlle se réfère à une dramaturgie qui tend à rendre compte du fonctionnement chaotique de la réalité³⁰⁹ tout en se construisant en dehors de toute attitude péremptoire :

[...] es reclama un drama sense missatges, consignes, prejudicis ni certeses (i, tanmateix, es busca una escriptura altament ideològica). No cal dir que aquests principis, per a Barker, tenen implicacions d'ordre compositiu (afecten el contingut, la forma i la seva relació dialèctica).³¹⁰

Carles Batlle observe, dans un second temps, une certaine « reconquête du réel » qui prend la forme de la recontextualisation :

Parlo de recuperar un context o bé històric – relació amb la memòria col·lectiva – o bé social – temàtiques vinculades a l'actualitat, la localitat i la quotidianitat. En qualsevol cas, referents lligats a una geografia i a una temporalitat definides. No cal dir que aquesta tendència, per descomptat, comporta un rearmament ideològic clar. Superat el relativisme anterior (però lluny de certeses encara), el nou drama desperta amb vocació crítica : els textos *recontextualitzats* tendeixen a explotar el compromís amb el present.³¹¹

Parmi les différentes modalités, observables dans la dramaturgie contemporaine la plus récente, du rapport au réel, Batlle évoque deux formes distinctes de « document » dont l'une serait de témoignage direct, et l'autre, de témoignage indirect. La première est liée à des expériences postmodernes qui intègrent au texte théâtral des bribes de réel à l'état brut :

³⁰⁸ Voir BARKER, Howard. *Arguments pour un théâtre*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2006. Le metteur en scène et dramaturge H. BARKER présente ainsi un certain théâtre britannique (dit « social ») : « psychologiquement creux, une sonnerie de clairon appelant à accomplir des actes que personne ne réalisera jamais, l'exaltation bien-pensante de la conscience morale qui élève l'auteur dramatique au grade absurde de celui qui sait » (*ibid.*, p. 165). Il reproche à ce théâtre de plaider en faveur d'une « morale commune, humaniste libérale, plutôt de gauche, socialement progressiste » (*ibid.*, p. 112-113). Contre une telle tendance, il définit son Théâtre de la Catastrophe comme une dramaturgie déliée de la mimesis, au point de déclarer : « Les seules choses qui valent la peine d'être décrites sont celles qui n'arrivent pas » (*ibid.*, p. 26). H. BARKER refuse donc une dramaturgie de la limpidité au profit d'une forme contemporaine de tragédie qui « doit situer sa tension créatrice non pas entre les personnages et les problèmes sur la scène mais entre le public et la scène elle-même. [...] Un théâtre plus courageux exigera du public qu'il mette à l'épreuve la validité des catégories selon lesquelles il croit vivre. En d'autres termes, il ne s'agit pas du tout de la vie telle qu'elle est vécue, mais de la vie comme elle pourrait être vécue, de la pensée non validée, et de l'inconscient aboli. [...] La conséquence de cela est une forme moderne de tragédie que j'appellerais le Catastrophisme [...]. Le théâtre de la Catastrophe, comme le théâtre tragique, persiste à faire des limites de la tolérance son territoire. Il vit dans cette zone de risque maximum, à la fois pour l'imagination et l'inventivité de son auteur et pour le confort de son public » (*ibid.*, p. 70). Ce « théâtre de la Catastrophe » repose non pas sur une reproduction mimétique du réel, mais au contraire sur la non-reconnaissance ; non pas sur des stratégies ou processus de simplification, mais au contraire sur un mode d'expression qui ne craint ni la complexité ni la contradiction ; bref, c'est une dramaturgie qui fait appel à l'imaginaire du spectateur : « La véritable finalité du théâtre en cette période doit être non pas la reproduction de la réalité [...] mais la spéculation – non pas ce qui est (insupportable décadence du moment), mais ce qui pourrait être, ce qui est imaginable » (*ibid.*, p. 52).

³⁰⁹ On peut citer ici ce commentaire d'Howard BARKER : « La pièce à une époque de fracture est elle-même fracturée ». *Arguments pour un théâtre*. *Op. cit.*, p. 51.

³¹⁰ BATLLE, Carles. « La "reconquesta del real" en l'escriptura catalana contemporània ». *Art. cit.*, p. 32. Howard BARKER écrit cette phrase, particulièrement emblématique de sa démarche : « Le théâtre que j'écris crée son propre monde » (*Arguments pour un théâtre*. *Op. cit.*, p. 38).

³¹¹ *Ibid.*, p. 34-35.

1.1. LA DRAMATURGIE CATALANE DE LA FIN DU XX^E AU DÉBUT DU XXI^E SIÈCLE

[...] *document* són tots aquells elements que dins d'un text teatral (textual o escènic) poden ser qualificats de « referencials ». Per exemple, individus reals que actuen el seu propi rol en escena, o referències a personatges que existeixen o han existit, o evocació d'esdeveniments històrics, citacions textuais (sonores o icòniques) de fonts exteriors a l'escriptura teatral (receptes, cartes, discursos, articles, etc.). En definitiva, tots els elements que surten en un text o escena i que tenen una existència també a l'exterior del lloc teatral i independentment d'ell.³¹²

Cette tendance, qui pourrait apparemment renvoyer au théâtre document des années 1960 (déjà évoqué ici), a peut-être aujourd'hui une finalité tout autre ; l'intention épique et/ou didactique, par exemple, aurait disparu, laissant place à une sorte d'actualisation de l'événement réel, authentique, véridique, à travers l'intime :

Si bé actualment s'ha avançat en una línia de rearmament ideològic i de « recontextualització », res d'això no ha aconseguit anul·lar la pulsio íntima dels anys precedents (pulsio que, de fet, travessa tota l'aventura del drama modern des dels seus inicis, ara fa més de cent anys, fins avui dia) : en l'escriptura contemporània, intimitat i « recontextualització » arriben de bracet. El mecanisme és clar : la introspecció es vincula al *document*, i la intimitat s'exposa.³¹³

Quant au témoignage indirect, il s'agit d'une modalité selon laquelle le texte théâtral se fonde sur un événement réel et le reconstruit en intégrant à l'intrigue une part plus ou moins importante d'invention ; Batlle fournit quelques exemples :

Fóra el cas de *20 de novembre* (2007), que Lars Norén va escriure a partir dels testimoniatges a Internet d'un jove que va disparar contra un grup d'estudiants abans de suïcidar-se, o, una mica més reculada en el temps, *Cendres de còdols* (1992) de Daniel Danis. Més a prop de casa, ens valen els exemples de *Hamelin* (2005) de Juan Mayorga (tot i els aspectes èpics de la peça), basat en un conegut cas de pederàstia al barri del Raval de Barcelona, o els textos de dues joves dramaturgues catalanes, *Plastilina* (2009) de Marta Buchaca (inspirada en la mort, per incineració, d'una captaire) i *Submergir-se en l'aigua* (2007) d'Helena Tornero (basada en la mort d'un immigrant en una piscina pública).³¹⁴

La réappropriation du figuratif, enfin, est la formule – fondée sur une analogie avec les arts plastiques – qu'emprunte Batlle pour désigner la tendance du théâtre contemporain à renouer avec une forme dramatique plus accessible, entre autres parce que cette dernière repose sur (ou fournit) des images assez reconnaissables du réel, de la quotidienneté, etc. :

Recuperació del *figuratiu* (canvi de paradigma formal) : d'una banda, les troballes textuais del postdramatisme (o, si ho preferiu, la « rapsòdia » o el « drama relatiu », o com més us estimeu

³¹² *Ibid.*, p. 36.

³¹³ *Ibid.*, p. 36.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 39-40.

de designar el drama contemporani de les dues darreres dècades) semblen indagar noves estratègies narratives destinades, entre altres objectius, a introduir efectes del real en l'escena : la fragmentació, la barreja de materials heterogenis (retalls de premsa, correspondència, discursos, receptes...), la presència d'un subjecte èpic i de diversos nivells narratius, l'anul·lació del concepte convencional d'història, el sabotatge de les trames arquetípiques que l'han vehiculada tradicionalment, etc. D'altra banda, però, també és observable que bona part de l'autoria actual tendeix a recuperar allò que en arts plàstiques en diríem el *figuratiu*. O dit perquè s'entengui, tendeix a recuperar les formes canòniques del drama.

No parlo tant de la *pièce bien faite*, sinó d'una forma dramàtica abastable o popular, adreçada a un públic ampli, que ha sabut incorporar aquelles troballes del drama contemporani que, un cop superat l'estadi de l'experimentació, aporten una rendibilitat receptiva (emotiva) contrastada (aspectes, per exemple, vinculats a la mencionada fragmentació o a l'estudi del punt de vista.) Aquest « figuratiu », curiosament, per més representacional i il·lusionista que sigui, ha estat valorat per bona part de la crítica com a « reconquesta de la realitat » (potser d'un cert realisme) davant les abstraccions i els excessos de la formes dislocades [*sic*] del drama contemporani.³¹⁵

Dans cet article, enfin, on souhaite attirer l'attention sur la citation liminaire issue d'un ouvrage de Slavoj Zizek, intitulé *Bienvenidos al desierto de lo real* :

[La pasión por lo Real] culmina en su opuesto aparente, en un « espectáculo » teatral, desde los juicios de Stalin hasta los actos terroristas espectaculares. De modo que, si la pasión por lo Real termina en la pura apariencia de un espectacular « efecto de lo Real », entonces, en una inversión exacta, la pasión « posmoderna » por la apariencia termina en un retorno violento a la pasión por lo Real.³¹⁶

À partir de cette citation, Carles Batlle situe l'ensemble de son propos dans une contemporanéité qui s'enracine en large partie dans un événement historique lié, à plus d'un titre, à l'idée de catastrophe déjà évoquée (le terme de *catastrophe* n'étant jamais entendu ici au sens aristotélicien) – les attentats du 11 septembre 2001 :

La tensió entre realitat i ficció (sensació de ficció) que tots vam experimentar davant la retransmissió de l'esfondrament de les torres bessones de Nova York defineix l'origen simbòlic d'una nova consciència : com desvetllats sobtadament d'una letargia antiga, les dones i els homes del tercer mil·lenni vam obrir els ulls a una realitat estranya i punyent. I des d'aquell dia hem après a modificar la nostra mirada, la nostra interpretació dels fets de la vida i també el nostre art.³¹⁷

³¹⁵ *Ibid.*, p. 42. Pour la notion de *drame relatif* (Carles BATLLE), on l'a déjà évoquée et succinctement définie plus haut. Quant à la *pulsion rhapsodique* du drame contemporain (Jean-Pierre SARRAZAC), on y reviendra plus loin.

³¹⁶ ZIZEK, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid : Akal, 2002, p. 14.

³¹⁷ BATLLE, Carles. « La “reconquesta del real” en l'escriptura catalana contemporània ». *Art. cit.*, p. 27.

Carles Batlle attribue donc à l'image internationalement retransmise de l'effondrement des tours jumelles un rôle de déclencheur d'un véritable renouvellement du regard et d'une redéfinition profonde, ou d'une réactualisation, du rapport entre réalité et fiction à l'aube du XXI^e siècle. À partir de ce jugement, on a souhaité découvrir les travaux de S. Zizek, dont on retiendra certains éléments qui pourraient s'avérer utiles afin de mettre en perspective l'objet d'analyse de la présente étude. Le sociologue et philosophe slovène se réfère au film *Matrix* et écrit :

La película de los hermanos Wachowski *Matrix* (1999) lleva esta lógica a su clímax : la realidad material que todos experimentamos y vemos es una realidad virtual, generada y coordinada por un ordenador gigante al que todos estamos conectados ; cuando el protagonista (interpretado por Keanu Reeves) despierta a la « realidad real », se encuentra con un paisaje desolado salpicado de ruinas quemadas : los restos de Chicago tras una guerra global. El líder de la resistencia, Morfeo, le brinda un saludo irónico : « Bienvenido al desierto de lo real... » ¿ No fue algo similar lo que sucedió en Nueva York el 11 de septiembre ? Sus ciudadanos conocieron el « desierto de lo real ». Para quienes hemos sido corrompidos por Hollywood, el paisaje y las imágenes de las torres derrumbándose no pueden sino recordarnos las escenas más espectaculares de las superproducciones de catástrofes.³¹⁸

À travers la référence à cette production hollywoodienne, S. Zizek rappelle deux lieux communs non négligeables. D'une part, la réalité n'existe pas en tant que telle, elle est une construction (qui comporte, du reste, une part d'incertitude) : il n'y a pas de réalité, unique et objective, mais seulement des représentations de la réalité, comme l'ont largement commenté, par exemple, les théoriciens de l'école Palo Alto en Californie³¹⁹. D'autre part, dans ce jeu complexe de représentations mentales, l'imaginaire occupe une place décisive : les images, en particulier, que véhiculent non seulement les productions cinématographiques, mais aussi, par exemple, les différents médias d'information, à commencer par la télévision, exercent une influence bien connue³²⁰.

³¹⁸ ZIZEK, Slavoj. Bienvenidos al desierto de lo real. Op. cit., p. 18.

³¹⁹ L'un des représentants les plus connus de l'école de Palo Alto est Paul WATZLAWICK. Dans un livre qu'il consacre à la perception de la réalité, cet auteur montre que la communication ne saurait être ramenée, comme on tend d'ordinaire à le croire, à une simple manière d'exprimer ou d'expliquer la réalité (« ce qui est ») : « [...] notre idée quotidienne, conventionnelle, de la réalité est une illusion que nous passons une partie substantielle de notre vie à étayer, fût-ce au risque considérable de plier les faits à notre propre définition du réel, au lieu d'adopter la démarche inverse. De toutes les illusions, la plus périlleuse consiste à penser qu'il n'existe qu'une seule réalité. En fait, ce qui existe, ce sont différentes versions de la réalité, dont certaines peuvent être contradictoires, et qui sont toutes l'effet de la communication et non le reflet de vérités objectives et éternelles ». WATZLAWICK, Paul. *La réalité de la réalité. Confusion, désinformation, communication*. Paris : Le Seuil, 1978, p. 7.

³²⁰ Il est bien évident, par ailleurs, que l'« imaginaire américanisé », dont Carles BATLLE émettait déjà l'hypothèse dans les années 1990, comme on l'a vu, prend sans doute une autre tournure à la suite des événements de 2001.

Autrement dit, le regard – au sens à la fois d'une perception et d'une conscience du monde – se trouve en partie façonné, travaillé par la fiction (et plus précisément, dans les exemples évoqués par Zizek, par la fiction cinématographique du type film catastrophe et/ou film d'anticipation). D'où une conception apparemment paradoxale du rapport entre réalité et fiction :

Cuando oímos hablar de cómo los ataques supusieron un *shock* completamente inesperado, de cómo sucedió algo imposible e inimaginable, deberíamos recordar otra catástrofe decisiva de inicios del siglo XX, el hundimiento del *Titanic* : este suceso fue también un *shock*, pero su espacio ya había sido preparado mediante una fantasía ideológica, en la medida en que el *Titanic* era el símbolo de la potencia de la civilización industrial del siglo XIX. ¿ No sucede lo mismo con estos ataques ? Los medios de comunicación no sólo habían estado bombardeándonos con su discurso sobre la amenaza terrorista, sino que además ésta había sido investida libidinalmente. [...] Deberíamos, por lo tanto, invertir la lectura habitual según la cual las explosiones del World Trade Center fueron la intrusión de lo Real que altera nuestra esfera ilusoria : al contrario, era antes del hundimiento del World Trade Center cuando vivíamos en nuestra realidad, percibiendo los horrores del Tercer Mundo como algo que no formaba parte de nuestra realidad social, como algo que existía (para nosotros) en una aparición (espectral) en televisión. Y lo que sucedió el 11 de septiembre fue que esa aparición fantasmática entró en nuestra realidad. No se trata de que la realidad entrara en nuestra imagen : la imagen entró y rompió en pedazos nuestra realidad (es decir, las coordenadas simbólicas que determinan nuestra experiencia de la realidad). El hecho de que, tras el 11 de septiembre, se pospusiera (o incluso suprimiera) el estreno de muchas superproducciones con escenas que guardaban cierto parecido con el derrumbe del World Trade Center, debería leerse como la « represión » del sustrato fantasmático responsable del Impacto del suceso. [...] la pregunta que deberíamos habernos hecho mientras veíamos la televisión el 11 de septiembre es simplemente : ¿ *Dónde he visto ya eso una y otra vez ?*³²¹

Jamais le regard – semble-t-il – n'aura été soumis à contradiction plus brutale, puisqu'il s'horripile paradoxalement à la vue d'un réel inédit qu'il reconnaît pourtant déjà. La collision de la « réalité » et de la « fiction » fait donc voler en éclats la frontière entre ces deux notions à travers l'irruption – spectrale, pour reprendre le qualificatif employé par S. Zizek – de toute une série d'images déjà vues, mais perçues comme non réelles (dans le cas des films catastrophe) ou lointaines (dans le cas des représentations du Tiers Monde à la télévision). Zizek propose une lecture de ce phénomène inspirée de la psychanalyse :

El hecho de que los ataques del 11 de septiembre fueran material de fantasías populares mucho antes de que de hecho tuviera lugar nos da otra prueba de la lógica oblicua de los sueños : es

³²¹ ZIZEK, Slavoj. Bienvenidos al desierto de lo real. Op. cit., p. 18-19.

fácil darse cuenta de que gente de todo el mundo sueña con hacerse estadounidense. Y ¿con qué sueñan los ricos estadounidenses, inmovilizados en su bienestar? Con una catástrofe global que rompa sus vidas en pedazos. ¿Por qué? De esto es de lo que trata el psicoanálisis: de explicar por qué, en medio del bienestar, nos hechizan visiones de catástrofes de auténtica pesadilla. Esta paradoja explica también cómo deberíamos entender el concepto lacaniano de « atravesamiento de la fantasía », como momento final del tratamiento psicoanalítico. Esta idea parece poder encajar perfectamente en la idea común de lo que debería hacer el psicoanálisis: por supuesto, debería librarnos de nuestras fantasías idiosincráticas y permitir que nos enfrentemos a la realidad tal y como es. Sin embargo, esto es precisamente lo que Lacan *no* tiene en mente; lo que pretende de hecho es casi su opuesto exacto. En nuestra existencia cotidiana, estamos inmersos en la « realidad » (estructurada y sostenida por la fantasía), y esta inmersión es perturbada por síntomas que dan testimonio del hecho de que otro nivel de nuestra psique, reprimido, se resiste a esta inmersión. « Atravesar la fantasía », por lo tanto, quiere decir paradójicamente *identificarse plenamente con la fantasía*, es decir, con la fantasía que estructura el exceso que resiste a nuestra inmersión en la realidad cotidiana [...].³²²

Du point de vue historique, de telles considérations ne peuvent évidemment concerner – si elles les concernent – qu’un nombre assez réduit de pièces du corpus, celles écrites après les événements de 2001 (même si, par ailleurs, l’analyse de l’ensemble des textes théâtraux peut fort bien s’enrichir des aspects plus théoriques liés, en particulier, aux notions de réalité et de fiction). Le théâtre de Belbel et de Benet intègre-t-il, réfléchit-il le bouleversement en question? Ou, pour être peut-être plus exact: leur écriture se ressent-elle en quelque manière d’un tel événement et de ses conséquences sur les représentations du monde à l’aube du XXI^e siècle? En 2006, Sergi Belbel écrit *Mòbil*, où un attentat terroriste a lieu dans un aéroport. Certes, il ne s’agit pas là du sujet principal de la pièce, qui s’attache plutôt à révéler, par téléphones portables interposés, les passions et les non-dits entre les personnages. Mais la référence à la catastrophe demeure malgré tout présente, comme on le voit par exemple à la scène 8 :

Habitació buida. JAN prem botons del seu mòbil fins que troba per internet via satèl·lit un canal de notícies. JAN escolta atentament. No arribem a entendre les paraules ni veiem les imatges, el so només li arriba audible a ell, però se sent un reporter i, de fons, crits, veus i moltes sirenes de policia i d’ambulància. JAN es posa molt seriós. Treu el canal i prem botons del mòbil.

JAN : Sònia ! Sònia ! Nena, sort que tu sí que tens cobertura ! Has vist les notícies, saps què ha passat a l’aeroport ?!!! (*Pausa.*) DONCS JO ESTAVA PARLANT AMB ELLA QUAN

³²² *Ibid.*, p. 19.

HA PASSAT, NENA, QUE FORT ? ELLA ERA ALLÀ MENTRE PARLÀVEM I SE'NS
 HA TALLAT LA COMUNICACIÓ, QUÈ PUC FER, SISPLAU, NENA, AJUDA'M... !!!
 [...] (31)

On reviendra plus tard, si ce n'est sur l'effacement, du moins sur un certain *sentiment de dilution du monde*, engendré entre autres par le message sonore et par toute une série de distinctions très nettes (scène/salle, espace dramatique/espace scénique, etc.) : la supériorité informationnelle de JAN sur le spectateur, bien qu'assez anecdotique – dans la mesure où l'on saisit tout de même aisément, dans la pièce, qu'un attentat a eu lieu à l'aéroport –, produit ce que l'on pourrait appeler un *effet de brouillage du réel*, comme si le monde, sans disparaître tout à fait, n'était plus perceptible que par intermittence, sous la forme de bribes (dans ce cas précis, sonores) dont la fonction ne consisterait pas tant à construire une représentation, pour ainsi dire autonome (valable pour elle-même), de la catastrophe – extérieure –, qu'à invoquer cette catastrophe comme étalon de l'amplitude et de la violence du conflit – intérieur – qui anime les personnages. Ce qu'on est alors amené à envisager, avec *Mòbil*, ce n'est ni une représentation *de* ni un discours *sur* la catastrophe, mais bien plutôt la manière dont le texte théâtral trouve dans l'évocation de cette catastrophe un délinéament propice à l'histoire qu'il raconte³²³. Lorsqu'il présente sa pièce, l'auteur lui-même met en relation la petite et la grande histoires, c'est-à-dire la situation individuelle des personnages et un certain état du monde :

No fa gaire temps, un mòbil era un aparell semblant a un sabatot amb plataforma i amb una llarga i gruixuda antena, i les poquíssimes persones que en tenien, generalment executius de multinacionals, eren objecte d'admiració, burla i enveja mal païda. Des de fa poc temps, el mòbil és un aparell cada vegada més petit i lleuger, sense antena visible, i ara són poquíssimes, i raríssimes, les persones que no en tenen. [...] No fa gaire temps, el terror era un concepte que associàvem a pel·lícules i a novel·les de gènere. Des de fa poc temps, el terror, associat a una paraula de moda, « global », ha deixat de pertànyer al món de la ficció i ens assetja per les cantonades, a tot arreu. I, encara pitjor, a cap lloc en concret. No fa gaire temps, hi havia comèdies, drames i tragèdies. Últimament, només sembla que hi hagi barreges. O patetisme. A *Mòbil*, quatre personatges volen tallar els fils que els uneixen al pitjor de les seves vides. Però en un món tecnològicament avançat, els fils ja no són visibles. ¿ Com es talla un cable que no es veu, i que ni tan sols sabem si existeix ?³²⁴

Le réel n'est donc pas immédiatement présent, puisque la pièce de Belbel n'a pas pour vocation de représenter/présenter un fait historique déterminé, mais il vient informer le texte

³²³ Il est bien évident qu'avec *Mòbil*, on est assez loin de l'acception que prend le terme de « catastrophe » chez BARKER (acception qu'adoptait aussi Carles BATLLE dans l'article évoqué plus tôt).

³²⁴ BELBEL, Sergi. « Mòbil ». In *Mòbil*, s. p.

théâtral – au sens où il lui donne, d’une certaine manière, une structure signifiante : bien loin de la prétention qui consisterait à dire transitivement le monde, *Mòbil* laisse se dire quelque chose du monde en intégrant à son histoire une référence (certes, assez secondaire) à l’un des bouleversements majeurs de la contemporanéité. Cette référence n’affecte pas véritablement le contenu, mais semble orienter la forme dramatique elle-même ; dans le cas précis de *Mòbil*, Belbel prend le parti de composer une comédie, qu’il sous-titre ainsi : « Comèdia telefònica digital ». En ce qui concerne le théâtre de Belbel dans son ensemble, on pourrait donc se demander s’il n’y a pas lieu d’observer une sorte de passage *de l’éclipse à l’éclisse du monde*, d’une véritable occultation – « zona abissal indefinida, completament buida », dans *En companyia d’abisme* – à ce que l’on peut décrire comme les éclats d’un réel qui, malgré l’absence permanente de tout ancrage précis, viendrait se manifester à travers un certain nombre d’éléments permettant au lecteur/spectateur de reconnaître le monde dans lequel il vit.

D’un point de vue plus général, il serait sans doute pertinent de se demander comment les grands bouleversements et les grandes catastrophes (le 11 septembre 2001, mais peut-être d’autres également), en modifiant de manière significative le regard que les hommes portent sur le réel, ont pu se traduire dans la littérature dramatique écrite au cours des dernières années – dans une approche de nature non pas thématique (qui reviendrait à évaluer la place qu’occupent, dans les pièces les plus récentes, des sujets tels que le terrorisme, par exemple), mais formelle et esthétique : dans quelle mesure les changements, les ruptures, les bouleversements, qui se produisent dans le monde, peuvent-ils déterminer la forme dramatique elle-même ?

Ces dernières considérations, tout comme les commentaires effectués plus haut à propos de la période antérieure à 1989, peuvent sembler assez périphériques dans la mesure où l’on se place, pour ainsi dire, sur le pourtour de la chronologie indiquée, mais on a tenu dans ce premier chapitre à situer la question des référents spatiaux et temporels dans un contexte suffisamment large pour bien saisir le cadre historique dans lequel s’inscrit la présente étude, ainsi que les principaux fondements conceptuels et critères théoriques qui la sous-tendent. Par cet éclairage multiple – à la fois historique et théorique – qui prend en compte non seulement le contexte, en partie singulier, de la littérature dramatique écrite en Catalogne au cours des dernières décennies, mais aussi, de manière plus large, un certain nombre de tendances majeures du théâtre européen et nord-américain, on espère enrichir l’analyse du traitement des référents spatiaux et temporels dans les œuvres du corpus.

1.2. Un désert référentiel ? Les catégories de l'Espace et du Temps au théâtre

Savoir *où* l'on est chez soi et, *quand* on s'y trouve, ne peut-être jamais tout à fait parvenir à s'y reconnaître, voilà sans doute un problème récurrent du théâtre contemporain, et même un trait caractéristique de la littérature contemporaine en général, à en juger par la lecture d'un George Steiner, par exemple, qui parle, on l'a vu, d'un art « extraterritorial ». La question des racines – enracinement ou déracinement –, de l'ancrage en un lieu géographique précis, à un moment historique déterminé, dans une société donnée, celle aussi de l'appartenance (à une famille, à une culture, à une communauté linguistique, etc.), semblent constituer l'une des marques ou l'un des signes de la contemporanéité en littérature. Ces questionnements, ces problèmes et ces phénomènes, aux croisées tout à la fois de l'individuel, de l'identitaire, du familial/familier, du culturel, etc., et bordés à leur entour de territoires souvent étranges, parfois indéfinissables et même inquiétants, où domine la figure plus ou moins spectrale de l'Autre – l'étranger, ou simplement l'interlocuteur, voire la part intime et mystérieuse de soi-même –, donnent lieu à une véritable redéfinition de l'espace et du temps.

Un intérieur londonien peut n'avoir qu'une très faible valeur référentielle et apparaître davantage comme une sorte de *no man's land*, anglicisme que l'on emploie évidemment ici par allusion au titre d'une célèbre pièce d'Harold Pinter :

A large room in a house in North West London. Well but sparsely furnished. A strong and comfortable straight-backed chair, in which HIRST sits. A wall of bookshelves, with various items of pottery acting as bookstands, including two large mugs. Heavy curtain across the window. The central feature of the room is an antique cabinet, with marble top, brass gallery and open shelves, on which stands a great variety of bottles : spirits, aperitifs, beers, etc.³²⁵

La didascalie initiale de *No Man's Land* comporte, certes, une indication géographique, ainsi qu'une description du lieu, assez précises. Cependant, la maison du quartier de Hampstead Heath, qui abrite les quatre personnages, ne prend toute sa signification qu'au terme d'un jeu où se mêlent réalité et imagination, temps présent et souvenirs, et où l'ambiguïté, l'indécision et l'incertitude occupent toute leur place : Hirst et Spooner se connaissent-ils ou s'adonnent-ils à un simulacre de reconnaissance ? Ce que l'on pourrait d'abord prendre pour un réalisme parfois ostentatoire semble indiquer, en fait, que tout se passe ailleurs, dans le langage.

³²⁵ PINTER, Harold. *No Man's Land*. New York : Grove Press, 1975, p. 9.

1.2. UN DÉSERT RÉFÉRENTIEL ? LES CATÉGORIES DE L'ESPACE ET DU TEMPS AU THÉÂTRE

No man's land, désert... Ces mots n'ont évidemment pas comme fonction, ici, de décrire l'espace scénique tel qu'il se présenterait dans un certain nombre de textes théâtraux (un nombre assez réduit de pièces, en effet, ont pour cadre un « vrai » désert) ; on s'en sert comme d'images, afin de rendre compte d'un certain sentiment de l'espace où le monde (réel, concret) semble s'estomper comme univers immédiat et/ou unique de référence. Dans *Le Retour au désert*, un titre que l'on n'invoque évidemment pas ici par hasard, le contexte (historique, social, politique, etc.) se trouve non pas relégué au plan de l'anecdote ou du prétexte, mais plutôt décadré³²⁶. Bernard-Marie Koltès situe l'action pendant la guerre d'Algérie, dans une ville de l'est de la France³²⁷ – peut-être Metz, où il est né. Mais les lieux remplissent probablement une fonction autre que strictement dénotative ; l'espace est sans cesse reconstruit, comme pour favoriser l'expression dramaturgique d'un autre conflit, celui-ci familial et intime, et qui prend la forme d'une tension permanente entre le moi et le monde. Pour le dire avec les mots d'Anne Ubersfeld : « Le mélange de réalité quotidienne brutale et de fantastique est inextricable. C'est l'incompréhensible univers de la dure réalité, si dure qu'on préfère n'y pas croire. Alors rêver un peu... »³²⁸. Le texte est né en partie, selon Patrice Chéreau, du souhait de Koltès d'écrire pour Jacqueline Maillan « un monologue dans lequel elle dir[ait] que la France n'est pas sa patrie et qu'elle ne sait pas où est sa patrie »³²⁹ :

ADRIEN. – Tu as voulu fuir la guerre et, tout naturellement, tu es venue vers la maison où sont tes racines ; tu as bien fait. La guerre sera bientôt finie et bientôt tu pourras retourner en Algérie, au bon soleil de l'Algérie. Et ce temps d'incertitude dans laquelle nous sommes tous, tu l'auras traversé ici, dans la sécurité de cette maison.

MATHILDE. – Mes racines ? Quelles racines ? Je ne suis pas une salade ; j'ai des pieds et ils ne sont pas faits pour s'enfoncer dans le sol. Quant à cette guerre-là, mon cher Adrien, je m'en fiche. Je ne fuis aucune guerre ; je viens au contraire la porter ici, dans cette bonne

³²⁶ Jacques NICHET, qui a mis en scène *Le Retour au désert* en 1995, évoque ce décadrage : « Tout semble cadré : on reconnaît Metz, on entend à nouveau les échos de la guerre d'Algérie, on retrouve toute une société, de la femme de ménage au préfet de police. On assiste au tableau grotesque d'une famille qui s'entredéchire. Mais pourtant tout se décadre constamment : les mythes de l'Antiquité (Midas, Romulus et Rémus, Icare), la légende de Bouddha se mêlent aux souvenirs d'adolescence de K., la comédie de salon vire en tragédie de la vengeance, la peinture sociale mène au fantastique des comédies shakespeariennes : K. écrit ainsi à sa manière son *Conte d'hiver* et son *Beaucoup de bruit pour rien*. » In AA. VV. *Koltès, Combats avec la scène. Approches scéniques du théâtre de Koltès*. Paris : CNDP, Théâtre aujourd'hui, n° 5, 1996, p. 23.

³²⁷ « Une ville de province, à l'est de la France, au début des années soixante. » KOLTÈS, Bernard-Marie. *Le Retour au désert*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1988, p. 9.

³²⁸ UBERSFELD, Anne. *Bernard-Marie Koltès*. Arles : Actes Sud, 1999, p. 65. Pour la chercheuse, la pièce de KOLTÈS « est le retour de souvenirs, de sentiments violents » (*ibid.*, p. 64).

³²⁹ Propos de B.-M. KOLTÈS rapportés par Patrice CHÉREAU. Voir Koltès, *Combats avec la scène. Op. cit.*, p. 48. Jacqueline MAILLAN a tenu le rôle de Mathilde lors de la création de la pièce au Théâtre du Rond-Point en 1988 (mise en scène : P. CHÉREAU).

1.2. UN DÉSERT RÉFÉRENTIEL ? LES CATÉGORIES DE L'ESPACE ET DU TEMPS AU THÉÂTRE

ville, où j'ai quelques vieux comptes à régler. Et, si j'ai mis si longtemps à venir régler ici ces quelques comptes, c'est que trop de malheurs m'avaient rendue douce ; tandis qu'après quinze années sans malheur les souvenirs me sont revenus, et la rancune, et le visage de mes ennemis.³³⁰

Dans un premier temps, on se propose d'étudier, parmi les pièces du corpus, celles – pour ainsi dire *hors-sol* – dont les personnages pourraient déclarer, à la suite de Mathilde, ne pas être des salades et ne pas posséder de racines ; celles où les auteurs semblent avoir mis en application le titre de Pinter, mais de manière plus radicale encore que ce dernier, en ne fixant aucun cadre géographique précis à l'action dramatique ; bref, les pièces de Benet et de Belbel qui se caractérisent par un manque manifeste d'indications spatiales et/ou temporelles. Pour désigner le phénomène que l'on souhaite décrire et analyser dans ces textes, on a choisi la formule de *désert référentiel*, non seulement parce qu'on peut y entendre l'écho de certaines œuvres théâtrales majeures du XX^e siècle européen³³¹, mais aussi parce que cette formule – indissociable en cela du point d'interrogation qui l'accompagne – est avant tout une invitation à questionner l'absence des référents en question dans toute sa complexité : de même qu'un désert, ce n'est pas rien et ce n'est pas nulle part, de même l'image du désert référentiel ne saurait se ramener, par exemple, à la non-référence.

On s'intéressera d'abord aux catégories de l'Espace et du Temps au théâtre, avant d'envisager plus précisément les constructions spatiotemporelles à l'œuvre dans deux pièces du corpus situées au début de la chronologie indiquée et, par ailleurs, tout à fait emblématiques : *Desig* de Benet, et *Tàlem* de Belbel. Si, comme c'est le cas ici, on entend par *réfèrent spatial* le référent du texte théâtral qui renvoie à une certaine image de l'espace dans le monde, et par *réfèrent temporel*, le référent du texte théâtral qui renvoie à une certaine image du temps dans le monde, l'analyse soulève un certain nombre d'interrogations et pose plusieurs problèmes que l'on s'emploiera ici à évoquer, à défaut de toujours les résoudre.

Un premier problème réside dans la spécificité du genre théâtral. L'espace, en particulier, occupe une place centrale au théâtre³³² et il y acquiert à la fois une certaine singularité ; la

³³⁰ KOLTÈS, Bernard-Marie. *Le Retour au désert*. *Op. cit.*, p. 13.

³³¹ On a évoqué *Le Retour au désert* et *No Man's Land*, mais on pense aussi forcément, entre autres, à *Oh les beaux jours* de Samuel BECKETT, avec le personnage de Winnie, dans son « mamelon » au beau milieu d'un paysage désertique...

³³² María del Carmen BOBES NAVES présente ainsi la catégorie de l'espace au théâtre : « la categoría más relevante del género dramático [...]. La investigación debe reconocerle un primer plano a la hora de explicar el fenómeno teatral ». *Semiología de la obra dramática*. Madrid : Arcos Libros, 1997, p. 387.

notion d'*espace théâtral*, comme le rappelle Jean-Marie Grassin, est « à la fois *espace textuel* (lieu matériel où s'énonce un texte), espace représenté (par le décor ou la description) et espace de représentation »³³³. La complexité inhérente à toute étude de la notion d'espace au théâtre est présentée en ces termes par P. Pavis :

La notion d'espace, dont la fortune en théorie théâtrale autant que dans les sciences humaines est aujourd'hui prodigieuse, est utilisée pour des aspects très divers du texte et de la représentation. Séparer et définir chacun de ces espaces est une entreprise aussi vaine que désespérée.³³⁴

Sans entrer dans des débats de terminologie, on devra tout de même indiquer ici à quels espaces on a choisi de s'intéresser précisément. On devra aussi se pencher sur un deuxième problème, lié à l'intrication des référents spatiaux et temporels ; on pourrait dire en effet que, pris isolément, un lieu et une époque n'existent pas. Les catégories du temps et de l'espace semblent bien souvent indissociables l'une de l'autre, de sorte qu'il peut s'avérer difficile et même vain de vouloir séparer l'analyse des référents temporels de celle des référents spatiaux. De quels outils théoriques dispose-t-on pour décrire les constructions spatiotemporelles souvent complexes à l'œuvre dans les pièces du corpus ?

Il y a enfin un dernier problème qu'implique l'ambition farouche qui consiste à examiner des représentations ressortissant à deux catégories de l'expérience humaine aussi vastes et complexes que le Temps et l'Espace³³⁵ – des catégories sans doute inépuisables, et qui fascinent à ce titre les auteurs. Le Temps – son fonctionnement, ses paradoxes – constitue, notamment, l'un des sujets de prédilection de Benet et de Belbel, bien que les référents temporels ne soient pas, ou très rarement, de nature historique. Les dramaturges, en effet, font intervenir des niveaux de temps autrement complexes, tels que le temps du rêve, de l'hallucination et du fantasme dans *A la Toscana* (2007), ou le temps à venir dans *Després de la pluja* (1993), dans la mesure où la pièce s'apparente par moments au genre de la science-fiction. Or le Temps, à proprement parler, n'existe nulle part en dehors de l'individu : il est très familier à chacun, mais on ne l'éprouve qu'à l'intérieur de soi-même. Dès lors qu'on cherche à le limiter, à le baliser, à le compter, il y a construction (temps

³³³ GRASSIN, Jean-Marie. « Introduction. Pour une science des espaces littéraires ». In WESTPHAL, Bertrand. *La Géocritique mode d'emploi*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. VIII.

³³⁴ PAVIS, Patrice. Dictionnaire du théâtre. Op. cit., p. 118.

³³⁵ Lorsqu'on parlera ici du Temps et de l'Espace comme catégories de l'expérience humaine, on écrira ces mots avec une majuscule. C'est également, du reste, le choix typographique effectué par BELBEL lorsqu'il parle de l'espace dans *Desig*, comme on l'a vu précédemment : « l'Espai » (« La sortida del carrer sense sortida ». *Art. cit.*, p. 12) ; et c'est le choix effectué par BENET lorsqu'il parle du temps dans le théâtre de BELBEL : « per a ell el funcionament del Temps amb majúscula és un tema que no només s'entesta a explicar sinó també a mostrar » (« Sergi Belbel ; tot just comença ». *Art. cit.*, p. 15).

social, temps de l'horloge, chronologie, etc.), c'est-à-dire qu'on lui donne forme : le Temps s'incarne alors dans l'Espace. Ici, il s'agit de l'interroger dans sa dimension proprement théâtrale : comment le Temps s'inscrit-il dans l'espace théâtral ? Comment est-il rendu visible ou palpable ?

1.2.1. Le théâtre et ses « espaces »

Bien que l'étude critique de l'espace connaisse une grande fortune dans la théorie du théâtre, certaines contributions majeures concernent avant tout le roman et la poésie. On reviendra plus loin sur le concept de « chronotope » élaboré par Mikhaïl Bakhtine, en se demandant dans quelle mesure il pourrait permettre de penser de manière fructueuse les constructions spatiotemporelles dans la littérature dramatique. On pense, en outre, à d'autres études particulièrement marquantes de l'espace dans les genres romanesque et poétique ; pour n'en donner que quelques exemples bien connus, on peut mentionner l'examen des différents *topoi* littéraires par Ernst Robert Curtius³³⁶, les travaux de Gérard Genette décrivant la figurativité de l'espace littéraire sous quatre angles bien distincts (à commencer par la « spatialité en quelque sorte primaire, ou élémentaire, qui est celle du langage lui-même » dans sa capacité à signifier le réel³³⁷), ou encore à la distinction établie par Maurice Blanchot entre l'« espace littéraire » et l'espace extérieur à la littérature³³⁸.

Ces théories, il convient de le répéter, ne concernent pas la littérature dramatique. Certes, il pourrait s'avérer tentant de s'en nourrir, mais une telle démarche requerrait un travail théorique et critique permettant de voir si – et comment – on peut transposer, adapter, appliquer ces thèses aux textes théâtraux (en prenant bien sûr en compte la spécificité du genre théâtral) ; ce serait sans doute l'objet d'une toute autre étude. S'il arrive par la suite que l'on s'y réfère, ce sera donc toujours avec une certaine réserve, dictée par la conscience de la singularité de chaque genre littéraire – même s'il est vrai, dans le même temps, que la plus grande perméabilité (et parfois le mélange) des genres, qui constitue l'une des marques de la littérature contemporaine, comme on l'a vu par exemple avec la théorie postdramatique de Lehmann, pourrait favoriser en quelque sorte un certain nombre de glissements théoriques³³⁹.

³³⁶ CURTIUS, Ernst R. *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*. Paris : PUF, 1956.

³³⁷ GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris : Le Seuil, 1969, p. 44.

³³⁸ Voir BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1988. M. BLANCHOT parle de « cet espace clos, séparé et sacré qu'est l'espace littéraire » (*Le Livre à venir*. Paris : Gallimard, 1971, p. 302).

³³⁹ Dans ce sens, certains auteurs n'hésitent pas à emprunter, dans le cadre des études théâtrales, une notion propre aux études de narratologie – celui de *diégèse* –, en parlant par exemple de « niveau intradiégétique » dans une terminologie héritée de Gérard GENETTE (voir *Figures III*. Paris : Le Seuil, 1972) ; c'est le cas, entre

Ainsi, sans les plaquer sur l'analyse du texte théâtral, on pourrait s'inspirer en partie de *La poétique de l'espace*, où Gaston Bachelard s'intéresse à « des images bien simples, les images de l'espace heureux »³⁴⁰, qu'il rattache à la notion de « topophilie » ; Bachelard s'attache essentiellement à l'expérience humaine, psychologique, de tels espaces et écrit :

Nos enquêtes mériteraient, dans cette orientation, le nom de topophilie. Elles visent à déterminer la valeur humaine des espaces de possession, des espaces défendus contre des forces adverses, des espaces aimés... À leur valeur de protection qui peut être positive, s'attachent aussi des valeurs imaginées, et ces valeurs sont bientôt des valeurs dominantes. L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu.³⁴¹

La « topophilie » telle que la définit Bachelard ne prend tout son sens qu'en lien avec la catégorie du Temps dans la mesure où, rattachée à la mémoire, elle réalise la « synthèse de l'immémorial et du souvenir » ; le philosophe observe, à propos de la maison :

Dans cette région lointaine, mémoire et imagination ne se laissent pas dissocier. L'une et l'autre travaillent à leur approfondissement mutuel. L'une et l'autre constituent dans l'ordre des valeurs, une communauté du souvenir et de l'image. Ainsi une maison ne se vit pas seulement, au jour le jour, sur le fil d'une histoire, dans le récit de notre histoire. Par les songes, les diverses demeures de notre vie se compénètrent et gardent les trésors des jours anciens. Quand dans la nouvelle maison, reviennent les souvenirs des anciennes demeures, nous allons au pays de l'Enfance immobile, immobile comme l'Immémorial. Nous vivons des fixations, des fixations de bonheur. Nous nous réconfortons en revivant des souvenirs de protection.³⁴²

Comme l'observe le géographe Mathis Stock, la notion de « topophilie » équivaut plus ou moins à celle de « rapport aux lieux » qui désigne – au moins en géographie, mais cette remarque peut sans doute s'étendre à d'autres disciplines des sciences sociales et humaines – « le fait que les individus établissent des relations signifiantes avec les lieux et que les lieux signifient toujours “quelque chose” pour les êtres humains [...] : il peut s'agir des lieux qui signifient un chez soi, une patrie, un lieu fonctionnel, etc. »³⁴³ On n'est alors pas loin d'une représentation du monde de nature proxémique, c'est-à-dire d'une forme de modélisation qui revient à sectionner l'espace en différentes sphères concentriques du plus proche au plus

autres, de Carles BATLLE, dans une citation que l'on a fournie précédemment : « La “reconquesta del real” en l'escriptura catalana contemporània ». *Art. cit.*, p. 31

³⁴⁰ BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Paris : PUF., 1957, p. 17.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 17.

³⁴² *Ibid.*, p. 25.

³⁴³ LÉVY, Jacques (dir.). LUSSAULT, Michel (dir.). *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris : Belin, 2003, p. 930.

éloigné. La psychosociologie de l'espace, introduite en France dans les années 1970 par Abraham Moles et Elisabeth Rohmer, s'inscrit dans cette perspective puisque les auteurs parlent des différentes « enveloppes » ou « coquilles » emboîtées de l'être humain, selon eux au nombre de huit : le corps propre ; l'enveloppe du geste immédiat ; la sphère visuelle ; l'espace refuge du logement, au sujet duquel il y a véritablement lieu de parler de « coquille » (la maison, l'appartement) ; le domaine (collectif et familial) du quartier ; le domaine de la ville (et de la région) ; enfin, l'espace inconnu des projets, de l'aventure³⁴⁴.

La représentation du monde sous la forme de sphères – même s'il ne saurait être question ici de dénombrer ces dernières de manière exacte – pourrait se révéler particulièrement fructueuse. Elle permettrait en effet de mettre en relation, pour ainsi dire en les superposant, les différents modèles ou lectures du monde, mais aussi les différents niveaux de grandeur auxquels doit être envisagé le rapport au réel. Ainsi, en premier lieu, la représentation sphérique favorise une description de l'espace, physique ou symbolique, dans toutes ses dimensions et à toutes ses échelles, depuis le niveau d'extrême petitesse, voire d'invisibilité (par exemple dans la formule dramaturgique élaborée par Belbel dans *El temps de Planck*, en lien avec les théories de la physique quantique), jusqu'au niveau des tourbillons de matière cosmique (à travers l'évocation de la naissance de l'Univers, toujours dans *El temps de Planck*), en passant par toute une série d'échelles intermédiaires, parmi lesquelles on compte, entre autres, les sphères corporelle et gestuelle. On observe, par exemple dans *En companyia d'abisme*, un aspect assez caractéristique de toute une partie du théâtre de Belbel, qui consiste à articuler le dialogue autour de la dualité dedans/dehors. Cette sorte de dialectique de l'intériorité et de la surface, en lien avec le problème de la communication et de l'expression (difficile, parfois impossible), semble trouver en partie sa traduction dans ce que l'on pourrait appeler une *écriture de la corporalité* où l'anatomie devient un véritable espace, un terrain de jeu où se trament, se manifestent, voire se résolvent les conflits :

Home més jove : Trampes ?

HOME : On ?

HOME MÉS JOVE : A les teves cordes vocals, l'aire que fas vibrar, la teva llengua, el moviment dels teus llavis, les arrugues dels ulls, el parpelleig, les celles amunt i avall sense parar, al bategar polirítmic d'un cor que s'endevina perspicaç sota la teva respiració, la increïble tensió de les venes del coll. Ets un trampós.³⁴⁵

Cela semble particulièrement vrai dans un certain nombre de pièces antérieures à 1989, mais on continue de repérer ce trait d'écriture dans des textes où l'on s'y attendrait peut-être moins, par exemple dans *Forasters*, où l'écriture des regards, en particulier, occupe une place si décisive qu'il y a lieu de parler d'une forme de *double scopophilie* – à la fois fascination du dramaturge pour ce qui s'apparente à une véritable grammaire des regards, et regards fascinés des personnages qui semblent parler avec leurs yeux.

³⁴⁴ Voir MOLES, Abraham. ROHMER, Elisabeth. *Psychosociologie de l'espace*. Paris : L'Harmattan, 1998. Avant les travaux d'A. MOLES et E. ROHMER, l'anthropologue Edward T. HALL avait déjà développé une conception de la proxémique en s'attachant à décrire les « auréoles » concentriques ou les « bulles » qui entourent tout individu ; en ce qui concerne la littérature, E. T. HALL note : « Lorsqu'on examine les œuvres littéraires du point de vue des structures plutôt que des contenus, on peut découvrir des éléments qui éclairent l'histoire et les modifications apparues dans la contribution des différents sens. Pour moi, il n'y a pas de doute que ces variations sont liées aux différents types d'environnements que l'homme a adoptés selon les époques et les cultures. [...] la littérature est, outre ses autres aspects, une source d'informations sur la façon dont l'homme utilise ses sens. » *La Dimension cachée*. Paris : Points, 1971, p. 127-128. De telles visions méritent d'être nuancées, en particulier parce que, comme le signale M. STOCK : « On modélise ainsi le monde comme si le proche était le seul à procurer l'aménité, l'hospitalité et la sécurité. [...] Dans une telle perspective égo et logocentrée, le proche est positif, le loin négatif, la maison exprime la sécurité et le bien-être, le monde "étranger" dénote l'insécurité et le mal-être. Voilà la vision d'une société sédentarisée qui demande à être affinée, nuancée au profit d'une perspective rendant raison de la "société à individus mobiles" » (*Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Op. cit., p. 931).

³⁴⁵ En companyia d'abisme, p. 28-29.

1.2. UN DÉSERT RÉFÉRENTIEL ? LES CATÉGORIES DE L'ESPACE ET DU TEMPS AU THÉÂTRE

Dans un second temps, il peut s'avérer éclairant de chercher à déterminer au niveau des personnages les liens proxémiques qui déterminent le rapport de ces derniers au monde et qui structurent, par ailleurs, l'espace théâtral. Comment s'articulent, dans le discours des personnages, les différentes oppositions entre, par exemple, ici et là-bas, ici et ailleurs, etc. ? Comment des sphères d'appartenance propres à tel personnage (ou à tel groupe de personnages) se font-elles jour ? Mais aussi, au sens que réservent plus strictement les études théâtrales au terme et à la notion de proxémique³⁴⁶, comment l'espace au théâtre est-il construit par la façon dont il est investi par les comédiens (actions scéniques, rapport des corps, gestualité³⁴⁷ et écriture des regards, etc.) ?

En dernier lieu, si l'on parvient à déterminer de quelle manière se superposent les différentes sphères repérables dans les pièces, de quelle manière et selon quels modes elles s'articulent (ou non) entre elles. En examinant en particulier les continuités, mais aussi les ruptures, qui permettent de passer, par exemple, de l'espace domestique à l'espace inconnu, etc., alors on parviendra sans doute à élucider, au moins en partie, une certaine conception ou vision du monde propre aux auteurs.

1.2.1.1. Approche théorique

Avant toute chose, il faut apporter un certain nombre d'éclaircissements quant à l'espace théâtral tel qu'on se propose de l'aborder dans cette étude. Si l'espace théâtral apparaît tellement déterminant, c'est certainement parce qu'il est le cadre de la relation entre les

³⁴⁶ L'approche proxémique participe de la description des circonstances au sein desquelles le « texte spectaculaire » s'annonce – circonstances déterminées, en partie, par « la figuration de l'espace et en particulier des liens proxémiques entre les acteurs ». PAVIS, Patrice. *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*. Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p. 184.

³⁴⁷ On emploie ce néologisme dans la mesure où il renvoie aux « propriétés spécifiques du geste, en particulier celles qui rapprochent et distinguent les gestes des autres systèmes de communication ». Or, dans certaines pièces, on voit se développer une forme de langage corporel qui, d'une certaine manière, tient lieu de discours, ou, plus exactement, accompagne, complète ou contredit, selon les cas, le discours des personnages. Le terme de « gestualité » permet alors de désigner une forme de *rhétorique corporelle*, non pas au sens d'une rhétorique du « geste individualisé », mais au sens d'un « système plus ou moins cohérent de manières d'être corporelles, tandis que le geste réfère à une action corporelle singulière ». Voir PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre. Op. cit.*, p. 152. Pour en fournir un exemple concret dans la littérature dramatique catalane, on évoquera la pièce *Uuuuh !*, de Gerard VÁZQUEZ, où l'on assiste dans certaines scènes à la répétition d'un numéro de clown par les personnages de Charlie et de Witz ; l'auteur adopte, afin de transcrire en mots ce qui se « dit » en gestes sur la scène, la solution suivante : « *En el diàleg, s'indica entre claudàtors el sentit de la gestualitat de Charlie quan no parla* ». Voici un bref aperçu de cette formule typographique :

WITZI : Què ha passat ?

CHARLIE : [No res.]

WITZI : Com que res ?

CHARLIE : [No res.]

WITZI : Em sembla que t'ha pegat.

CHARLIE : [A mi ?]

WITZI : Jo diria que sí.

CHARLIE : [Sí.] (VÁZQUEZ, Gerard. *Uuuuh !* Barcelone : Proa, 2005, p. 40).

1.2. UN DÉSERT RÉFÉRENTIEL ? LES CATÉGORIES DE L'ESPACE ET DU TEMPS AU THÉÂTRE

acteurs et les spectateurs, qui constitue l'essence même du fait théâtral. Sans une certaine frontière entre la scène et la salle – le quatrième mur, avec lequel, par ailleurs, les comédiens, les metteurs en scène, et aussi les auteurs depuis le texte écrit, ont souvent beaucoup joué – il ne peut pas y avoir de théâtre. Pour le dire avec les mots d'Anne Ubersfeld :

Le théâtre est espace. Espace profane. Espace consacré. Espace sorti des contraintes de la vie. Espace de fête, dirons-nous. Mais non, pas seulement. Espaces où les humains se divisent, où certains se montrent à d'autres. Et peu importe si les uns et les autres sont les mêmes ou différents, s'ils peuvent ou non échanger leur rôles. L'essentiel est que, dans le moment théâtral, il y ait des regardants et des regardés. Certes, les regardants peuvent se regarder eux-mêmes, être spectacle de soi.³⁴⁸

Ce qu'Anne Ubersfeld appelle « lieu scénique » – qui est « défini par son rapport physique et architectural avec l'ensemble de la cité ou de la ville » et qui désigne « l'espace théâtral considéré dans ses caractéristiques matérielles et son rapport avec la pratique concrète de la scène : lieux scéniques, les “mansions” de la scène du Moyen Age, la scène à l'italienne, le tréteau de foire, la scène élisabéthaine, etc. »³⁴⁹ – prend, chez d'autres auteurs, des noms divers ; par exemple, Patrice Pavis parle d'« espace scénographique » ou d'« espace théâtral »³⁵⁰, et María del Carmen Bobes emploie l'expression : « ámbito escénico »³⁵¹. A. Ubersfeld esquissait, dans le premier volume de *Lire le théâtre*, une hypothèse intéressante concernant une possible typologie des espaces – l'intérêt de cette proposition, du point de vue du présent travail, réside bien sûr essentiellement dans le second type envisagé :

a) Espaces construits à partir du spectateur, et qui tous relèvent d'une vue géométrique de l'espace, d'une géométrisation de la scène, même si cette géométrie relève de modèles tout à fait différents ; *perspective* du théâtre à l'italienne, classique, théâtre antique, théâtre chinois, théâtre élisabéthain : ce qui importe c'est le rapport entre les diverses aires de jeu et le mouvement des personnages qui les investissent ; l'architecture scénique est déterminante pour le fonctionnement des espaces en fonction de l'œil du spectateur.

³⁴⁸ UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*. Paris : Belin, 1996, p. 49.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 50.

³⁵⁰ « C'est l'espace scénique, plus précisément défini comme l'espace à l'intérieur duquel se situent le public et les acteurs au cours de la représentation. Il se caractérise comme rapport entre les deux, *relation théâtrale* [...] ». PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. *Op. cit.*, p. 118.

³⁵¹ Voir BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Madrid : Arco Libros, 2001. En tenant compte de la disposition du public, l'auteur propose une typologie tout à fait éclairante des lieux (ou milieux) scéniques, qu'elle distingue les uns des autres au moyen de lettres (par exemple : le milieu en O renvoie au cadre propre au théâtre de l'Antiquité grecque, le milieu en U correspond à une scène entourée des trois côtés, le milieu en T suppose une forme d'affrontement entre les deux espaces dont il se compose – l'espace du public et celui des acteurs – comme dans le théâtre dit « à l'italienne », et ainsi de suite).

1.2. UN DÉSERT RÉFÉRENTIEL ? LES CATÉGORIES DE L'ESPACE ET DU TEMPS AU THÉÂTRE

b) Espaces construits *à partir du référent* : la scène, nécessairement close sur trois côtés, est homogène (on n'y distingue pas de zones ou d'aires de jeu différentes *par nature*), et l'espace y reproduit un lieu référentiel (avec ses clivages éventuellement). En opposition avec par exemple le théâtre du Moyen Âge, quasi totalement non référentiel, le théâtre bourgeois à partir de la fin du XVIII^e siècle, le théâtre naturaliste, le théâtre réaliste ou néo-réaliste, ou Tchekhov supposent cet espace purement référentiel, copiant un lieu « réel » ou supposé tel ; l'espace est vu, compris non tant par rapport à l'action, que comme une réalité scénique autonome, dont le fonctionnement essentiel est iconique, et même à la limite mimétique.

c) Plus difficile à déterminer, parce que d'usage relativement récent, et informel par nature, un troisième type d'espace se construirait *par rapport au comédien*, à l'espace qu'il tisse autour de lui, aux combinaisons des corps des comédiens entre eux ; tout le travail de Grotowski est la réécriture de textes classiques (*Le Prince Constant* par exemple) ou la construction d'ensembles textuels qui permettent la création d'un espace informel, entièrement construit par les gestes et les rapports physiques des comédiens. On peut dire que par opposition à Genet, par exemple, qui a besoin d'un espace plus « géométrique », Beckett peut se satisfaire d'un espace « indéfini », en perpétuel modelage par les acteurs.³⁵²

Ces considérations ont pour mérite, d'une part, de souligner l'articulation toujours complexe au théâtre entre toute une série d'espaces – sur lesquels on reviendra sans tarder – qui entrent en jeu de manière concomitante (lieu théâtral, espace du public, espace scénique, espace représenté, espace gestuel, etc.), et d'autre part, d'attirer l'attention sur la valeur et la signification de l'architecture même du lieu théâtral, c'est-à-dire de la configuration ou de la « géométrie » de ce lieu. Toutefois, on ne s'attardera pas davantage sur ce dernier point, dans la mesure où il présente un intérêt, certes non négligeable, mais plutôt limité du point de vue des œuvres du corpus. La question de l'architecture théâtrale, en effet, peut et doit même être prise en compte dans le cadre d'une étude portant sur la représentation (la mise en scène) des pièces ; or, tel n'est pas le cas ici, puisque l'on ne s'attache essentiellement qu'à l'analyse des textes théâtraux (écrits). Cela dit, le texte théâtral n'est pas toujours indifférent à la notion de lieu théâtral, en particulier dans les cas où la frontière scène/salle, souvent appelée *quatrième mur*, est manifestement rompue, par exemple lorsque le comédien/personnage s'adresse directement au public ou se réfère explicitement au milieu scénique en déclarant sa condition de comédien/personnage de théâtre ; mais rares sont les pièces du corpus, on le verra, qui font référence de manière explicite au lieu théâtral où est censée avoir lieu la

³⁵² UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre. Op. cit.*, p. 192-193.

représentation³⁵³. Joan Abellan s'intéresse lui aussi à la distinction entre, d'une part, l'espace de la représentation, et d'autre part, l'espace du public :

L'espai de la representació no té cap norma fixa que el distingeixi del de l'espectador [...] pot estar clarament limitat i reconeixible pel fet de trobar-se elevat, acotat o ostensiblement ocupat par l'escenografia [...] pot també estar suggerit a l'espectador mitjançant la il·luminació : l'espai fosc és per al públic : la zona il·luminada és reservada a la representació. O vice versa [...].³⁵⁴

Mais cette distinction n'est évoquée, finalement, que pour mieux souligner l'absence de toute loi (définie, stable, immuable) qui régirait la frontière entre les deux espaces ; bien au contraire, la relation entre l'espace de la représentation et celui du spectateur peut devenir le terrain d'un jeu dont le théâtre s'est largement emparé, depuis la simple adresse au public jusqu'à des formes plus ou moins élaborées d'inversion du rapport scène/salle.

Au-delà de ces considérations (nécessaires, mais pour ainsi dire, à la marge de la présente étude), on cherche ici à adopter un modèle le plus apte possible à décrire et analyser l'espace au théâtre tel qu'il se construit dès le texte écrit. María del Carmen Bobes propose un cadre à la fois clair et utile, en particulier parce qu'il tient compte de la spécificité du genre théâtral :

El espacio es en la lírica y en la narrativa tan imaginario como las demás unidades literarias, pero en el teatro es una conjunción de espacios imaginarios (los dramáticos y los lúdicos) que han de concretarse en espacios reales (los escénicos y los escenográficos).³⁵⁵

En prenant pour point de départ ces distinctions générales observées par Bobes, on n'ignore pas, bien entendu, que les choix taxinomiques des différents auteurs se croisent fréquemment et entrent parfois en collision. Mais ce rapide examen n'a pour tout objectif que de trouver et d'aiguiser les outils théoriques indispensables au présent travail, de sorte que l'on n'accordera guère d'importance aux différentes questions de terminologie. Comme on l'a indiqué, on laisse ici de côté les espaces qui préexistent à la pièce (le lieu théâtral, la scène vide) pour ne s'intéresser à présent qu'aux seuls espaces – que l'on pourrait qualifier de fictifs – créés par la pièce : les espaces scénographiques, dramatiques et ludiques, si l'on

³⁵³ La référence explicite au lieu théâtral est évidente dans les cas où il y a affirmation par le comédien/personnage, depuis la scène, de sa conscience de l'énonciation (*Et diré sempre la veritat*, de Lluïsa Cunillé ; *Elsa Schneider* de Sergi Belbel ; etc.). En revanche, ce type de référence n'est absolument pas automatique dans tous les cas où l'on peut parler d'une forme de métathéâtre ; lorsque le discours des personnages se réfère par exemple au théâtre comme métaphore de la vie (CALDERÓN DE LA BARCA, SHAKESPEARE, PIRANDELLO, etc.), cela n'implique évidemment pas que le lieu théâtral concret – là où se passe la représentation – soit désigné (*E.R.*, de Benet, est une pièce dont les trois personnages principaux sont des actrices, c'est une pièce qui parle du théâtre, mais à aucun moment le texte théâtral ne pointe le lieu théâtral où pourrait se dérouler la représentation : le quatrième mur est maintenu, il n'y a pas d'adresse au public, etc.).

³⁵⁴ ABELLÁN, Joan. *La representació teatral. Introducció als llenguatges del teatre actual*. Barcelone : Institut del teatre / Edicions 62, 1983, p. 35.

³⁵⁵ BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática. Op. cit.*, p. 338.

suit la classification générale de Bobes.

L'*espace scénographique*, qui n'a évidemment pas ici le sens que lui attribue P. Pavis, ou *lieu/espace scénique*, chez d'autres auteurs (Ubersfeld, Pruner, etc.) peut être défini *a minima* comme « l'espace matériel dans lequel évoluent les acteurs, le lieu des corps en mouvement »³⁵⁶. La définition que donne Pavis de l'espace scénique va dans le même sens : « C'est l'espace réel de la scène où évoluent les acteurs, qu'ils se cantonnent à l'espace proprement dit de l'aire scénique ou qu'ils évoluent au milieu du public. »³⁵⁷ Il est intéressant de souligner, pour la suite, que l'espace scénique ainsi envisagé ne se limiterait pas nécessairement à la seule scène, mais pourrait, le cas échéant, la déborder vers la salle (vers l'espace du public) dans la mesure l'espace scénique se trouverait délimité ou circonscrit par les évolutions gestuelles et les mouvements des comédiens. Ubersfeld, quant à elle, énumère les différents composants du lieu scénique :

À l'intérieur du lieu théâtral (scène + salle), le lieu *scénique* se définit comme *emplacement des praticiens* avec ses coordonnées précises, ses dimensions, les possibilités données à l'activité et au déplacement des comédiens, ses contraintes propres, la présence ou non d'un décor, de praticables, le nombre de ses entrées, sa forme.³⁵⁸

Aussi le *lieu scénique* est-il distinct, selon la définition proposée par Ubersfeld, de l'*espace scénique* auquel appartiennent « non seulement des signes comme les praticables ou les accessoires, mais le nombre des comédiens et leur espacement, les figures qu'ils dessinent, leur rapport à l'éclairage et à l'acoustique » ; distinct, également, de ce que l'auteur appelle l'*espace théâtral*, une notion qui « comprend, outre l'espace scénique, celui du public et les rapports entre l'un et l'autre »³⁵⁹. Ubersfeld interroge, en particulier, le caractère mimétique de l'espace scénique :

Si le théâtre est toujours mime de quelque chose, l'espace théâtral est toujours mimétique. Mais on se tromperait évidemment si l'on imaginait que l'espace scénique est toujours mime d'un lieu concret du monde, malgré l'habitude théâtrale occidentale qui l'imagine comme tel. [...] L'espace scénique a [...] pour mission de fournir des renseignements sur ce qui est absent sur scène (l'univers référentiel), en vue de donner à la fiction son poids de réel (effet de réel), mais aussi en vue de montrer dans un espace concret, qui est le modèle réduit de l'espace social, le mécanisme des processus sociaux.³⁶⁰

D'où, ce paradoxe tout à fait éclairant dans le cadre d'une étude qui se propose

³⁵⁶ PRUNER, Michel. *L'Analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan, 2001, p. 45.

³⁵⁷ PAVIS, Patrice. Dictionnaire du théâtre. Op. cit., p. 118.

³⁵⁸ UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre II*. Op. cit., p. 53.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 53.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 60-61. UBERSFELD fonde son développement sur la critique du « pseudo-naturalisme abâtardi qui est celui du théâtre de boulevard » (*ibid.*, p. 60).

d'examiner les constructions spatiotemporelles dans leur rapport avec le réel :

[...] il n'est nécessaire de « copier » un espace réel que parce qu'à l'intérieur de cette copie prendra place un récit de fiction ; c'est la fiction qui rend la copie nécessaire et inversement c'est le mimétique qui est le garant du fictionnel. Plus le théâtre est loin de la fiction, moins « il raconte une histoire », moins il est contraint de convoquer une absence, de la rendre présente ; inversement le récit fictionnel contraint l'espace théâtral à apparaître comme un cadre plausible.³⁶¹

Au sein de l'espace scénique, on trouve ce que Bobes appelle les *espaces imaginaires* (pour elle, espaces dramatiques et espaces ludiques). Elle observe : « una mirada hacia arriba puede indicar altura »³⁶² ; on entre alors dans l'*espace ludique*, qui peut se lire, selon Ubersfeld, à l'aune d'une forme de dialectique de l'espace et du mouvement :

Si l'espace théâtral peut être considéré comme l'analogie d'un réel extra-scénique dont il reproduit l'apparence ou le squelette, que ce réel soit un univers social concret ou un lieu du monde, ou la *psyché*, ou le texte littéraire, il est aussi l'espace d'un jeu mené par les comédiens dont les corps occupent cet espace, le modifiant ou, à la limite, le créant. L'espace alors est construit par les comédiens, non par le décor (ou par les objets). Quelle que soit la forme « décorative » de l'espace scénique, et si poussé qu'y soit le mimétique, il ne saurait exclure le ludique et le plaisir que donne au spectateur le mouvement des comédiens. Ce mouvement (cette danse au sens premier du mot) peut être l'essentiel, non seulement dans toutes les formes de pantomime ou de théâtre dansé, mais dans tous les cas où le sens est montré par le rapport des corps entre eux et du corps à l'espace. Non seulement il est fondamental dans tous les espaces-tréteaux où ne sont montrés que l'espacement des corps et leur activité propre, mais il donne son sens, dans le meilleur des cas, au décor, au lieu imité, puisqu'il montre l'activité humaine qui y figure.³⁶³

Chez Pavis, l'espace ludique, qui peut prendre aussi le nom d'*espace gestuel*, est défini de manière assez semblable : « C'est l'espace créé par l'évolution *gestuelle* des comédiens. Par leurs actions, leurs relations de proximité ou d'éloignement, leurs libres ébats ou leur confinement à une aire minimale de jeu, les comédiens tracent les limites exactes de leurs territoires individuel et collectif »³⁶⁴. La définition de Pavis a pour mérite, par ailleurs, de bien mettre en évidence le rapport entre espace scénique et espace gestuel :

Toute représentation est [...] le théâtre d'un double mouvement d'expansion et de concentration de l'espace : l'espace scénique fournit le cadre général ; il a tendance à englober et à écraser tout élément qui y paraît. L'espace gestuel, au contraire, se dilate et

³⁶¹ *Ibid.*, p. 62.

³⁶² BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática. Op. cit.*, p. 411.

³⁶³ UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre II. Op. cit.*, p. 70.

³⁶⁴ PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre. Op. cit.*, p. 121.

1.2. UN DÉSERT RÉFÉRENTIEL ? LES CATÉGORIES DE L'ESPACE ET DU TEMPS AU THÉÂTRE

remplit l'espace ambiant, du moins s'il est bien utilisé. L'harmonie de ces mouvements spatiaux inverses crée l'impression d'un *jeu* qui utilise au mieux les possibilités de la salle.³⁶⁵

Quant à l'*espace dramatique*, s'il semble convenu qu'on puisse le définir de manière générale comme « l'espace dramaturgique dont parle le texte, espace abstrait et que le lecteur ou le spectateur doit construire par l'imagination (en *fictionnalisant*) »³⁶⁶, sa nature et son fonctionnement exacts deviennent plus difficiles à saisir dès lors qu'on s'y intéresse de près. L'opposition entre le visible et l'invisible permet aisément de marquer la distinction entre l'espace scénique et l'espace dramatique, dans la mesure où le premier se concrétise dans la mise en scène, alors que le second doit être construit imaginativement par le spectateur à partir du texte dramatique. Mais toute tentative de description précise de cet espace hors scène se heurte rapidement à une série de problèmes, parmi lesquels on retiendra ici la question de la contiguïté. De nombreux auteurs ont mis l'accent, en effet, sur la distinction entre deux types de hors scène dont l'un correspond à des espaces contigus réels (rendus réels pour le spectateur à travers plusieurs dispositifs tels que des sons, des paroles de personnages prononcées depuis les coulisses, etc.), et l'autre, à des espaces virtuels qui n'entretiennent avec l'espace scénique aucun rapport immédiat de contiguïté.

En ce qui concerne les premiers, Jean-Pierre Ryngaert parle d'« espaces absents mais littéralement présents “dans la coulisse” [qui] existent “hors texte” comme ils existent “hors scène” » et qui « pèsent assez fort sur le texte ou sur la scène pour qu'on s'y arrête »³⁶⁷. On pourrait alors envisager, comme le fait Michel Pruner, une distinction au sein de l'espace dramatique entre « espace actuel » – « l'espace (fictif) dans lequel les personnages parlent, évoluent et se rencontrent dans la réalité visible et concrète de l'espace scénique » – et « espace virtuel », ce dernier pouvant se définir ainsi :

C'est celui qui échappe au regard des spectateurs. Il existe seulement par l'évocation qui en est faite, par la parole ou par le geste des personnages. Il est parfois signifié métonymiquement par un élément aperçu à travers une fenêtre ou par l'entrebâillement d'une porte, qui laisse supposer l'ailleurs entourant l'espace actuel. [...] Paradoxalement, cet espace virtuel confère davantage de réalité à l'espace actuel, dans la mesure où il inscrit l'action

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 121.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 118.

³⁶⁷ RYNGAERT, Jean Pierre. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris : Bordas, 1991, p. 76. La *teichoscopie* ou *vision à travers le mur*, même si elle n'est pas le seul moyen dramaturgique propre à rendre présent ce type de hors-scène, occupe néanmoins une place décisive ici, dans la mesure où elle consiste à « faire décrire par un personnage ce qui se passe en coulisse dans l'instant même où l'observateur en fait le récit » (PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre. Op. cit.*, p. 346).

1.2. UN DÉSERT RÉFÉRENTIEL ? LES CATÉGORIES DE L'ESPACE ET DU TEMPS AU THÉÂTRE

dans un environnement qui se prolonge au-delà du cadre scénique.³⁶⁸

La profusion des termes – et à travers eux, de ce que l'on pourrait appeler (encore que la formule ne soit guère heureuse) des sous-catégories de l'espace au théâtre – est telle qu'il est certainement préférable de ne pas se lancer dans un examen plus approfondi des différentes théories et/ou conceptions de l'espace dramatique. On attirera seulement l'attention, pour terminer, sur la place décisive qu'occupe le langage dans la délimitation de ce dernier. María Paz Grillo Torres, par exemple, parle d'un *espacio narré* qu'elle définit ainsi :

[...] es aquél que es evocado por el relato de los personajes, como espacios lejanos o pertenecientes al pasado. Pertenecen a la fábula, son el marco de acciones del pasado. Pero la descripción de estos lugares es mínima, ya que supone un aspecto narrativo, no dramático, y su descripción retardaría la acción.³⁶⁹

C'est dire le rôle que joue ici le discours des personnages, c'est à dire la capacité du récit, mais sans doute aussi du dialogue, à favoriser la construction imaginaire de l'espace dramatique, et même d'une certaine manière de l'espace scénique dans le cas bien particulier du « décor verbal » :

Décor qui n'est pas montré par des moyens visuels, mais par le commentaire d'un personnage (cf. Rosalind dans *Comme il vous plaira* : « Eh bien, voici la forêt d'Arden », II, 4). Cette technique du décor verbal n'est possible qu'en vertu d'une *convention* acceptée par le spectateur : il lui faut imaginer le lieu scénique et la transformation immédiate du lieu dès qu'annoncé. [...] Les scènes s'enchaînent sans qu'il soit nécessaire de fournir autre chose qu'une simple indication spatiale ou un échange de paroles évoquant un lieu différent [...].³⁷⁰

Toutes ces théories et toutes ces notions³⁷¹, qui visent à comprendre le fonctionnement et la signification de l'espace au théâtre, en le segmentant et en essayant de déterminer les différents rapports qui unissent entre elles ses composantes, constituent autant d'outils théoriques et de pistes de lecture qu'il convient désormais de s'approprier en indiquant

³⁶⁸ PRUNER, Michel. *L'Analyse du texte de théâtre. Op. cit.*, p. 59-60. La distinction entre espace actuel et espace virtuel entre en résonance avec un certain nombre d'autres distinctions du même ordre qui, quoiqu'avec des définitions sensiblement variables selon les auteurs, prennent d'autres noms. Par exemple : *espacios patentes/espacios latentes* : « [al escenario] llegan los personajes procedentes de los espacios latentes que ellos mismos suelen citar y desde la escena acceden a estos mismos espacios latentes » (BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática. Op. cit.*, p. 431) ; ou cette autre distinction, selon Kurt SPANG : « el visible y material de dentro y el aludido y referido, pero tampoco completamente ilusorio de fuera, es decir, de detrás del escenario más o menos grande » (*Teoría del drama : lectura y análisis de la obra teatral*. Pampelune : Ediciones Universidad de Navarra, 1991, p. 205).

³⁶⁹ GRILLO TORRES, María Paz. *Compendio de teoría teatral*. Madrid : Biblioteca Nueva, 2004, p. 92.

³⁷⁰ PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre. Op. cit.*, p. 81.

³⁷¹ Notions auxquelles il importe d'ajouter celle – sans doute fondamentale – d'*espace intérieur*, que l'on examinera le cas échéant, et dont P. PAVIS propose la définition suivante : « C'est l'espace scénique en tant que tentative de représentation d'un fantôme, d'un rêve, d'une vision du dramaturge ou du personnage [...] » (*Dictionnaire du théâtre. Op. cit.*, p. 118).

précisément et de manière synthétique quels éléments on en retient et comment on envisage de les utiliser afin d'étudier les constructions spatiotemporelles dans les œuvres du corpus.

1.2.1.2. Espace scénique, espace dramatique, espace contigu

Pour mener à bien l'analyse des référents spatiaux dans les textes théâtraux en question, on distinguera trois types d'espace :

a) *L'espace scénique*, entendu de manière assez classique, c'est-à-dire l'espace visible, construit (en général sur la scène) par toute une série d'éléments dont la présence et dont le nombre varient par ailleurs, selon les pièces et peut-être aussi selon les auteurs : éléments scénographiques, décor, accessoires, etc. L'espace scénique ainsi défini est conçu comme une matérialisation des indications scéniques dont est porteur le texte didascalique, mais qui peuvent aussi être contenues dans le dialogue (une réplique telle que « Assieds-toi » commande la plupart du temps la présence d'une chaise sur la scène, que cette présence soit ou ne soit pas mentionnée dans les didascalies). Dans le cadre d'une étude qui a pour objet les pièces écrites, l'espace scénique ne peut bien sûr être envisagé qu'à partir de l'ensemble textuel didascalies/discours des personnages, à la différence d'un travail qui s'intéresserait aux mises en scène (effectives) des pièces. On souhaite enrichir cette définition de l'espace scénique en précisant que ce dernier semble être non seulement circonscrit par les éléments visibles sur la scène (dans une conception assez statique qui ramènerait à la limite l'espace scénique à un simple décor), mais aussi et peut-être davantage encore délimité du point de vue de l'acteur, c'est-à-dire par les évolutions gestuelles et par le mouvement des corps. À partir d'une telle vision, on peut donc définir l'espace scénique comme l'espace – visible au spectateur – où l'acteur se trouve, pour ainsi dire, en jeu, quand bien même l'acteur, rompant ainsi le quatrième mur, ferait irruption d'une manière ou d'une autre dans l'espace du public. Autrement dit, cette définition de l'espace scénique tient compte d'un double critère de visibilité (du point de vue des spectateurs) et d'intégration à la sphère de jeu (du point de vue des comédiens). En adoptant une telle approche, on n'a pas besoin de réserver une place à part entière à l'espace dit « ludique » et/ou « gestuel » – une notion fort éclairante, mais dont les contours parfois assez flous risqueraient de nuire à l'analyse des référents auxquels on a choisi de s'intéresser. Il ne s'agit pas d'exclure cette notion du champ de la présente étude, mais bien plutôt de voir dans quelle mesure l'espace ludique ou gestuel semble s'intégrer aux autres types d'espace. Ainsi, si le cas se présente, on pourra considérer tel élément – matériellement absent, mais rendu réel, d'une certaine manière, par le jeu de l'acteur –

1.2. UN DÉSERT RÉFÉRENTIEL ? LES CATÉGORIES DE L'ESPACE ET DU TEMPS AU THÉÂTRE

comme faisant partie de l'espace scénique ; par exemple : une chaise qui ne serait pas là sur scène, et sur laquelle en toute logique l'acteur ne pourrait donc pas s'asseoir, mais qu'il donnerait pourtant à voir (à laquelle il ferait croire) en mimant qu'il s'y assied³⁷². De la même façon (et, ici encore, si le cas se présente) on pourrait à la limite tenir pour des éléments de l'espace scénique ceux qui, en dépit de leur absence manifeste sur la scène, finissent malgré tout par acquérir une forme de réalité à la fois pour les personnages et pour les spectateurs, sous l'effet d'une certaine force de persuasion, voire d'une puissance poétique, de la parole au théâtre ; ainsi, une fenêtre n'a pas nécessairement besoin d'être représentée, de manière plus ou moins mimétique, mais peut être rendue virtuellement présente par le discours des personnages – pour peu que la convention le veuille ou le permette, il suffit parfois qu'un personnage désigne une partie du mur en fond de scène comme une fenêtre pour que l'on soit à même d'imaginer qu'il s'agit bien là d'une fenêtre³⁷³. Par conséquent, le cas échéant, et lorsque cela se justifie, il semble possible d'inclure à l'espace scénique des éléments renvoyant au « décor verbal », et même sans doute certains éléments propres à l'« espace narré », que l'on a tous deux évoqués précédemment.

b) En ce qui concerne l'*espace dramatique*, on s'en tient ici à la définition générale donnée plus haut : c'est l'espace construit imaginativement par le spectateur à partir du texte dramatique.

c) Mais la frontière entre l'espace dramatique et l'*espace contigu* – le troisième et dernier

³⁷² On songe ici, entre autres, à la pédagogie ou au *voyage* de Jacques LECOQ, fondée sur l'idée du « mime ouvert » : « Mimer est un acte fondamental, l'acte premier de la création dramatique, pour l'acteur, pour l'écriture et pour le jeu. Je mets l'acte de mimer au centre, comme si c'était le corps même du théâtre : pouvoir jouer à être un autre, pouvoir donner l'illusion de toute chose. » *Le Corps poétique*. Arles : Actes Sud, 1997, p. 33. LECOQ développe plus précisément la notion de « mime d'action » en écrivant : « Le *mime d'action* est notre base pour analyser les actions physiques de l'homme. Il consiste à reproduire une action physique au plus près de ce qu'elle est, sans transposition, en mimant l'objet, l'obstacle, la résistance. J'utilise pour cela les gestes des grands métiers, le *porteur*, le *pelleteur*, le *piocheur*, le *bûcheron* ou encore ceux des sportifs, *grimper à la barre fixe*, *soulever les poids et haltères*. Le mime d'action porte également sur les manipulations d'objets : *ouvrir une valise*, *fermer une porte*, *prendre une tasse de thé*. Sans jamais passer par la psychologie, nous recherchons l'action physique au plus près de son économie, pour qu'elle serve de référence. » *Ibid.*, p. 89-91.

³⁷³ On s'approche ici d'une forme de « non-décor comme décor », mais cette dernière concerne alors plus souvent le travail de mise en scène que l'écriture même du texte théâtral : « L'esthétique du théâtre pauvre (GROTOWSKI, BROOK) et le désir d'abstraction conduisent parfois le metteur en scène à éliminer totalement le décor, dans la mesure où cela est possible, car la scène, même vide, apparaît toujours comme "apprêtée" et "esthétiquement dénudée". Tout signifie alors par absence : absence du trône pour le roi, de figuration pour le palais, de lieu précis pour le mythe. Le décor n'est sensible que dans le *décor verbal* ou dans la gestualité des acteurs, leur manière de mimer ou simplement d'indiquer l'élément décoratif invisible. » PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. *Op. cit.*, p. 80.

type d'espace que l'on a choisi d'envisager ici – est suffisamment complexe pour que la précédente définition se trouve, au moins en partie, mise à mal. Plus exactement, l'espace contigu est le type d'espace le plus difficile à cerner, dans la mesure où il se situe au croisement des deux autres. Ce type d'espace, tel qu'on souhaite le définir ici, est lié à la notion de hors-scène, mais tout le hors-scène n'est pas l'espace contigu, ni inversement. Pour prendre un exemple concret, on peut considérer ce court échange issu de la pièce *Sans obligation d'achat*, d'Israël Horovitz :

ROSELLE.– [...] Vous vivez ici, à New York ?

HEATHER.– Nnt. Nnt. Dans le New Jersey. Roselle.

ROSELLE.– Oui ?

HEATHER.– C'est là que j'habite actuellement : Roselle, dans le New Jersey.

ROSELLE.– Oh, je vooois !... C'est drôle, non ? Je m'appelle Roselle.

HEATHER.– Je sais.

ROSELLE.– Vous le saviez ?

HEATHER.– J'ai vu ça sur votre porte... là, dehors... quand j'ai sonné, à l'instant. [...] ³⁷⁴

Selon la représentation de l'espace (au théâtre) que l'on se propose d'adopter ici, on serait probablement amené, si l'on se livrait à une analyse précise de ce bref dialogue, à identifier la référence au *borough* de Roselle comme appartenant à l'espace dramatique – c'est un lieu dont parle le personnage d'Heather et dont le lecteur/spectateur peut se faire une image plus ou moins nette (selon sa connaissance des États-Unis, etc.) –, alors que, dans la dernière réplique, les adverbes « là, dehors » peuvent fort bien relever de l'espace contigu – rien n'interdit de penser que cet ailleurs proche juxte l'espace scénique à proprement parler et qu'il puisse même être signifié par différents moyens scéniques (représentation d'une porte sur la scène, bruit d'une porte qui s'ouvre et se ferme, etc.). Mais il peut sembler parfois plus difficile de définir de manière exacte la notion d'espace contigu, parce que l'idée même de contiguïté, on le voit bien, repose *a priori* sur une représentation éminemment subjective de l'espace : où (à partir de quelle distance) un espace commence-t-il à n'être plus assez près pour devenir contigu – et où se trouve-t-il déjà trop loin pour cesser de l'être ? Le critère de la distance, c'est-à-dire de la plus ou moins grande proximité ou du plus ou moins grand éloignement du hors-scène (de l'« espace virtuel » ou de l'« espace absent », pour emprunter la terminologie de M. Pruner) par rapport à l'espace scénique (à l'« espace actuel »), pourrait servir à départager espace dramatique et espace contigu :

Dans cet espace absent, on distingue un *espace prochain* et un *espace lointain*. L'espace

³⁷⁴ HOROVITZ, Israël. *Sans obligation d'achat*. In *Péchés maternels et autres pièces courtes*. Montreuil-sous-Bois : Éditions Théâtrales, 2006, p. 42.

1.2. UN DÉSERT RÉFÉRENTIEL ? LES CATÉGORIES DE L'ESPACE ET DU TEMPS AU THÉÂTRE

prochain – ou contigu – est coextensif à l'espace actuel. Il est supposé se trouver de l'autre côté de la scène, dont il constitue le prolongement virtuel. Quand un personnage quitte la scène, il est censé continuer d'exister ailleurs, même s'il échappe à notre vue. Dans *Le Cid*, Rodrigue pousse le Comte hors scène pour se battre en duel avec lui. Lorsque, dans *Tartuffe*, Damis sort « du petit cabinet où il s'était retiré », cela signifie qu'au-delà de l'espace actuel, dans lequel Elmire vient de subir les assauts de Tartuffe, l'appartement d'Orgon offre plusieurs autres pièces contiguës d'où les personnages peuvent surgir à tout moment : « J'étais en cet endroit d'où j'ai pu tout entendre », affirme le jeune homme. L'espace prochain permet d'inscrire l'espace actuel dans une réalité sensible qui conditionne la *vraisemblance* d'un univers cohérent, à l'image de l'opposition qui structure la relation existant entre la scène et le spectateur dont Damis s'est fait le double. [...] L'espace lointain renvoie lui aussi à un ailleurs. Mais celui-ci a une existence plus incertaine. Il peut se situer par exemple dans le passé des personnages : le petit village d'où la Silvia de *La Double Inconstance* a été enlevée constitue la référence permanente d'un paradis perdu qu'on essaie de lui faire oublier. Il peut aussi prendre une valeur purement mythique ou onirique : la ville de Moscou, dans *Les Trois Sœurs* de Tchekhov, constitue pour Olga, Macha et Irina un lieu magique vers lequel convergent tous leurs rêves, sans que jamais celui-ci ne se concrétise scéniquement.³⁷⁵

Si l'on ne reprend pas dans cette étude la terminologie de Pruner, on partage pleinement, en revanche, sa conception de l'espace au théâtre telle qu'on a pu la saisir dans cette citation, c'est-à-dire que l'on parlera d'espace dramatique dans le cas des référents spatiaux comparables (par leur fonctionnement et par leur signification) au petit village de la pièce de Marivaux, au Moscou des *Trois Sœurs* ou encore au New Jersey du dialogue d'Horovitz, alors que l'on parlera d'espace contigu dans le cas des référents spatiaux comparables au « petit cabinet » de la comédie de Molière ou au « là, dehors » de *Sans obligation d'achat*. Il s'agira toujours bien alors d'espaces contigus *à la scène*, en général concrètement perceptibles à travers un élément visuel (une porte, une fenêtre, etc.) et/ou un message sonore (des bruits de rue, de cuisine, etc.) ; parfois seulement à travers le discours des personnages et/ou les codes gestuels, lorsque ces derniers rendent présent un hors-scène « prochain » qui entraîne des conséquences manifestes sur le comportement des personnages, sur l'action scénique (un appartement voisin, par exemple, peut n'être ni figuré scéniquement ni signifié par un quelconque message – visuel, sonore, etc. –, mais simplement rendu présent par le dialogue, le jeu des regards, etc.).

³⁷⁵ PRUNER, Michel. L'Analyse du texte de théâtre. Op. cit., p. 60.

Ici, on se propose donc de repérer les *référents spatiaux* entendus comme les référents du texte théâtral – composé à la fois du discours des personnages et du texte didascalique – qui renvoient à une certaine image de l'espace dans le monde et/ou dans la fiction : géographie, toponymie, monuments, etc. On identifiera ces référents dans l'espace scénique et/ou dans l'espace dramatique et/ou dans l'espace contigu, tels que ces trois types d'espace viennent d'être définis.

1.2.2. Temps, temporalité, signifiants temporels

De même que le théâtre, comme on vient de le voir, fait coexister au sein d'un même lieu théâtral plusieurs types d'espaces qui ressortissent à la fiction, de même il repose sur une inéluctable dualité entre deux temporalités bien distinctes : d'une part, ce que d'Aubignac nomme (au chapitre 7 du Livre II de *La Pratique du théâtre* intitulé « De l'étendue de l'action théâtrale ou du temps et de la durée convenables au poème dramatique ») la « durée véritable de la représentation » où l'on « consume un temps véritable qui tient l'esprit des auditeurs attentif durant le cours de certains moments, c'est-à-dire depuis que le théâtre s'ouvre jusqu'à ce qu'il se ferme » ; d'autre part, le temps de la fiction ou, pour d'Aubignac, l'« autre durée du Poème dramatique » qui est « celle de l'action représentée qui contient tout ce temps qui serait nécessaire pour faire les choses exposées à la connaissance des spectateurs »³⁷⁶.

Le premier ordre de temporalité, comme c'était déjà le cas pour le lieu théâtral, n'est guère l'affaire de la présente étude, sauf pour les indications temporelles destinées aux praticiens (en particulier les temps, les pauses, les silences, etc.) et aussi dans les cas – probablement assez rares – où le discours des personnages comporterait une référence plus ou moins explicite, une allusion suffisamment perceptible, au temps de la représentation. Néanmoins, cette durée vécue par le spectateur constitue une coordonnée indispensable à la description et à la compréhension même du *temps théâtral*, qui doit alors être entendue comme le rapport qui s'établit entre les deux durées ou temporalités évoquées. Pas plus que pour la catégorie de l'espace on ne souhaite s'attarder ici sur des discussions de nature terminologique ; on indique donc d'entrée de jeu le choix taxinomique que l'on a effectué pour la suite de cette étude afin de rendre compte de la double nature du temps théâtral : on parlera, à la suite de P. Pavis, de *temps scénique* et de *temps extra-scénique* ou

³⁷⁶ On se sert pour ces passages de *La Pratique du théâtre* de la version avec une orthographe modernisée, citée par Michel PRUNER. *L'Analyse du texte de théâtre. Op. cit.*, p. 71. Pour consulter le chapitre VII dans son intégralité, on utilise la référence bibliographique suivante : AUBIGNAC, abbé d'. *La Pratique du théâtre*. Paris : Denys Thierry, 1669, p. 143-162. Livre électronique : <https://play.google.com/books/reader?id=uh0VAAAAQAAJ&printsec=frontcover&output=reader&authuser=0&hl=fr&pg=GBS>

1.2. UN DÉSERT RÉFÉRENTIEL ? LES CATÉGORIES DE L'ESPACE ET DU TEMPS AU THÉÂTRE

*dramatique*³⁷⁷. Le premier peut être défini ainsi :

Temps vécu par le spectateur confronté à l'événement théâtral, temps événementiel, lié à l'énonciation, au *hic et nunc*, au déroulement du spectacle. Ce temps se déroule dans un présent continu, car la représentation a lieu au présent : ce qui se passe devant nous s'y passe dans notre temporalité de spectateur, du début à la fin de la représentation.³⁷⁸

Le second doit être conçu de la manière suivante :

Temps de la fiction dont parle le spectacle, la fable et qui n'est pas lié à l'énonciation *hic et nunc*, mais à l'illusion qu'il se passe ou s'est passé ou se passera quelque chose dans un monde possible, celui de la fiction. Reprenant notre distinction faite à propos de l'espace entre *scénique* et *dramatique*, nous pourrions nommer ce temps le *temps dramatique* et définir le temps théâtral comme le rapport du temps scénique et du temps extra-scénique.³⁷⁹

C'est déjà ce que percevait l'abbé d'Aubignac dans sa *Pratique du théâtre* ; pour le dire avec les mots de Marie-Claude Hubert :

D'Aubignac [...] est conscient qu'une des difficultés majeures auxquelles se heurte l'auteur dramatique réside dans cette dualité du temps théâtral. [...] Il insiste sur la réalité du temps de la représentation, objectivement mesurable, à l'inverse du temps fictionnel, qui n'est pas toujours nettement défini.³⁸⁰

Mais il faut bien entendu resituer les propos de l'abbé d'Aubignac dans le contexte du classicisme français et les lire, par conséquent, à la lumière de la fameuse unité de temps dont le but consiste à donner l'illusion au spectateur que les deux durées (le temps de la représentation et celui de la fiction) sont identiques. Or, c'est une évidence que de le rappeler, tout le théâtre n'a pas pour objectif de prétendre à cette confusion, par ailleurs illusoire (Pruner parle d'une « impossible coïncidence »³⁸¹). Comme le rappelle P. Pavis : « Toutes les modalités du rapport sont imaginables », c'est-à-dire que le rapport entre les deux temporalités peut prendre la forme d'un temps dramatique supérieur au temps scénique – parfois très largement, dans le cas des pièces historiques, chez Shakespeare ou chez Victor Hugo, pour n'évoquer que ces deux noms –, ou celle d'un temps dramatique (prétendument) équivalent au temps scénique – en particulier dans l'esthétique classique –, ou encore celle d'un temps dramatique inférieur au temps scénique – s'il arrive que « le temps scénique soit dilaté et restitue un temps référentiel beaucoup plus court »³⁸².

³⁷⁷ Anne UBERSFELD parle, quant à elle, de « temps scénique » et de « temps de la fiction ». *Lire le théâtre II*. *Op. cit.*, p. 198-200.

³⁷⁸ PAVIS, Patrice. Dictionnaire du théâtre. *Op. cit.*, p. 349.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 349.

³⁸⁰ HUBERT, Marie-Claude. *Les grandes théories du théâtre*. Paris : Armand Colin, 1998, p. 81.

³⁸¹ PRUNER, Michel. L'Analyse du texte de théâtre. *Op. cit.*, p. 73.

³⁸² PAVIS, Patrice. Dictionnaire du théâtre. *Op. cit.*, p. 350.

1.2. UN DÉSERT RÉFÉRENTIEL ? LES CATÉGORIES DE L'ESPACE ET DU TEMPS AU THÉÂTRE

Ce sur quoi porte essentiellement la présente analyse, c'est le temps dramatique dans les pièces du corpus. L'une des principales caractéristiques de cette temporalité est ainsi présentée par M. Pruner :

Cette durée est double. Elle recouvre à la fois une épaisseur temporelle et une chronologie. Le temps représenté s'écoule sur un certain rythme. Celui-ci s'établit selon un *tempo* idéal, variable en fonction des différents moments de l'action. Inévitablement, la représentation infléchit le rythme des événements. [...] Par ailleurs, toute action implique un début, un milieu et une fin, c'est-à-dire une chronologie. Le temps s'écoule selon la durée mesurable des événements représentés. Ceux-ci peuvent s'étendre sur une large période : dans le mélodrame de Victor Ducange *Trente ans ou la Vie d'un joueur*, les événements de la première période se situent en 1790, ceux de la deuxième en 1805, et la troisième époque se déroule quinze ans plus tard. L'action peut *a contrario* être resserrée dans le temps : *Électre* de Giraudoux commence à la tombée du jour et s'achève lorsque paraît l'aurore. *L'Impromptu de Versailles* se déroule en temps réel durant les deux heures dont dispose la troupe de Molière pour préparer le spectacle qu'elle doit offrir au Roi.³⁸³

Le rapport entre temps scénique et temps dramatique, d'une part, et d'autre part, celui entre rythme et chronologie, donnent lieu à une grande diversité de constructions temporelles – de représentations ou d'images du temps, pourrait-on dire – que l'on peut saisir à travers un certain nombre d'oppositions (lenteur/rapidité, continu/discontinu, etc.) et de procédés (fragmentation, ellipse, etc.).

Ubersfeld, quant à elle, souligne deux aspects du temps de la fiction qui ne sont pas, du reste, exclusifs l'un de l'autre :

Toute représentation d'une fiction suppose une temporalité mythique répétitive, dans la mesure où elle est fixée pour et par la *répétition théâtrale*. D'autre part,

a) même mythique, la représentation suppose une temporalité historique dans la mesure où elle inscrit une histoire et, particulièrement, une histoire des origines. [...]

b) La fiction mythique se réinscrit dans l'histoire du spectateur : elle informe son temps propre, non seulement parce qu'elle l'occupe, qu'elle devient une part de sa temporalité vécue, mais parce qu'elle peut donner forme à son rapport au monde.³⁸⁴

La *temporalité mythique* peut être définie en fonction de trois caractéristiques majeures : en premier lieu, il s'agit d'un « temps autre » dans la mesure où les signes qui le constituent le font apparaître comme un temps « sans rapport ni avec la quotidienneté du spectateur, ni avec la vie quotidienne imaginaire du spectateur »³⁸⁵ ; c'est également un « temps

³⁸³ PRUNER, Michel. L'Analyse du texte de théâtre. Op. cit., p. 72-73.

³⁸⁴ UBERSFELD, Anne. Lire le théâtre II. Op. cit., p. 205-206.

³⁸⁵ Ibid., p. 206.

ordonné »³⁸⁶ ; enfin, la temporalité mythique possède un attribut de circularité :

Le temps du mythe est un *temps circulaire*, à la limite un non-temps. [...] le temps du mythe est mouvement renouvelable, comme les saisons, avec une double possibilité :

a) Le temps du mythe peut-être le temps *carnavalesque*, une coupure dans le temps vécu, où les choses s'inversent pour un moment afin d'assurer le rajeunissement du monde, sorte d'initiation parodique, perpétuellement renouvelée. [...]

b) Le temps peut être celui de la cérémonie sérieuse, du passage à un état autre à travers une modification passagère, en général une dégradation tragique.³⁸⁷

Toujours en suivant Ubersfeld, on envisagera le *temps de l'histoire* de cette manière :

Ce type de temporalité suppose l'existence d'une fable avec un *avant* et un *après*, ancrée dans un temps irréversible : elle a trouvé place une fois et sa répétition scénique *montre* un événement passé mais ne le renouvelle pas.

La dimension temporelle s'inscrit donc comme l'irréversible du temps de l'horloge. Quelle que soit l'écriture du texte, la représentation d'une fiction qui se fonde sur le temps de l'histoire est en relation avec les moments de la vie sociale où le processus du changement est particulièrement visible. [...]

Ce temps s'inscrit donc dans un rapport de similitude ou de différence avec le temps du spectateur. Le temps de la fiction apparaît alors dans un rapport logique avec le temps de la représentation. Rapport de différence radicale : un passé non pensable avec les catégories du présent du praticien/spectateur. Ou bien le contraire : un passé qui préfigure, explique le présent ou lui ressemble.³⁸⁸

Le temps historique ainsi conçu possède deux caractéristiques essentielles. D'une part, il peut être vu comme un temps soumis au hasard, un temps de désordre – c'est, selon Ubersfeld, l'un des traits significatifs de la dramaturgie contemporaine. D'autre part, le temps de l'histoire est étroitement lié à l'ouverture de la fable :

À partir du moment où intervient le temps irréversible, la fable se présente comme *ouverte* : le temps de l'horloge est ce qui ne s'arrête pas, et quel que soit le mouvement indiqué, processus constructif ou accroissement irréversible de l'entropie du monde, le temps de la fable ne peut y apparaître que comme une coupe arbitraire. [...]

La fin de la fable peut être montrée comme la conclusion d'un processus, mais en ce cas

³⁸⁶ Le temps du mythe « suppose une succession fixe d'éléments ou d'événements, un ordre obligé du mythe, soit qu'il faille parcourir les événements du récit mythique dans leur diachronie, ou simplement les convoquer dans un ordre rituel. La répétition du mythe suppose un ordre rigide, mais dégagé de la causalité. La liaison des éléments et des épisodes est cérémonielle et non causale : ce qui importe n'est pas le lien logique, mais le fait de la succession. Le temps est un déjà-écrit renouvelable indéfiniment dans une successivité prévue. » *Ibid.*, p. 207.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 207.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 208.

1.2. UN DÉSERT RÉFÉRENTIEL ? LES CATÉGORIES DE L'ESPACE ET DU TEMPS AU THÉÂTRE

l'exhibition du temps historique montre nécessairement la fin comme provisoire : un avènement, c'est la préface d'un règne, une révolution qui réussit ouvre sur l'aménagement des conquêtes, la mort d'un tyran pose la question du successeur ; toute fin d'un temps est l'aurore d'un temps nouveau. Et si la représentation ne montre pas de fin, il faudra bien que le spectateur l'invente : « Il le faut, il le faut », lui crie Brecht (Postface à *La Bonne Ame de Tse-Tchouan*).³⁸⁹

Comme on l'a dit précédemment, la temporalité mythique et le temps de l'histoire ne s'excluent pas mutuellement ; il arrive la plupart du temps qu'ils coexistent à l'intérieur du temps dramatique, en particulier dans tous les cas où « deux personnages ou deux groupes de personnages peuvent ne pas s'inscrire dans le même temps »³⁹⁰.

Pour décrire et analyser le temps dramatique dans son ensemble – sans par ailleurs exclure *a priori*, on l'a indiqué, la possibilité de références ou d'allusions ponctuelles, dans le texte théâtral, au temps même de la représentation –, on doit avant tout prendre en compte cette caractéristique essentielle du temps au théâtre, qui le distingue d'ailleurs de l'espace :

Au théâtre, le temps fictionnel est ce qui ne se voit pas ; les signes de l'espace sont visibles, eux, mais comment apprécier le temps fictif qui s'écoule entre le début et la fin d'un récit théâtral ? [...] contrairement à l'espace, le temps de la fiction n'est pas un *construit scénique* : il est un *pré-construit*. Pour le prendre en compte, il faut le repérer, d'abord et avant tout, dans le texte T du scripteur, modifié et adapté éventuellement en T' par le metteur en scène. Le temps de la fiction est un élément dont les signes sont d'abord linguistiques [...].³⁹¹

Ce qu'Ubersfeld note T' n'est pas l'objet de la présente étude ; en revanche, comment repérer dans le texte théâtral ce temps dramatique « pré-construit » ? On devra se livrer à un relevé des signifiants temporels, en étant bien conscient de ce fait :

Le problème des signifiants du temps est qu'ils désignent un *réfèrent* nécessairement hors-scène : la difficulté du temps au théâtre est qu'on peut le désigner comme *réfèrent*, on ne peut pas le *montrer*, il est par nature hors de la *mimesis* : le temps de l'histoire, pas plus que la durée vécue ne peuvent fonctionner comme réfèrent construit sur scène.³⁹²

Pour étudier le temps repérable dans le texte théâtral, on doit donc s'intéresser à un

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 209-210.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 211. A. UBERSFELD prend ici l'exemple du *Roi Lear* et montre que, dans la pièce de SHAKESPEARE, le roi « trouve sa place dans la temporalité mythique de l'éternel retour du souverain », tandis que « la génération d'après se bat au ras de l'histoire événementielle » (*ibid.*, p. 211).

³⁹¹ *Ibid.*, p. 199. D'où ce paradoxe du temps au théâtre : « Le temps fictionnel est toujours-déjà-passé : doublement passé puisque T et T' sont antérieurs à la représentation, et puisqu'il y a une pratique antérieure qui conditionne la pratique scénique [...]. Antérieur aussi du fait que T raconte une histoire au passé, même si ce passé est immédiat [...]. Mais en même temps le temps théâtral est un *ici-maintenant* [...] » (*ibid.*, p. 200). Comme l'observait en effet A. UBERSFELD dans un précédent ouvrage : « Le problème fondamental du temps au théâtre est qu'il se situe par rapport à un *ici-maintenant* qui est l'*ici-maintenant* de la représentation et qui est aussi le présent du spectateur : le théâtre est ce qui par nature nie la présence du passé et du futur. L'écriture théâtrale est une *écriture au présent* ». *Lire le théâtre. Op. cit.*, p. 215.

³⁹² UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre. Op. cit.*, p. 215.

certain nombre de signifiants. Mais auxquels, précisément ? Dans le premier volume de *Lire le théâtre*, Ubersfeld offre des éléments de réponse non négligeables, qui permettent de bâtir un modèle d'analyse assez fécond, fondé sur deux types de marques indicielles³⁹³. D'une part, on s'intéressera aux signifiants temporels qui contribuent au « *cadrage* » temporel ou historique du texte³⁹⁴. On peut trouver toute une série d'indices de cet ordre dans l'onomastique (noms de personnages célèbres, noms marqués linguistiquement et renvoyant à une période historique déterminée, par exemple l'Antiquité romaine à travers les noms latins dans la *Lucrècia* de Joan Ramis i Ramis³⁹⁵, etc.), dans les indications de costumes ou de décor (qui seraient, d'une manière ou d'une autre, datées³⁹⁶), référence explicite à une période précise ou à un moment donné de l'histoire³⁹⁷, etc. On remarque avec Ubersfeld :

Les signes peuvent *indiquer le passé* en tant que passé, et sa trace dans le présent. Indices du passé : micro-récits des événements, renvoyant à un hors-scène temporel ; micro-séquences informantes concernant le passé du personnage ou des circonstances ; fonctionnement indiciel des signes informants [...] – enfin figurations iconiques du passé : cadre vieilli, ruine ; tout le théâtre de Hugo est marqué de signes iconiques (décor) indiquant le passé comme ruine, et ruine investissant le présent ; le vieillard enfin, figure dans tout théâtre la *présence vivante du passé*, du révolu historique : tout un jeu se fait entre le *vivant* et le *révolu* des éléments du passé.³⁹⁸

On aura donc à repérer dans les pièces du corpus cette première catégorie de signifiants temporels, qui fonctionnent comme marques indicielles du passé ou de l'histoire ; on devra, bien entendu, être attentif à leur présence autant qu'à leur absence, comme l'explique bien Ubersfeld :

Leur *absence* indique un degré 0 d'historicité, un cadre temporel abstrait [...] : mais alors nous sommes ramenés au moment présent, à l'*ici-maintenant* de toute représentation. C'est le cas de toute une série d'œuvres modernes, dans lesquelles l'absence de repères historiques renvoie non pas seulement au refus de l'histoire mais plus précisément au *temps présent* : par une sorte de loi, l'absence de référent historique passé *signifie le présent* ; il en est ainsi, qu'ils le veuillent ou non, chez Genet ou chez Beckett. Mais par un paradoxe imprévu, toute

³⁹³ *Ibid.*, p. 217-224.

³⁹⁴ « Dire le temps c'est déplacer l'*ici-maintenant*, inscrire le fait-théâtre (texte + représentation) dans un certain cadre temporel, lui donner ses limites en même temps qu'on assure son ancrage référentiel », rappelle A. UBERSFELD. *Ibid.*, p. 217.

³⁹⁵ RAMIS I RAMIS, Joan. *Lucrècia*. In *Teatre barroc i neoclàssic*. Barcelone : Edicions 62, 2001, p. 153-191.

³⁹⁶ Par exemple : « Costumes d'avant 1914, riches : uniformes, hauts-de-forme, cols cassés, cannes, galons, etc. » GOMBROWICZ, Witold. *Opérette*. In *Théâtre*. Paris : Gallimard, 2001, p. 425.

³⁹⁷ Par exemple : « Vers le 22 janvier 1871. Devant un petit café de la butte Montmartre, où est installé un bureau de recrutement de la garde nationale. » BRECHT, Bertolt. *Les Jours de la Commune*. In *Théâtre complet*, vol. 6. Paris : L'Arche, 1978, p. 183.

³⁹⁸ UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. *Op. cit.*, p. 219.

1.2. UN DÉSERT RÉFÉRENTIEL ? LES CATÉGORIES DE L'ESPACE ET DU TEMPS AU THÉÂTRE

localisation dans le présent (allusion contemporaine, mode, etc.), tout envoi référentiel à l'actuel, *historicise* irrémédiablement : c'est le malheur de pièces dites de boulevard, d'être très vite historicisées sans l'histoire (c'est-à-dire... démodées).³⁹⁹

On devra donc, dans le présent travail, tenir compte à la fois du phénomène par lequel l'absence de toute marque indicielle de l'histoire semble valoir pour un ancrage implicite de l'action dramatique dans le temps présent, et du paradoxe pointé par Ubersfeld, qui consiste à interpréter les références explicites à l'actuel comme les facteurs d'une historicisation inexorable. D'autre part, on s'attachera à étudier une seconde catégorie de signifiants temporels – ceux qui renvoient à la *modalisation de l'action* dans le temps dramatique. Ces derniers sont repérables à travers toute une série d'éléments textuels, que ce soit dans le texte didascalique ou dans le discours des personnages ; entre autres : les indications concernant le passage du temps (saisons, heures, jour/nuit, etc.) et/ou le progrès de l'action ; tous les adjectifs et adverbes – ou déterminants du temps –, ainsi que les syntagmes temporels qui permettent de mettre à jour, par exemple en observant tel type d'emploi ou telle récurrence, un certain fonctionnement du temps à l'œuvre dans les pièces⁴⁰⁰ ; etc. Ubersfeld ajoute qu'un relevé des signifiants temporels « ne saurait se séparer de l'analyse des temps de verbe, indiquant la présence du futur ou du passé », dans la mesure où « la fréquence relative des uns et des autres dans le système nécessairement au présent du texte dramatique indique un rapport précis au temps »⁴⁰¹ ; bien entendu, on n'effectuera pas un relevé exhaustif des temps verbaux dans les pièces du corpus – ce serait là, vraisemblablement, l'objet d'une étude à part entière – mais on s'emploiera à évaluer la fréquence et la valeur des différents temps, dans certains cas où les résultats obtenus pourront enrichir l'analyse.

Bien que la distinction passé/présent/futur vienne parfois éclairer de manière significative le fonctionnement du temps au théâtre, il serait bien peu fructueux de s'en tenir à elle dans la présente étude ; c'est pourquoi on ne la prendra en considération, pour ainsi dire, qu'à la marge. On se propose plus précisément d'identifier et d'analyser les *référents temporels* entendus comme les référents du texte théâtral – composé à la fois du discours des personnages et du texte didascalique – qui renvoient à une certaine image du temps dans le

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 219.

⁴⁰⁰ Pour citer l'exemple donné par A. UBERSFELD : « ainsi chez Racine la récurrence de *pour la dernière fois* (souvent remarquée), mais aussi celle de *mille fois*, *cent fois*, *encore un coup*, marquant le caractère répétitif de la situation passionnelle ; *encore*, *jamais*, *toujours*, connotant l'irrémédiable et l'absolu ; de même l'opposition lexicale entre des déterminants indiquant l'urgence et ceux indiquant la temporisation [...], l'urgence de la situation engendrant paradoxalement l'irrésolution et l'étirement infini du temps. » *Lire le théâtre. Op. cit.*, p. 221-222.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 222.

monde et/ou dans la fiction : histoire, temps du calendrier, etc. On repérera ces référents dans le temps scénique et/ou, sans doute la plupart du temps, dans le temps dramatique, où l'on devra déterminer si les signifiants temporels concernés renvoient à la modalisation de l'action dramatique ou s'ils fonctionnent davantage comme marques indicielles offrant un cadrage historique au texte ; on rappelle ici que la notion de cadrage historique n'exclut évidemment pas le cas d'*historicité zéro*, ni celui d'*historisation paradoxale* à travers la référence au temps présent, tous deux évoqués plus haut.

1.2.3. Indissociabilité de l'Espace et du Temps : le concept de « chronotope » au théâtre

Dès les premières pages de *La Fabrique du théâtre*, M. Pruner semble attirer l'attention de ses lecteurs sur une certaine indissociabilité des catégories de l'espace et du temps au théâtre :

Le théâtre est art de l'espace et du temps. A partir du moment où, pour devenir spectacle, il sort des pages du livre [...] il s'inscrit nécessairement dans un espace consacré et dans une temporalité irréversible qui disparaissent sitôt la représentation achevée.⁴⁰²

On peut sans doute voir dans cette citation une influence assez forte du concept de « chronotope » élaboré par Bakhtine. Selon ce dernier, le roman est l'une des façons que l'on a de penser le temps, à l'aide de systèmes de métaphores qui permettent d'en prendre la mesure comme s'il s'agissait d'un espace (qui le spatialisent) :

Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement, par « temps-espace » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. Ce terme est propre aux mathématiques ; il a été introduit et adapté sur la base de la théorie de la relativité d'Einstein. Mais le sens spécial qu'il y a reçu importe peu. Nous comptons l'introduire dans l'histoire littéraire presque (mais pas absolument) comme une métaphore. Ce qui compte pour nous, c'est qu'il exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l'espace). Nous entendrons *chronotope* comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu, sans toucher à son rôle dans d'autres sphères de la culture.

Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. Cette intersection des séries et cette fusion des indices caractérisent,

⁴⁰² PRUNER, Michel. *La Fabrique du théâtre*. Paris : Nathan, 2000, p. 4.

précisément, le chronotope de l'art littéraire.⁴⁰³

Le concept de « chronotope » pourrait-il, au moins dans certains cas, s'avérer utile pour décrire les représentations souvent indissociables de l'espace et du temps dans la littérature dramatique ? Si le concept permet de spatialiser le temps, il permet aussi, à l'inverse, de temporaliser l'espace : l'appartement familial qui abrite toute l'action dramatique de *Forasters*, on le montrera plus précisément, reste le même d'un point de vue strictement spatial (topographique : l'appartement ne s'est pas déplacé) ; en revanche, il n'est pas le même aux deux époques que la pièce représente, ni du point de vue de la chronologie (quarante ans ont passé entre les années 1960 et le début du XXI^e siècle), ni dans l'expérience sensible des personnages (le personnage de la FILLE n'appréhende pas ce lieu de la même façon aux deux époques, séparées dans sa biographie par quatre décennies d'exil familial). La catégorie de l'espace se trouve ainsi temporalisée dans *Forasters*, et l'on rejoint ici la proposition de lecture formulée par Jaume Mascaró Pons, à travers la notion d'*espace relationnel* (l'espace défini par le réseau de relations qui se tissent entre les différents personnages au sein de l'*espace physique*, c'est-à-dire au sein de l'espace scénique où se déroule l'action dramatique et qui correspond aux indications et aux didascalies de l'auteur). L'*espace relationnel* qui se construit dans *Forasters* viserait à élaborer un cadre spatiotemporel que Mascaró Pons présente en ces termes : « una estructura dramàtica on els espais són contextualitzacions *temporals* de personatges que repeteixen, al llarg dels temps, conflictes similars »⁴⁰⁴.

Il n'est évidemment pas question, dans le cadre de cette étude, d'aventurer un travail théorique hasardeux qui viserait, pour ainsi dire, à adapter à la littérature dramatique un concept si étroitement lié à la théorie du roman. Toutefois, on n'hésitera pas à recourir au terme de *chronotope* dans le cas des pièces où l'entrelacs des référents spatiaux et temporels semble particulièrement signifiant⁴⁰⁵.

⁴⁰³ BAKHTINE, Mikhaïl. « Formes du temps et du chronotope dans le roman (Essais de poétique historique) ». In *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 2008, p. 237-238.

⁴⁰⁴ MASCARÓ PONS, Jaume. « Els espais del "jo". Suggestions per a una recerca ». In *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani*. Op. cit., p. 607.

⁴⁰⁵ Pour la référence, dans le cadre des études théâtrales, au concept de BAKHTINE, voir entre autres VÁZQUEZ MÉDEL, Manuel Ángel. « Del escenario espacial al emplazamiento ». In PÉREZ, Concepción (éd.). *Creación espacial y narración literaria*. Séville : Grupo de Investigación temática estructural, 2001 : « Cada ser humano pertenece a un espacio, a unos lugares... Cada ser humano pertenece a un tiempo, a un curso temporal... A su vez, esos espacios y tiempos le pertenecen. Se trata de una doble y recíproca pertenencia : una tenencia hasta el final, perfecta. Nuestra co-pertenencia a unas coordenadas espacio-temporales es, pues, perfecta, acabada. Conclusa en cada punto de esa dinámica cuadrícula espacio-temporal, cronotópica. Y, a la vez, dinámica y abierta... Estamos, pues, emplazados. Y ese emplazamiento es, a la vez, espacial (en una "plaza", en un espacio) y temporal (en un "plazo", en un tiempo). Recordemos que las raíces indoeuropeas de ambas palabras,

1.2.4. Pistes de réflexion et hypothèses à partir de la lecture de quelques didascalies initiales

À l'issue de ces exposés théoriques consacrés aux catégories du temps et de l'espace au théâtre, on se propose de lire quelques « didascalies initiales »⁴⁰⁶ issues d'un petit nombre de pièces écrites en Catalogne à partir des années 1990. Ce rapide examen a pour but de mettre en relief certaines considérations non seulement théoriques (concernant la nature des référents spatiaux et/ou temporels, la fonction et la valeur des indications scéniques, l'idée de thématization de l'Espace et du Temps, etc.), mais aussi historiques (du point de vue de l'évolution de la littérature dramatique catalane au cours des dernières décennies, et en particulier de la disparition des références à la réalité historique immédiate) – des considérations que l'on a, selon les cas, assez longuement développées ou à peine esquissées jusqu'ici. On espère ainsi mettre en lumière quelques hypothèses et ouvrir quelques pistes d'interprétation étroitement liées à l'objet du présent travail.

Si l'on s'intéresse aux textes didascaliques initiaux dans des pièces écrites au cours des années 1990 et jusqu'en 2003⁴⁰⁷, il est assez marquant de voir que les fonctions descriptive et surtout désignative des indications scéniques tournent parfois à bas régime, et même encore en deçà dans certaines pièces. Cette observation serait insignifiante si le discours des personnages venait systématiquement combler un tel vide, mais pour les pièces que l'on évoquera ici, il n'en est rien : le dialogue, à quelques exceptions près, ne renseigne guère mieux le lecteur/spectateur quant au lieu (géographique) où pourrait se dérouler l'action. Le bref examen que l'on se propose d'effectuer semble révéler une forme de disparition relative du monde comme horizon immédiat de référence.

Hors du cadre chronologique indiqué plus haut (1990-2003), il est une expérience dramaturgique assez radicale que l'on ne saurait passer sous silence : dans *Descripció d'un*

plak- (plazo) y plat- (plaza), respectivamente “ser plano” y “extender, esparcir” aluden a esa extensión espacio-temporal imprescindible para la existencia. Pero esa estructura de emplazamiento no se limita a ubicarnos externamente ; no es algo accidental sino, precisamente, el marco, el horizonte, el escenario desde el que se dibuja lo esencial, pero ya hecho nuestro, formando parte de nosotros. Estar emplazado es, pues, también, sentirse instados a dar una respuesta, un testimonio, en un determinado lugar y tiempo. [...] Nadie puede vivir si no está emplazado. Posiblemente la muerte sea la salida a ese emplazamiento hacia un punto cero de espacio y tiempo (y por tanto de materialidad), hacia otro emplazamiento, o hacia otras coordenadas distintas (y distantes). En cualquier caso, un desemplazamiento radical, en el instante mismo de nuestro más radical emplazamiento » (*op. cit.*, p. 40).

⁴⁰⁶ Pour la classification des didascalies en quatre catégories générales (« didascalies initiales », « fonctionnelles », « expressives » et « textuelles »), qui est celle à laquelle on se référera ici dans l'ensemble, afin d'étudier le paratexte théâtral, voir PRUNER, Michel. *L'Analyse du texte de théâtre. Op. cit.*, p. 14-18. Les « didascalies initiales » regroupent la liste des personnages et les informations sur les lieux et sur le moment où se situe l'action.

⁴⁰⁷ Date du projet « L'acció té lloc a Barcelona », que l'on a déjà évoqué.

paisatge (1979), et par la suite dans un certain nombre d'autres pièces, Josep M. Benet i Jornet pousse la « dramaturgie textuelle » dans ses derniers retranchements, pour ainsi dire, en privilégiant « l'action verbale » au détriment quasi absolu des indications scéniques, et en particulier des indications spatiotemporelles qui auraient pu fournir un cadre géographique et/ou historique précis à l'action dramatique. Cette « configuration où le dialogue est hypertrophié »⁴⁰⁸ apparaît d'abord comme une réaction de l'auteur face à un certain contexte théâtral, celui de la période 1975-1985, qui se traduit selon Carles Batlle par une forme de « traversée du désert »⁴⁰⁹ pour les auteurs de théâtre à texte et qui correspond à un moment de défiance des compagnies et des metteurs en scène vis-à-vis de la littérature dramatique :

Per lluitar contra la suposada « tirania de l'autor », Benet i Jornet, per exemple, va arribar a proposar el 1979 textos sense acotacions, però no tant per una voluntat d'experimentació, sinó més aviat perquè ningú no pensés que l'autor pretenia exercir de director « camuflat dins el parèntesi de les acotacions ».⁴¹⁰

L'auteur semble ainsi se mettre, d'une certaine manière, en retrait. Une remarque s'impose à ce stade : il serait bien sûr hâtif de prétendre que l'absence de tout texte didascalique entraîne dans les pièces concernées un degré nécessairement ou automatiquement majeur d'incomplétude ou d'« inachèvement »⁴¹¹. Dans le cas des pièces dépourvues de tout texte didascalique, en effet, certaines indications importantes, qui figurent d'habitude dans les didascalies, viennent s'insérer au cœur même du texte dialogué où le discours des personnages peut remplir une fonction de « didascalie implicite »⁴¹².

⁴⁰⁸ Cette dernière formule, ainsi que les notions de « dramaturgie textuelle » (ou « dramaturgie du verbe ») et d'« action verbale » sont empruntées à Monique MARTÍNEZ-THOMAS. Voir *Pour une approche de la dramaturgie espagnole contemporaine. Traditions, transitions, transgressions...* Paris : L'Harmattan, 2004, p. 13-17.

⁴⁰⁹ « Travessia del desert » : on peut lire cette formule, par exemple, dans BATLLE I JORDÀ, Carles. « Escriure l'escena, escriure per a l'escena ». *Art. cit.*, p. 393. Carles BATLLE explique : « En l'etapa del teatre independent, l'autor teatral va esdevenir una peça de tantes, una peça camuflada en la complexitat de l'engranatge dramàtic. La seva feina es va diluir en la construcció espectacular col·lectiva. Més encara : va haver de supeditar la seva inventiva a les, diguem-ne, necessitats històriques ; és a dir, va haver de garantir, per sobre de tot, la càrrega reivindicativa dels seus textos (buscant al mateix temps la fórmula que la dissimulés als ulls de la censura). Amb la professionalització de les companyies, l'autor a la fi va aconseguir desfer-se d'aquest jou. I, amb tot, l'estrebada alliberadora només li va servir per a reconèixer la seva solitud : les noves tendències dramàtiques no el reclamaven ; fins i tot, semblava que el menyspreessin. Tothom es desentenia de la paraula dramàtica, de tot allò que fes pudor de *literatura* » (*ibid.*, p. 393-394).

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 394.

⁴¹¹ On rappelle que la présence des didascalies dans les textes de théâtre a souvent été interprétée comme un signe de l'incomplétude qui caractérise ces derniers : « Il semblerait que rendus plus sensibles à l'inachèvement essentiel du texte théâtral, les auteurs tentent de pallier cette insuffisance par les didascalies. » VIDOZ, Isabelle. « Le texte de théâtre : inachèvements et didascalies ». *DRLAV, Documentation et recherche en linguistique allemande contemporaine, Vincennes, Université Paris 8, n°34-35, 1986, p. 103.*

⁴¹² Pour la notion de « didascalie implicite » et son analyse, voir en particulier MARTÍNEZ-THOMAS, Monique. *Pour une approche de la dramaturgie espagnole contemporaine. Op. cit.*, p. 13-17. Isabelle VIDOZ imagine une notation qui permettrait de rendre compte de ces didascalies internes au dialogue, en notant entre crochets, à la

Autrement dit, dès lors que le texte est un texte de théâtre, tout se passe comme si le metteur en scène et le lecteur finissaient toujours par « mettre à jour eux-mêmes les virtualités paratextuelles du texte dialogué »⁴¹³. Mais, si l'on ne doit pas se laisser étourdir par l'absence d'un paratexte didascalique explicite, les pièces auxquelles on fait allusion ici représentent des cas assez singuliers : dans les textes où Benet choisit de restreindre au maximum son rôle de « didascale »⁴¹⁴ – en particulier dans *Soterrani* et *Com dir-ho ?* – on observe une grande indétermination spatio-temporelle ; de sorte que l'on pourrait être amené à s'interroger sur le rapport entre une forme de dramaturgie de la « didascalie “degré zéro” »⁴¹⁵ et l'effacement de toute une série de référents spatiaux et temporels. En d'autres termes, n'y aurait-il pas un lien entre, d'une part, des écritures qui accordent une primauté manifeste au dialogue (au sein duquel se jouerait principalement le conflit) et, d'autre part, l'invisibilité que l'on a déjà signalée de Barcelone et/ou de la Catalogne (entre autres) ?

Un certain théâtre, qui concentre l'essentiel de sa force dramatique dans le discours des personnages, semble donc éluder – dans le même temps et comme par un phénomène de vases communicants – les représentations d'une réalité historique donnée. Mais dans quelle mesure exacte, avec quel degré d'indétermination et selon quels modes ? C'est la catégorie des référents spatiaux, peut-être davantage encore que celle des référents temporels, qui semble être concernée de la manière la plus significative par le phénomène d'effacement en question, comme on tentera de le montrer à travers l'examen de quelques didascalies initiales :

A. *L'escena és a les fosques.*

Un monitor de televisió s'engega. A la pantalla veiem un primeríssim pla de la cara d'un home.

suite des répliques, l'indication scénique induite ; par exemple : « LA MARQUISE : Cinq heures. Je sors [*elle sort*] » (« Le texte de théâtre : inachèvements et didascalies ». *Art. cit.*, p. 108).

⁴¹³ GALLÈPE, Thierry. *Didascalies. Les mots de la mise en scène*. Op. cit., p. 38.

⁴¹⁴ Monique MARTÍNEZ THOMAS emploie la notion de *didascale* qui désigne pour elle « une forme d'énonciation spécifique » par laquelle « l'auteur entend bien substituer une mise en scène, imaginaire mais destinée à vivre pour la mémoire collective, à celle, réelle mais éphémère, du futur metteur en scène ». GOLOPENTIA, Sandra. MARTÍNEZ THOMAS, Monique. *Voir les didascalies*. Toulouse/Paris : Cric & Ophrys, 1994, p. 142. Cette notion renvoie donc à l'énonciateur du message didascalique, à « cette entité textuelle chargée de donner des ordres pour la mise en scène, dont la finalité est d'engendrer une action et qui pré suppose en filigrane une entité textuelle complémentaire, co-agent idéal posé par le texte didascalique, le *didascalé* » (ce dernier correspondant à l'adressé du didascale). MARTÍNEZ THOMAS, Monique. « Le didascale, acteur principal de la pièce *Los figurantes* de José Sanchis Sinisterra ». In *Jouer les didascalies*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1999, p. 110, note 6.

⁴¹⁵ MARTÍNEZ-THOMAS, Monique. *Pour une approche de la dramaturgie espagnole contemporaine*. Op. cit., p. 10. L'auteur remarque, dans la dramaturgie espagnole, un nombre important de « textes de théâtre où le Verbe est largement prédominant et où les didascalies sont peu nombreuses, réduites à leur plus stricte expression, voir au “degré zéro” » (*ibid.*, p. 9).

1.2. UN DÉSERT RÉFÉRENTIEL ? LES CATÉGORIES DE L'ESPACE ET DU TEMPS AU THÉÂTRE

[...] *L'espai on es situa l'acció és inconcret. Potser un magatzem, o un garatge. En tot cas, un indret aïllat. Al fons hi ha una porta tancada, que és l'única sortida.*

*Com a mobiliari, a part del monitor de televisió amb l'aparell de vídeo a sota, hi ha una taula llarga, de fusta massissa, on cap una persona estirada, un moble baix i dues cadires. En una de les parets, un prestatge amb una vintena de cintes de vídeo, uns quants llibres, una càmera polaroid i un telèfon. Tot molt net i ordenat.*⁴¹⁶

- B.** *A l'obscuritat se sent un cotxe que ve de lluny i que puja de pressa, després s'atura i s'il·lumina l'escena : un paratge a la vora d'un precipici envoltat de cel.*⁴¹⁷
- C.** *Un bar amb moltes taules. A gairebé totes les taules hi ha un got o una tassa, com si el cambrer fes estona que no hagués passat a recollir. Des del començament hi ha la CLIENTA amb unes ulleres de sol posades, asseguda a una taula mirant per la finestra ; després entra la DONA MANCA amb una carpeta. Al lavabo d'homes hi ha l'ESTRANGER que trenca el mirall, i després es posa a recollir els trossos amb molta cura i els deixa en un racó. Es a la tarda.*⁴¹⁸
- D.** *ELLA i ELL estan asseguts a la taula d'un bar, davant d'una copa, al costat d'una finestra.*⁴¹⁹
- E.** *ELL i ELLA són al carrer al costat d'un telèfon públic. Tots dos fumen. Al començament bufa una ràfega de vent.*⁴²⁰
- F.** *ELLA es gronxa en un gronxador d'un parc mentre ELL està dempeus. El gronxador grinyola.*⁴²¹
- G.** *ELLA i ELL es troben damunt d'un pont que travessa un riu.*⁴²²
- H.** *ELL i ELLA es troben en un carreró sense sortida, a la part de darrere d'un edifici, al costat d'una porta entreoberta. Més enllà hi ha una porta més petita i vella. De fons se sent soroll de gent i música. Tots dos es disposen a fumar.*⁴²³

⁴¹⁶ GALCERAN, Jordi. *Paraules encadenades* (1996). Valence : Eliseu Climent, 2001, p. 19-24.

⁴¹⁷ CUNILLÉ, Lluïsa. *Cel* (1995). In *Deu peces*. Barcelone : Edicions 62, 2008, p. 17.

⁴¹⁸ CUNILLÉ, Lluïsa. *L'estany on els ànecs eren més bells que els cignes* (2000). In *Deu peces*. Barcelone : Edicions 62, 2008, p. 191.

⁴¹⁹ CUNILLÉ, Lluïsa. *Atlàntida* (1998). In *Deu peces*. Barcelone : Edicions 62, 2008, p. 75. Il s'agit du texte didascalique initial de la scène 1.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 86. Il s'agit du texte didascalique initial de la scène 2.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 95. Il s'agit du texte didascalique initial de la scène 3.

⁴²² *Ibid.*, p. 102. Il s'agit du texte didascalique initial de la scène 4.

⁴²³ *Ibid.*, p. 110. Il s'agit du texte didascalique initial de la scène 5.

1.2. UN DÉSERT RÉFÉRENTIEL ? LES CATÉGORIES DE L'ESPACE ET DU TEMPS AU THÉÂTRE

- I. *El VELL i l'HOME estan asseguts en un banc d'un parc. L'HOME es pentina. Pausa.*⁴²⁴
- J. *Una rellotgeria. L'HOME està assegut mirant com treballa la RELLOTGERA a l'altra banda del taulell.*⁴²⁵
- K. *L'home i el viatger estan asseguts al bar d'una estació de tren. Tots dos prenen un cafè a la mateixa taula.*⁴²⁶
- L. *L'home es troba tot sol en un cinema on s'està acabant de projectar una pel·lícula. Les últimes imatges són en una estació de tren on es veuen escenes d'acomiadament, com marxa el tren i després els títols de crèdits finals.*⁴²⁷
- M. Un camí a la muntanya.
L'acció transcorre en un sol dia, de l'albada fins a la nit.⁴²⁸
- N. *Sona la primera peça de Cançons per als nens morts de Gustav Mahler. Un carreró sense sortida als afores d'una petita ciutat portuària. El mur que tanca el carrer és ple de creuetes blanques fetes amb guix. Un HOME jove seu sobre uns maons. Una NENA d'uns vuit anys recolza el caparró sobre la seva falda. [...]*⁴²⁹

a) On remarque une absence totale de toute référence spatiale précise. Le huis clos de *Paraules encadenades* dans un « endroit isolé » du reste du monde (A) se construit comme un lieu à la marge⁴³⁰. Ce n'est évidemment pas un lieu qui se situerait hors du monde (d'autant moins qu'ensuite le dialogue renverra à deux reprises à la géographie catalane, à travers l'emploi de toponymes⁴³¹), mais la didascalie invite à la construction d'un espace scénique retranché du monde, sans doute afin de favoriser la concentration sur la trame

⁴²⁴ CUNILLÉ, Lluïsa. *La cita* (1998). In *Deu peces*. Barcelone : Edicions 62, 2008, p. 133. Il s'agit du texte didascalique initial de la scène 1.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 148. Il s'agit du texte didascalique initial de la scène 2.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 170. Il s'agit du texte didascalique initial de la scène 4.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 181. Il s'agit du texte didascalique initial de la scène 5.

⁴²⁸ BATLLE, Carles. *Les veus de Iambu*. Barcelone : Edicions 62, 1999, p. 17.

⁴²⁹ ESCUDÉ, Beth. *Les nenes mortes no creixen*. Barcelone : Arola, 2002, p. 11.

⁴³⁰ « [...] un particular *huis clos* d'un dia qualsevol d'una ciutat coneguda del món actual ». GALLÉN, Enric. « Pròleg ». In GALCERAN, Jordi. *Paraules encadenades*. Barcelone : Eliseu Climent, 1996, p. 11.

⁴³¹ « Quan em vas deixar despullada fora del cotxe a Arinsal, què va ser, un sàinet ? » (GALCERAN, Jordi. *Paraules encadenades*. *Op. cit.*, p. 67). « Et penses que no sé que des de Bellvitge a casa la meua mare no hi ha cap àrea i que les pomes Golden són grogues? » (*ibid.*, p. 114).

fictionnelle – et dans la pièce de Galceran, essentiellement sur le dialogue qui se fait territoire d'une véritable joute verbale entre les deux personnages.

b) Aucune indication temporelle ne renvoie à un moment historique déterminé. Les autres indications temporelles, rares, ne se réfèrent qu'au « temps du monde »⁴³² perçu par l'homme à travers des oppositions ressenties comme naturelles, telles que la distinction jour/nuit (M). Bien que le seul examen des didascalies initiales ne suffise pas à le démontrer, tout porte à croire que la probable rareté des marques indicielles qui offriraient un cadrage historique à l'action correspond à une certaine inclination pour la déconstruction du temps dramatique, qui constitue l'une des principales caractéristiques de l'esthétique postdramatique selon Lehmann⁴³³. Mais, sur un autre plan, tout porte à croire que le théâtre peut, selon les pièces, chercher à engendrer une forme de *thématisation du Temps*. On entend par cette formule une certaine propension du théâtre (mais aussi de la littérature et de l'art en général) à tenter de rendre compte de la dimension en large partie inconnaisable du Temps :

Nous sommes [...] pris dans l'enchaînement des événements, dont nous n'avons pas seulement conscience et mémoire, mais que nous pouvons prolonger aussi par une représentation intellectuelle, soit dans la direction du passé, où nous situons notre naissance, soit dans la direction de l'avenir, où nous situons notre mort. Ainsi prenons-nous conscience de la dissymétrie entre le passé et l'avenir, attestée dans la différence entre le souvenir certain et l'attente incertaine. Nous prenons connaissance non seulement de l'aspect extensif qui caractérise le temps, mais encore de cet étrange clivage entre le passé et l'avenir qui se manifeste à l'instant présent, et qui nous fait dire que le temps fuit et qu'il est impossible de le retenir. Bien que nos différentes facultés concourent donc à nous faire connaître, sous ses différents aspects, cette dimension temporelle de notre existence, qui se différencie de la condition spatiale en ce que nous pouvons figurer le temps par une seule ligne, nous hésitons parfois dans le choix entre deux représentations du temps. La première nous fait regarder les événements survenus comme s'éloignant dans le passé, mais cette représentation qui semble adéquate pour figurer le passé immédiat se heurte à l'intangibilité du passé éloigné et à l'invraisemblance de lui attribuer un mouvement quelconque. La seconde représentation, qui semble convenir à toutes les situations et n'engendrer aucune difficulté, consiste à regarder notre instant présent comme se déplaçant vers l'avenir sur la ligne idéale indéfiniment prolongée du temps. Nous ne parvenons guère à en savoir davantage sur cette condition

⁴³² BARREAU, Hervé. *Le Temps*. Paris : PUF, 1996, p. 54.

⁴³³ Voir LEHMANN, Hans-Thies. *Le Théâtre postdramatique*. *Op. cit.* Au-delà de la catégorie du temps, LEHMANN met en évidence un processus général de déconstruction de la structure dramatique dans son ensemble (temps, fable, espace, action, personnage, etc.).

1.2. UN DÉSERT RÉFÉRENTIEL ? LES CATÉGORIES DE L'ESPACE ET DU TEMPS AU THÉÂTRE

temporelle par le seul jeu de notre expérience ordinaire, de notre réflexion et de notre imagination.⁴³⁴

Il y aurait lieu de parler d'une forme de thématization du Temps à travers l'espace scénique lorsque le Temps comme catégorie de l'expérience humaine – expérience non seulement intime (le temps éprouvé dans son passage), mais aussi sociale, culturelle, etc. (temps mesuré artificiellement par les horloges, par exemple) – semble pour ainsi dire inscrit au fronton de certains espaces scéniques dont les signes prendraient alors valeur de symboles ; ainsi, l'horlogerie (J) comme image de l'« étoffe du temps qui [...] échappe en sa plus grande partie »⁴³⁵ aux hommes. Si le temps est donc en partie un mystère, il devient alors sujet d'exploration (philosophique, poétique, etc.) ; d'où la thématization du Temps au théâtre, au sens où les signifiants temporels – marques indicelles d'un certain cadre historique ou indications concernant le passage des saisons et des heures – importeraient moins que les constructions dramaturgiques propres à dire et à interroger le fonctionnement même du temps :

[...] Heidegger, préoccupé de faire dériver toutes les notions de temps du triptyque initial à-venir/ayant été/se présentant, met en évidence l'*historialité* de tout être humain à l'égard de ses contemporains et en vient à l'*intra-temporalité*, par quoi est désignée l'obligation de « compter avec le temps du monde ». Ici la phénoménologie introduit nécessairement le « maintenant » et le « présent élargi », et elle demande d'articuler l'historicité sociale de l'action au « temps des travaux et des jours ». Cette articulation apparaît, en effet, si essentielle qu'il convient, nous semble-t-il, d'étudier pour elle-même l'architecture globale du temps que présupposent d'abord le récit véridique sans doute, mais aussi l'épopée, l'histoire, le théâtre, le roman, toutes les manières d'exprimer la *dramatique* du temps. Cette dramatique, qui rend ces histoires si passionnantes, est impuissante par elle-même à élaborer son cadre architectural.⁴³⁶

On souhaite retenir ici l'idée d'une *dramatique du temps*, et l'on sera sans doute amené, dans certaines pièces, à chercher à en déterminer l'essence et le fonctionnement ; dans le

⁴³⁴ BARREAU, Hervé. *Le Temps. Op. cit.*, p. 3-4. Comme le rappelle René GIRAUDON : « La littérature est art du temps. Lorsque dans *Le Soulier de satin* Claudel accumule les années, pour rétablir les proportions du cadre où se meut l'action, il étend à l'univers entier l'espace théâtral. Mais les dimensions cosmiques que prend alors le drame l'apparentent davantage au roman [...] qu'au théâtre. Et l'on sait que jusqu'à la courageuse réalisation de J. L. Barrault, la pièce fut réputée injouable ». *Démence et mort du théâtre. Op. cit.*, p. 47.

⁴³⁵ Dans le chapitre qu'il consacre au « temps du monde », Hervé BARREAU s'intéresse aux horloges et observe : « Si la succession des événements échappe pour leur plus grande part à la maîtrise de l'homme, celle des saisons, des mois et des semaines peut être intelligemment repérée et calculée à l'avance, comme en témoigne le calendrier, et celle des heures se distingue par le fait qu'elle peut être artificiellement mesurée. Il semble même que l'homme ait d'autant plus cherché à développer sa maîtrise de la mesure du temps qu'il était obligé de constater que l'étoffe du temps lui échappe en sa plus grande partie. » *Le Temps. Op. cit.*, p. 65.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 53.

même sens, on se demandera également s'il n'y a pas lieu de parler d'une certaine *dramatique de l'espace*.

c) La description de l'espace scénique ressortit, quant à elle, à deux valeurs bien distinctes, mais qui ne s'excluent pas nécessairement l'une l'autre. D'une part, de nombreux éléments scéniques ont une valeur que l'on pourrait qualifier de fonctionnelle et parfois même de technique – *utilitaire*, dira-t-on ici : un banc est un banc, il permet de s'y asseoir (I). D'autre part, un banc, ou une balançoire (F), sur une scène de théâtre peuvent figurer un parc, le cas échéant (ici, respectivement, dans *La cita* et dans *Atlántida*), sur le mode de la métonymie ; les éléments scéniques prennent alors une valeur *symbolique*⁴³⁷. Bien sûr, la valeur symbolique va souvent bien au-delà d'une figuration métonymique qui ne reposerait que sur un strict rapport de contiguïté indicielle du type banc/parc, pont/ fleuve (G), ou encore, si c'était le cas dans d'autres didascalies, immeuble/ville, prairie/campagne, etc.

La valeur symbolique, que peuvent acquérir certains objets selon les constructions de l'espace scénique indiquées dans le texte didascalique, se situe à la fois au niveau du symbole culturel (la colombe comme symbole de la paix) et au niveau des « rapports imaginaires institués par l'auteur », c'est-à-dire d'un certain « système signifiant » ou d'une certaine « combinatoire »⁴³⁸ qu'il convient de mettre en lumière soit au sein d'une pièce en particulier, soit dans l'œuvre dramatique d'un auteur prise dans son ensemble. Ainsi les indications d'un paysage de montagne (M) ou d'une ville portuaire (N) sont-elles certainement redevables de ces différentes lectures : l'évocation d'un lieu situé en altitude ou celle d'un relief escarpé ne sont pas associées aux mêmes images ni aux mêmes sentiments que celle d'un cadre maritime, que ce soit pour le lecteur/spectateur, pour tel dramaturge dont on considérerait l'ensemble des pièces, ou encore pour tel texte théâtral, pris isolément du reste de l'œuvre, qui bâtirait – non pas *en dehors*, mais plutôt *par-dessus* les deux niveaux précédents – son propre système signifiant. Dans le même sens, l'image très

⁴³⁷ On se réfère ici à la « typologie de l'objet » selon Anne UBERSFELD, qui propose un classement des objets tels qu'on les rencontre dans les textes dramatiques en fonction de trois valeurs – *utilitaire*, *référentielle* et *symbolique* : « a) figurant dans les didascalies (ou dans le dialogue, en cas de carence didascalique), l'objet peut être *utilitaire* : s'il s'agit de figurer un duel, deux épées ou deux pistolets s'imposeront ; un fourneau s'il s'agit de faire la cuisine ; b) l'objet-décor peut être *référentiel* ; iconique et indiciel, il renvoie à l'histoire, à la peinture (au "pittoresque", au "réel") ; toutes sortes de formes de théâtre utilisent ce type d'objets : ainsi la mise en scène romantique a pour but l'"exactitude" historique, c'est-à-dire la conformité de l'objet à l'idée moyenne que le spectateur peut se faire d'un objet historique ; l'objet naturaliste dénote un cadre de "vie quotidienne" ; c) l'objet peut être *symbolique* ; son fonctionnement est alors essentiellement rhétorique : il apparaît la métonymie ou la métaphore de tel ordre de réalité, psychique ou socio-culturel ». *Lire le théâtre*. *Op. cit.*, p. 196-197.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 197.

picturale du précipice, définie par la découpe du ciel dans un endroit indéterminé (B) est porteuse de toute une série de connotations – la fin, le danger, etc. – et laisse augurer d'une grande puissance évocatrice de l'espace scénique dans la mesure où ce dernier, dès sa description dans le texte didascalique initial, entre en résonance avec le titre même de la pièce (*Cel*).

d) En revanche, les différents éléments qui viennent ainsi construire l'espace scénique n'ont de valeur que (très) *faiblement référentielle*, en tout cas si l'on prête à ce terme le sens indiqué par Anne Ubersfeld ; dans les didascalies considérées, en effet, peu importe l'historicité de « l'objet-décor », semble-t-il. Bien entendu, un banc dans un parc renvoie à un certain mode d'agencement de l'espace par l'homme dans certaines sociétés plutôt que dans d'autres (on peut avancer un certain nombre d'affirmations : les jardins publics ont une histoire bien particulière en Europe, il est probable qu'il n'y ait pas de parcs publics avec des bancs en Antarctique, etc.) ; de la même manière, certains éléments peuvent dénoter un cadre de vie aisément reconnaissable pour la plupart des lecteurs/spectateurs occidentaux de la fin du XX^e siècle ou du début du XXI^e : ils savent qu'il peuvent, lorsqu'ils se promènent dans la rue, passer devant la vitrine d'une horlogerie, ou trouver une cabine de téléphone (E) ; du reste, ces mêmes lecteurs/spectateurs parviendront certainement à rattacher plus ou moins au champ de leur vie quotidienne les images de lieux tels qu'une salle de cinéma (L) ou un bar (C, D). On voit bien que ces éléments scéniques, s'ils renvoient à la réalité historique immédiate, ne le font pas prioritairement et le font pour ainsi dire malgré eux. Il faudrait peut-être dire alors qu'ils ne prennent de valeur référentielle que par accident et de manière anecdotique.

On pourrait être tenté, à la limite, de décrire les types référentiels les plus dépourvus de renvois au réel en faisant appel à la notion de *non-référence* – un peu comme Marc Augé parle des « non-lieux »⁴³⁹. Mais il paraît évident qu'il ne saurait exister de non-référence proprement dite. D'une part, en effet, lorsque le monde (réel, objectif, extérieur) semble s'estomper ou disparaître comme horizon immédiat de référence, alors un autre univers émerge ou, plus exactement, devient plus saillant – l'univers ou le monde fictionnel qui se construit d'une certaine manière comme référent au texte théâtral – ; on rappelle à ce stade, en empruntant les mots de Daniel Bougnoux que « la *référence* n'entraîne aucunement la

⁴³⁹ AUGÉ, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Le Seuil, 1992. On reviendra plus en détail sur les travaux de cet auteur.

position ontologique du référent dans le monde "objectif" »⁴⁴⁰. D'autre part, il serait vain d'envisager le texte théâtral à l'aune de la notion de non-référence, car cela reviendrait à nier le processus même de la signification (de la production du sens) dans la mesure où l'on peut affirmer : « Le référent ne disparaît qu'avec la disparition du sens ; à l'inverse, toute émergence d'un sens impose la représentation corrélative d'un référent »⁴⁴¹.

Toujours en empruntant la terminologie d'Anne Ubersfeld, on remarque que « l'objet-décor » (au sens, ici, de l'image émanant de la description de l'espace scénique) ne fonctionne pas à proprement parler comme icône ou comme indice, mais qu'il a souvent valeur de symbole ; il trouve alors un fonctionnement de nature rhétorique dans la mesure où il s'inscrit dans un réseau de correspondances et/ou de substitutions, d'ailleurs peut-être plus sur le mode de la métaphore que sur celui de la synecdoque : telle voie sans issue (H, N) est moins représentée sur scène pour figurer l'espace qui l'entoure (par exemple, un quartier ou une ville) que pour produire *métaphoriquement* l'image d'un certain espace psychique, mental, intime, etc., ou encore pour élaborer une image scénique qui traduise un certain ordre immatériel des choses (comme la fin inexorable d'une relation, un échange impossible à travers le dialogue, une insuffisance des mots, etc.).

À partir d'un petit échantillon de didascalies initiales (situées en début de pièces ou en début de scènes), on peut donc observer des constructions spatiotemporelles qui se caractérisent, en partie, par une certaine diversité : des didascalies mentionnent des espaces contigus, tandis que d'autres visent à construire un espace scénique qui se suffit à lui-même au sens où il ne contient aucun indice des espaces qui pourraient se trouver à sa marge ; du reste, les lieux représentés ou évoqués sont de nature assez diverse (naturels, ruraux, urbains, intérieurs, extérieurs, ouverts, fermés, etc.) ; enfin, il peut y avoir aussi bien unité que multiplicité de lieux puisque dans *Atlantida* et dans *La cita*, par exemple, les changements de scènes s'accompagnent d'un changement d'espace.

Quel est donc, à l'issue de cette description, ce qui rassemble les constructions spatiotemporelles suggérées par les différents textes didascaliques ? Quel pourrait en être le trait commun ? Il semble que l'on ait à chaque fois affaire à des espaces scéniques essentialisés, dans la mesure où leur description, plus ou moins minimaliste, se limite en tout cas à la valeur utilitaire et/ou symbolique des différents éléments constitutifs. À des degrés certes divers, il y a toujours lieu de parler d'une forme d'indétermination, à tel point que

⁴⁴⁰ BOUGNOUX, Daniel. *Vices et vertus des cercles : L'autoréférence en poétique et pragmatique*. Paris : La Découverte, 1989, p. 142.

⁴⁴¹ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. « Le texte littéraire : non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle ? » *Texte*, Revue de critique et de théorie littéraire, n°1, Toronto, 1982, p. 31.

Galceran emploie lui-même ce qualificatif : « inconcret » ; dans la didascalie initiale de *Paraules encadenades*, d'ailleurs, on remarque une particularité syntaxique assez significative : par l'utilisation d'un adverbe modalisateur (*potser*) et de la coordination (c'est peut-être un magasin ou peut-être un garage), le « didascale » ne se met pas en retrait, comme on pourrait d'abord le croire. La syntaxe, en effet, n'ouvre pas vraiment la voie à une forme de négociation⁴⁴², mais semble précisément attirer l'attention du metteur en scène et du lecteur sur l'indétermination du lieu, c'est-à-dire en définitive sur l'hésitation même que pourrait ou devrait éprouver le spectateur en découvrant l'espace scénique. S'il est impossible à ce dernier d'identifier clairement où se déroule l'action, c'est sans doute parce qu'une telle information est superflue – ou mieux : parce que l'indécision est nécessaire.

Dans les pièces évoquées ici, l'espace se structure autour de deux axes principaux, l'un fonctionnel (déterminé par les besoins de la scène : on doit mettre une chaise pour que le comédien puisse s'y asseoir, il faut qu'il y ait un poste de télévision parce que la pièce repose en partie sur un dispositif audiovisuel, etc.), l'autre symbolique. Ainsi, les éléments scéniques semblent s'articuler autour de différents fils (utilitaire, métaphorique, connotatif, etc.) qui s'enracinent tous, pour ainsi dire, dans deux ordres de « réalité » : d'une part, la réalité de la scène (avec ses contraintes techniques, scénographiques, etc.), et d'autre part, celle du langage dans la mesure où les différentes constructions de l'espace scénique s'apparenteraient, d'une certaine manière, à une figure rhétorique au sens où ces *images de l'espace* se feraient aussi *images de la parole* en figurant ou en transposant visiblement sur la scène les conditions par définition invisibles de cette parole – un huis clos et un espace ouvert, par exemple, ne disent pas la même chose sur l'acte de parole qui pourrait être accompli en leur sein. Dans ce cadre, tout se passe comme si le monde (la réalité historique, le réel concret) disparaissait en quelque sorte de la scène, en tout cas comme univers immédiat de référence. Comme le rappelle Jordi Castellanos :

Escriptors, vides, ciutats : la literatura ho és tot i no és res. Només paraules. És a dir, molt més que paraules. Perquè, fetes literatura, les paraules tenen el do de crear, d'articular, d'omplir de sentit, de valors, tot això que toquen. Estranya professió, aquesta, la d'escriure, que marca radicalment, potser fereix, els que l'exerceixen. Estranyes realitats, les que aquests escriptors s'inventen, que viuen activament, inquietament, entre nosaltres, més enllà

⁴⁴² On fait allusion ici à la notion de « didascale négociateur ». Voir MARTÍNEZ-THOMAS, Monique. *Pour une approche de la dramaturgie espagnole contemporaine*. Op. cit., p. 79-80. L'auteur désigne par cette formule ce qui, dans le texte didascalique, semble suggérer, proposer, envisager certaines alternatives, et en refuser d'autres.

1.2. UN DÉSERT RÉFÉRENTIEL ? LES CATÉGORIES DE L'ESPACE ET DU TEMPS AU THÉÂTRE

del temps i de l'espai. I es barregen en la nostra vida, en la nostra ciutat : són vides i ciutats que, escrites, reescriuen la vida i les ciutats.⁴⁴³

D'où cette hypothèse, à vérifier : il arriverait alors que les espaces au théâtre, par ailleurs divers, comptent moins comme images d'un certain lieu dans le monde que pour leur double fonctionnement à la fois *rhétorique* (qui serait le mode de l'espace où un acte de parole peut être accompli) et *sui-référentiel* (qui serait le mode selon lequel l'espace au théâtre ne cesserait jamais vraiment de se rapporter à soi-même et de dire le théâtre).

⁴⁴³ CASTELLANOS, Jordi. *Literatura, vides, ciutats*. Barcelone : Edicions 62, 1997, p. 5.

1.3. 1989 : le monde absent ?

Si l'on a choisi d'étudier, en premier lieu, *Desig* de Benet i Jornet et *Tàlem* de Belbel, c'est parce que, d'une part, ces deux pièces se situent au début de la période à laquelle on a choisi de s'intéresser, et que, d'autre part, elles se caractérisent par un traitement bien particulier de l'espace et du temps – traitement qui pourrait constituer, d'une certaine manière, un paradigme autour duquel s'organiseraient (avec, bien entendu, des différences, des nuances, des variations, etc.) les constructions spatiotemporelles observables à travers toute une série d'autres pièces postérieures dans la production dramatique des deux auteurs. *Desig* et *Tàlem*, comme de nombreux textes théâtraux de Benet et de Belbel écrits à partir des années 1980, et davantage encore au cours de la décennie suivante, possèdent en commun un trait non négligeable : il s'agit d'œuvres complètement dépourvues de toute référence locale, de toute référence à la réalité historique immédiate. Sans doute l'indétermination spatiale et/ou temporelle ne remplit-elle pas exactement la même fonction dans les deux pièces ; sans doute l'effacement du réel (concret) comme univers immédiat de référence ne s'explique-t-il pas non plus par des raisons identiques chez les deux dramaturges ; mais Benet et Benet partagent vraisemblablement une même fascination dramaturgique pour les catégories du temps et de l'espace au théâtre, pour le jeu de construction/déconstruction auquel elles permettent de se livrer, et sans doute aussi – au-delà de la seule dimension ludique – pour la puissance évocatrice des lieux et des temporalités que l'écriture dramatique ne cesse d'explorer en même temps qu'elle les crée.

À partir de l'étude des pièces que l'on a estimées les plus emblématiques d'un présumé *désert référentiel* – formule évidemment caricaturale que l'on s'emploiera à nuancer, hypothèse assez outrancière que l'on devra peut-être réfuter au moins en partie –, c'est-à-dire *Desig* et *Tàlem*, pour commencer, et ensuite *El gos del tinent*, *El temps de Planck* et *Forasters*, on souhaite aboutir, pour les pièces les plus dépourvues de références concrètes, à une typologie qui ne soit pas arbitraire, mais qui tienne évidemment compte de la place et de la fonction précises des deux catégories de référents auxquelles on s'intéresse ici. Dans tous ces textes théâtraux, les lieux du monde et l'Histoire semblent s'être tout à fait effacés au profit d'autres constructions spatiotemporelles dont on essaiera de saisir à chaque fois la singularité.

L'opacité de l'«histoire», souvent commentée, par exemple, à propos de *Desig*⁴⁴⁴, s'accompagne d'une certaine opacité des référents. Mais ce trait, commun à plusieurs pièces, revêt une forme bien particulière à chaque fois. Si l'on s'intéresse par exemple, dans le discours des personnages, à l'emploi – parfois ambigu et parfois même en grande partie hermétique, indéchiffrable – de certains pronoms relatifs, ainsi que de pronoms personnels ou de déterminants spatiaux et temporels (adverbes de temps et de lieu), on remarque que l'opacité en question n'est pas toujours liée aux mêmes stratégies d'écriture et ne produit pas toujours les mêmes effets. Selon les pièces, il peut s'avérer difficile, voire impossible dans certains cas, de déterminer avec exactitude ce que désigne telle ou telle expression linguistique. Certes, ce peut être le rôle du texte didascalique que de lever l'opacité (plus ou moins prononcée) en construisant, par exemple, le référent d'un pronom ou d'un adverbe de lieu :

Une des conditions de production et de transmission de la signification est de faire en sorte que la relation de référence puisse être établie. Certaines expressions linguistiques semblent particulièrement spécialisées dans ce rôle, et l'on pense à la fonction de l'article défini, des relatives descriptives, des déictiques, etc. Or dans certaines circonstances, l'énoncé seul ne permet pas d'établir cette référence à « l'objet » qui est mentionné, directement ou indirectement, et c'est précisément grâce aux contenus des didascalies que cette construction du référent est rendue possible.

Cette information permettant de reconstruire le référent se retrouve tout naturellement dans les indications de nom. Mais d'autres didascalies ont également pour fonction de permettre la construction des référents, et notamment ceux qui participent directement à l'échange verbal (le locuteur et l'allocutaire) ou bien d'autres éléments.⁴⁴⁵

Parmi les fonctions en question, il y a donc la désignation ou l'identification du locuteur (qui parle ?) et de l'allocutaire (à qui les propos sont-ils adressés ?), mais certaines didascalies concernent aussi d'autres référents que les interactants. Gallèpe donne pour exemple cette réplique issue de *Patate*, de Marcel Achard : « Quand ça ne marche pas là-dedans... », qui ne prend son sens que grâce à l'indication gestuelle : « *Il se frappe longuement le crâne.* » On observe alors que, dans certains cas, « le référent ne peut être

⁴⁴⁴ Carles BATLLE affirme que l'écriture de *Desig* se fonde sur un principe d'opacité (voir « De l'opacitat i la transparència a *Desig* ». *Pausa*, n°9-10, septembre/décembre 1991, p. 41-47). « Com a lectors, tenim la sensació que alguna cosa se'ns escapa, que no hi arribem. [...] Ens enfrontem, doncs, a una premeditada opció per l'ambigüitat i la suggestió. Així que iniciem la lectura, comencen a obrir-se interrogants i expectatives ; preguntes inquietants que, per més que vulguem, mai no acaben d'esbandir-se del tot. Ni tan sols quan arriba l'esperat "reconeixement" final. [...] Què ens amaga, l'autor ? Per què ? Per acabar-ho d'adobar, l'efecte d'escamoteig i la manca de transparència van acompanyats d'una estranya sensació de misteri – la percepció d'una atmosfera enigmàtica – que incentiva el nostre febrós desig de saber. » (« El darrer teatre de Benet i Jornet : un cicle ». *Art. cit.*, p. 94.)

⁴⁴⁵ GALLÈPE, Thierry. *Didascalies. Les mots de la mise en scène.* Op. cit., p. 259.

reconstruit que par inférence, à partir notamment d'informations données par le contenu d'une didascalie »⁴⁴⁶. Pour saisir dans une réplique à quoi renvoient les signes linguistiques, c'est-à-dire pour en construire le référent, au-delà du contexte situationnel qui entoure l'action dramatique, on doit ainsi prêter attention à une forme de coopération entre le texte didascalique, d'une part, et d'autre part, les éléments « cotextuels »⁴⁴⁷ que constituent les paroles prononcées par un personnage quelque temps avant la réplique considérée. Gallèpe rappelle que la didascalie « marque une articulation du discours, et en assure la cohérence, elle permet de construire le référent des différents pronoms personnels »⁴⁴⁸ et même, on l'a dit, de toute une série d'autres expressions linguistiques.

Mais on a évoqué plus haut le commentaire de Ryngaert concernant le pronom « on » employé par Clov dans une réplique de *Fin de partie* ; dans le même sens, on peut dire que dans plusieurs pièces du corpus, l'analyse se heurte au caractère parfois indécidable des référents d'un certain nombre de déictiques. Cela dit, cette ambiguïté ou cette opacité ne remplissent pas toujours la même fonction et peuvent n'être qu'apparentes, comme on tâchera de le montrer à travers quelques exemples issus de *Desig*, *Tàlem* et *El gos del tinent*. Dès la première scène de *Tàlem*, le lecteur/spectateur éprouve inévitablement une grande difficulté à saisir ce que désignent certains pronoms, par exemple :

LA DONA

Segur que arribarà avui ? Aquesta tarda ? Dintre de poc ? Ara ara, com dius tu ? Així, puc puc puc anar a buscar-los ?⁴⁴⁹

L'HOME

Buscar-los ?

LA DONA

Saps perfectament que estan encarregats des de fa un mes. Oh, els vaig fer prometre que me'ls farien en quinze dies. Oh, els vaig fer jurar que passaria a recollir-los fa dues setmanes, pensant que ja fa dues setmanes que el tindriem aquí.

L'HOME

Ah, sí. És que no sabia de què em parlaves, ara. **(15-16)**

À ce stade, le lecteur/spectateur ignore que le pronom pluriel (*los*) renvoie à des draps qu'a commandés LA FEMME, et que le pronom singulier (*el*) désigne un lit qui doit être livré. Mais à la limite, pour illustrer l'apparente opacité des référents, on pourrait presque citer n'importe quel passage de *Tàlem* puisque la pièce entière repose, comme on le verra, sur un

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 264.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 264.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 366.

⁴⁴⁹ Dans les citations, on souligne les passages sur lesquels on souhaite attirer l'attention.

jeu de déconstruction/reconstruction du temps « réel » et sur la supériorité informationnelle des personnages induite par ce jeu. En d'autres termes, le lecteur/spectateur ne restera pas dans l'indécision ; il est invité à une élucidation progressive ou graduelle de l'action et du discours des personnages. Quant au discours des personnages dans *El gos del tinent*, il semble se caractériser par une forme de stratégie de l'évitement, en particulier chez le personnage 2, l'une des deux femmes. Cette dernière ne répond pas à la question récurrente que lui pose le personnage 1 : « Qui mira ? » ; l'emploi flou du pronom : « Ho estan fent ! », « Ho fan » (78). Le personnage 2 prononce ces mots après le départ du personnage 1. Le pronom neutre traduit implicitement la peur qu'elle éprouve à l'idée qu'on soit en train de tuer le personnage 1 dans la pièce attenante. Mais le pronom n'a aucun référent explicite. Dans le cadre d'une pièce qui, comme on le montrera, traite du pouvoir sous sa forme la plus arbitraire et la plus cruelle, le référent qui, à première vue, pourrait sembler opaque ou ambigu, acquiert, au contraire, une netteté sans équivoque ; s'il se construit en creux, c'est certainement pour dire l'innommable du pouvoir décrit tout au long de la pièce.

Ces deux premières formes d'*opacité référentielle* ne sont donc en définitive qu'apparentes. Dans *Desig*, en revanche, Benet semble avoir fait le choix d'un obscurcissement savamment construit. Dans ces mots que prononce LA FEMME : « Però no, entre una cosa i altra, allò. / Un marit tranquil, reposat, i allò ja havia passat » (87), le déictique (*allò*) renvoie au passé du personnage – sa probable relation homosexuelle avec ELLE –, mais ce renvoi n'est ni immédiat ni même limpide ; le passé des personnages, en effet, n'est jamais élucidé tout à fait et se manifeste toujours sous un voile de confusion volontaire : le lecteur/spectateur ne dispose que du discours des personnages pour entrevoir le passé de ces derniers, et dans le même temps, leur discours reste suffisamment opaque pour que l'incertitude et le doute planent en permanence au-dessus de l'action dramatique. Carles Batlle met l'accent sur l'idée de stratégie :

Amb aquest llenguatge gairebé autoreferencial, entra en joc el concepte d'*estratègia* : no és tan important d'explicar pensaments, comunicar desitjos, com dir *allò* que sigui susceptible de proporcionar-los. És una idea que té molt a veure, en el context de la dramaturgia catalana actual, amb la visió desolada d'una humanitat que, aïllada en múltiples individualitats, intenta desesperadament un intercanvi impossible.⁴⁵⁰

En d'autres termes, l'opacité référentielle apparaît, dans *Desig*, comme un véritable procédé dramaturgique dans la mesure où le mystère qui enveloppe l'action dramatique et le discours des personnages ne se dissipe jamais tout à fait et semble paradoxalement favoriser

⁴⁵⁰ BATLLE, Carles. « El darrer teatre de Benet i Jornet : un cicle ». *Art. cit.*, p. 95.

la compréhension profonde d'une œuvre qui n'a pas pour but de communiquer une vérité, mais bien plutôt de rendre compte de la réalité dans toute son épaisseur et sa complexité, en reversant pour ainsi dire sur le texte dramatique le caractère insaisissable et équivoque de l'existence et des sentiments.

Ce que l'on cherchera dans un premier temps, c'est à explorer les no man's land et les déserts présumés de la référence, afin de montrer les points communs, mais aussi les différences, entre des pièces qui se caractérisent toutes, au moins en apparence, par un certain effacement du réel.

1.3.1. La référentialité interne opaque dans *Desig* de Josep M. Benet i Jornet

La pièce *Desig*, écrite par Josep M. Benet i Jornet en 1989 et mise en scène par Sergi Belbel en 1991 au Teatre Romea de Barcelone⁴⁵¹, a pour antécédent bien connu, et souvent commenté, un court texte théâtral intitulé *La fageda* (écrit en 1977)⁴⁵² :

[...] la lectura de *La fageda* [...] recull i integra amb precisió la majoria dels aspectes estilístics i formals que, des de la perspectiva d'un nou concepte de realisme, caracteritzen el teatre de Pinter. [...] El reconeixement a l'estímul, a la renovació, oferts per Pinter, no li impedia de dur l'aigua al seu molí : el desplegament de les constants temàtiques, de les obsessions personals de Josep M. Benet i Jornet, que conformen avui una personal mostra del teatre català contemporani. Així, a *La fageda*, Benet incideix en dos temes indèstriablement lligats : el del Temps i el de l'acceptació de la realitat. Quant al primer, Benet recorre a una de les preocupacions temàtiques també essencials de Harold Pinter, adelerat per l'obra de Proust, en aquella època : el pes o la influència del passat en la

⁴⁵¹ On rappelle brièvement, ici, le tournant qu'a constitué *Desig* non seulement du point de vue de l'écriture dramatique de l'auteur, mais aussi en ce qui concerne la relation professionnelle et amicale entre Josep M. BENET I JORNET et Sergi BELBEL : « *Ai, carai !* seria, doncs, el punt de fractura que donaria pas a l'última fase de la producció dramàtica de Benet i Jornet. [...] Però serà sens dubte en el següent text dramàtic, *Desig*, on l'evidència del canvi d'orientació es faça palesa – canvi d'orientació que no afectarà solament l'aspecte temàtic sinó també aspectes concrets d'estètica teatral. I potser fóra interessant algun dia estudiar com en aquest canvi influirà – a més dels gustos del moment o les apetències de l'autor – l'encontre, a finals de 1987, i la posterior i estreta relació personal i professional que es va establir d'aquell moment ençà, entre Josep M. Benet i Jornet i un jove dramaturg i director teatral que tot just acabava d'encetar la que després seria considerada, amb justícia, una de les més brillants i prometedores carreres del teatre català de les últimes dècades : em referesc, és clar, a Sergi Belbel, al qual Benet dedica *Desig*, i que tindrà al seu càrrec la posada en escena d'aquesta obra, arran de la seua estrena al Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. La història de la relació, literària i personal, entre Benet i Belbel és, també, una història de generositat i de respecte per totes dues parts, l'acceptació de la maduresa creadora de l'un i de la capacitat per assumir responsablement el relleu generacional de l'altre, absolutament inusual en el nostre teatre. » SIRERA, Rodolf. « La maduresa d'un autor : Josep Maria Benet i Jornet, de *Revolta de bruixes* a *Fugaç* ». *Art. cit.*, p. 86-87.

⁴⁵² « Una obra curta on tampoc no hi ha propostes escèniques i on la realitat circumdant emana del que diuen els dos homes, es construeix a partir del seu diàleg », selon Carme MORELL. « Sobre el teatre de Josep M. Benet i Jornet i les darreres tendències de la dramaturgia catalana ». *Art. cit.*, p. 62.

1.3. 1989 : LE MONDE ABSENT ?

conformació del present. En Benet, el necessari i conscient reconeixement del passat per tal d'encarar-se al present, d'acceptar-lo racionalment, es converteix en l'únic camí possible per poder captar la veritable bellesa del temps. Allò que justament diferencia el comportament d'A respecte de B a *La fageda* és que la serenitat, l'autoritat i la felicitat del primer contrasten amb el nerviosisme, la inseguretat i l'angúnia del segon. [...] *Desig*, una de les obres més ambiciosos de la producció de Benet, té com a principal i autèntic punt de partida *La fageda*. L'ambigüitat dels sentiments i de les relacions interpersonals entre els dos homes de la peça breu, l'autor la trasllada en un idèntic clima d'incomunicació i d'intriga a *Desig* mitjançant la història sentimental de dues dones, a propòsit de les quals el lector pot copsar també la mateixa incertesa quant als orígens, a les motivacions i a la veritable identitat dels personatges de *La fageda*.⁴⁵³

Mais *Desig* s'inscrivait également, du point de vue thématique, dans la continuité de pièces telles que *Ai, carai !* (écrite entre 1985 et 1988), et même *Revolta de bruixes* (écrite entre 1971 et 1975), comme l'affirme Enric Gallén :

Des del punt de vista temàtic, *Desig* (1989) es relaciona sense solució de continuïtat amb el conjunt de la seva obra precedent. Efectivament, *Desig* té un doble i immediat punt de partida : *La fageda* i *Ai, carai !* La primera és l'autèntic embrió de l'obra, segons l'autor, el qual a més de reconèixer-hi el deute envers Pinter, assenyala : *Es tractava, precisament, de no explicar cap història. Que n'hi hagués una, però que no hi accedísim, a fi de poder observar, amb suposat allunyament científic, com es comportaven uns insectes, els personatges, el llenguatge i els sentiments dels quals no tenim cap necessitat d'entendre. Tal com es tornarà a produir en Desig.*

Si a *La fageda*, la lluita de reconeixement entre dos personatges és servida a través d'un diàleg desproveït d'acotacions; a *Desig*, Benet ho transmet mitjançant una travada i simètrica estructura dramàtica en què uns diàlegs objectivadors i uns monòlegs interioritzats s'intercalen de manera ajustada a través de la parla directa, insinuada i suggeridora de quatre personatges sense nom – Ella, El Marit, L'Home i la Dona –. D'*Ai, carai !*, Benet recull, encara que potser de forma tangencial, el mateix tema implícit de *La fageda* : el de les relacions afectives ; el de la felicitat inassolible. Concretament més : l'obsessió i la necessitat pels afectes de què fan gala els personatges de *Desig*, apareixia ja indicada en la patètica figura de Filomena a *Revolta de bruixes*, o en la reflexió final que fa el personatge de Carles a *Ai, carai !*

El lector/espectador de *Desig* pot pressentir que l'assoliment de la Felicitat en termes absoluts no existeix pròpiament per als quatre personatges de l'obra, ja que com apuntaven Filomena a *Revolta de bruixes*, i Carles a *Ai, carai !*, sembla que només pugui existir

⁴⁵³ GALLÉN, Enric. « Estudi introductor ». *Art. cit.* In *Sis peces de teatre breu*, p. 32-33.

1.3. 1989 : LE MONDE ABSENT ?

l'amor – passió – allò que ha quedat incrustat en la memòria vívida de la Dona, el desig devastador, tal i com s'esdevé en alguns dels personatges del teatre de Guimerà, a qui Benet ret un petit homenatge a *Desig*.⁴⁵⁴

Desig se compose de cinq séquences – il n'est certainement pas indifférent que Benet choisisse de parler de *situations scéniques*⁴⁵⁵, plutôt que de scènes : la formule, en effet, semble mettre l'accent davantage sur l'action dramatique, sur l'ensemble du contexte au sein duquel se développe le rapport entre les personnages, que par exemple sur l'idée de découpage temporel de la pièce ou sur celle de décor. Comme on a déjà eu l'occasion de le dire, la primauté n'est pas accordée à l'histoire proprement dite, mais il importe tout de même d'indiquer ici les principales lignes de l'action dramatique.

Au début de la pièce, un couple d'une quarantaine d'années, ELLE et LE MARI, se trouvent dans leur résidence secondaire, pendant que leurs filles sont à la montagne. Au milieu des propos apparemment banals qu'ils échangent, LE MARI travaille le bois, et ELLE reçoit un coup de téléphone anonyme. ELLE lui raconte aussi une anecdote qui s'est produite à deux reprises alors qu'elle se rendait en voiture à l'hypermarché : un homme, vraisemblablement en panne sur le bord de la route, lui a fait signe de s'arrêter, mais ELLE a poursuivi son chemin. Dans la seconde situation scénique, ELLE arrête sa voiture en voyant un HOMME lui faire des signes sur la route. ELLE croit reconnaître en ce dernier la personne qu'elle a déjà croisée deux fois, mais L'HOMME nie s'être jamais trouvé dans pareille situation auparavant ; sans être convaincue, ELLE finit par lui proposer de le conduire à un self-service proche, où L'HOMME trouvera un téléphone. Au self-service, ELLE et L'HOMME rencontrent un nouveau personnage, LA FEMME. Pendant que l'on suppose que L'HOMME est au téléphone, les deux personnages féminins, qui ne se connaissent apparemment pas, dialoguent : ELLE s'efforce surtout d'obtenir davantage de renseignements concernant L'HOMME, tandis que LA FEMME raconte l'histoire de son unique amour. À la fin de cette troisième situation scénique, ELLE se lève et disparaît soudainement. Lorsqu'on retrouve le couple du début dans la résidence secondaire, ELLE semble changée, elle se déclare contente, veut parler avec LE MARI, se montre tendre à son égard et se livre même à une véritable déclaration d'amour en lui disant : « t'estimo més a tu que a les nenes » (138). Le téléphone sonne à nouveau et, à l'issue de cet appel, ELLE paraît plus nerveuse et décide de sortir à nouveau. Lorsqu'au début

⁴⁵⁴ GALLÉN, Enric. « Notícia del teatre de Josep M. Benet i Jornet ». *Art. cit.*, p. 30-31. Les propos de Josep M. BENET I JORNET cités par E. GALLÉN sont issus du programme réalisé à l'occasion de la création de la pièce, mise en scène par Sergi BELBEL, le 23 février 1990, à la Sala Beckett de Barcelona.

⁴⁵⁵ « Puja la llum i som a la vivenda unifamiliar de la primera situació escènica » (125). « Carretera, el mateix indret de la segona situació escènica » (161).

de la dernière situation scénique, ELLE croise L'HOMME sur la route, en panne comme précédemment, ce dernier feint d'abord de ne pas comprendre ce dont ELLE parle. Puis, une forme de reconnaissance se produit à la fin de la pièce : L'HOMME s'efface, de sa voiture sort LA FEMME et, brièvement, ELLE s'adresse à cette dernière. De même qu'il avait compris à la fin de la troisième situation scénique que L'HOMME et LA FEMME vivent ensemble, de même le lecteur/spectateur comprend désormais que les deux personnages féminins ont entretenu, dix-sept ou dix-huit ans plus tôt⁴⁵⁶, une relation amoureuse qui a duré cinq mois⁴⁵⁷ – celle qu'évoquait LA FEMME dans le self-service.

1.3.1.1. Les espaces et les temps de *Desig*

a) *Espace scénique*

Dans *Desig*, trois espaces scéniques abritent l'ensemble de l'action dramatique. Deux d'entre eux, du reste, servent pour deux situations scéniques. La première et la quatrième situations scéniques se déroulent dans un intérieur qui correspond à la résidence secondaire du couple formé par ELLE et LE MARI : « *Elements identificadors d'una vivenda unifamiliar, no gaire gran, situada lluny de la ciutat. Hi ha una taula i pot haver-hi una finestra per on entra la claror d'aquest dia sense sol* » (33). La description est extrêmement essentialisée : la pièce exacte qui est censée être représentée (salon, cuisine, chambre, etc.) n'est pas nommée ; les éléments spatiaux permettant d'identifier le lieu (une demeure familiale) ne sont pas davantage précisés et semblent ainsi laissés à l'appréciation du scénographe ; quant à la présence d'une fenêtre ouverte sur l'extérieur, Benet se contente de la suggérer sans l'imposer – on retrouve en cela la notion de « didascale négociateur » déjà évoquée. La description sommaire de ce premier espace scénique n'est guère complétée qu'à deux moments. D'une part, le sol ou son revêtement est peut-être assez neuf ou, au moins, en assez bon état ; ELLE demande en effet au MARI, qui s'est installé par terre pour construire un engin en bois : « *Almenys posa un paper de diari a terra i els teus invents al damunt. Ratllaràs el terra* » (37). D'autre part, on a deux indications concernant la présence sur scène d'objets théâtraux. LE MARI, on l'a vu, travaille le bois : « *porta una caixa d'eines i un artilugi de fusta a mig construir* » (33) ; un peu plus loin, on obtient davantage de renseignements concernant la nature exacte des outils de menuiserie et/ou d'ébénisterie dont se sert le personnage : « *Seu a terra, obre la caixa. En treu martell, alicates, claus, un*

⁴⁵⁶ « ELLA (*En un impuls.*) ¿ Fa molt de temps, d'això ? LA DONA. Disset o divuit anys. Potser divuit. [...] Segurament divuit » (112-113).

⁴⁵⁷ « LA DONA. Cinc mesos, fins que em va deixar. Em va mentir i em va deixar. ELLA. Cinc mesos de felicitat. LA DONA. Cinc mesos de plenitud. Felicitat, res » (116).

enformador... » (33). Par ailleurs, quelque part dans l'espace scénique se trouve un téléphone – accessoire qui est présent, non seulement à travers un message sonore⁴⁵⁸, mais en tant qu'élément scénique visible, puisque l'auteur décrit les différentes actions des personnages (décrocher, porter le combiné à son oreille, raccrocher) dans la première situation scénique : « [EL MARIT] *Despenja l'aparell, perquè ella no s'ha mogut. [...] ELLA deixa el que feia i va a prendre l'auricular de mans del marit. [...] Espera un moment i penja » (35-36)*, comme dans la quatrième : « [ELLA] *Hi va. Despenja. [...] Penja amb brusquedat » (141)*.

La deuxième et la cinquième situations scéniques sont situées, quant à elles, dans un même espace qui représente un extérieur :

[...] sentim un cotxe que s'acosta. Carretera. Automòbil de bona marca aparcat a un costat. Prop seu, al mig de la carretera, L'HOMME fa senyals amb els braços. Arriba, aturant-se, el cotxe que sentièm, un utilitari. ELLA és al volant. No apaga el motor, encara. Es queda mirant L'HOMME. Aquest somriu, afable, i no es mou. ELLA continua mirant-se'l, rígida. L'HOMME avança unes passes cap a ella i ELLA, instintiva, comprova que la porta del seu vehicle és assegurada i que no es podrà obrir des de fora. (63)

On ne possède guère plus d'indications concernant cette route, si ce n'est qu'elle semble, d'une certaine manière, coupée du monde ; il n'y a pas, par exemple, de cabine de téléphone (L'HOMME demande à ELLE : « Si em pot deixar on hi hagi un telèfon... » [63]) et, surtout, le discours des personnages met l'accent sur le caractère isolé et extrêmement peu fréquenté du lieu, qualifié de « désert » :

L'HOMME

Aquesta és una carretera deserta. Una petita carretera deserta ; no hi passa ni una ànima.

ELLA

Exacte, no hi passa ni una ànima. (72)

Dans les deux situations scéniques, cet espace dépeuplé est, pour ainsi dire, structuré par la présence des voitures d'ELLE et de L'HOMME – pour la première, le texte didascalique indique même qu'on doit la voir arriver au volant du véhicule. Dans la deuxième situation, l'automobile de bonne marque est déjà garée ; rien ne dit précisément où ELLE gare son utilitaire, mais tout porte à croire que les deux véhicules ne sont pas côte à côte puisque les personnages doivent effectuer des déplacements d'une certaine ampleur pour aller de l'un à

⁴⁵⁸ Dans la première situation scénique : « *Sona el timbre del telèfon » (35)*, « *L'aparell telefònic fa un clinc » (36)*, puis dans la quatrième : « *Aleshores sona el telèfon » (141)*.

l'autre⁴⁵⁹. Mais c'est dans la cinquième situation scénique que la présence des véhicules comme éléments de structuration de l'espace apparaît le plus nettement :

Carretera, el mateix indret de la segona situació escènica. El cotxe utilitari d'ELLA, aparcat a un costat, amb els fars de posició encesos. Al mig de la carretera, ELLA espera. Enfront seu, l'automòbil de bona marca acaba d'arribar, té el motor engegat i la il·lumina violentament amb els seus fars. ELLA espera, abrigada i amb l'enformador a la mà. El motor de l'automòbil de bona marca calla. L'HOMME baixa del vehicle. Podria no acabar de distingir-se la silueta d'una altra persona que continua dintre. (161)

Au-delà de l'atmosphère nocturne, sur laquelle on reviendra lorsqu'on évoquera la place et la fonction des référents de nature temporelle dans *Desig*, on voit bien qu'il s'est produit une accentuation des contrastes, en même temps qu'une sorte d'inversion du paysage original (celui de la deuxième situation scénique) : ce n'est plus ELLE qui arrive, mais L'HOMME ; la locution prépositionnelle *enfront seu* et l'adverbe *violentament*, ainsi que l'image des phares qui transpercent l'obscurité et d'une possible silhouette discernable dans la voiture de L'HOMME, traduisent une certaine transformation du lieu. L'espace scénique est ainsi redéfini par l'éclairage, et l'on n'est pas loin en cela de l'allusion cinématographique au film noir.

Enfin, la troisième situation scénique se déroule dans un nouvel intérieur, non plus celui de la résidence secondaire du couple, mais celui d'un self-service :

Puja la llum i se sent la música. Molt juntes, dues tauletes de conglomerat i plàstic, amb seients incorporats. Darrere, vidres entelats. Una de les tauletes està ocupada amb restes no consumides : gots de cartró, tovallons de paper brut i rebregats, puntes de cigarreta als cendriers de plàstic. A l'altra taula hi ha dues tasses de cafè, l'una buida i l'altra mig plena. El seient davant les tasses està ocupat per LA DONA, vestida amb severitat i elegància. [...] s'inclina damunt la tassa de cafè mig plena, remena amb una cullereta i pren un glop. Acluca els ulls i empassa saliva. Arriben ELLA i L'HOMME. Aquest, en una safata de color estrident, porta una cervesa i un cafè amb llet. Aparta les deixalles que empastifèn la tauleta lliure i hi deposita el propi servei. Es treuen roba d'abric i seuen. LA DONA, a l'altra tauleta, està instal·lada d'esquena a ells. (89)

Il s'agit peut-être, parmi les espaces scéniques de *Desig*, de celui qui est décrit avec le plus de précision : au-delà des deux petites tables et des sièges – éléments scéniques qui rempliront une fonction utilitaire évidente, puisque les personnages seront assis presque tout au long de la séquence –, on observe un certain souci du détail (couleur et matière des éléments scéniques,

⁴⁵⁹ Comme en témoigne par exemple cette indication : « [L'HOMME] Es gira d'esquena a ella, allunyant-se'n. ELLA, aleshores, obre la porta del seu vehicle i s'aboca cap a l'exterior. [...] ELLA abandona el cotxe, en una decisió sobtada » (65).

indication sonore à travers la référence à la musique d'ambiance, mais aussi traces de la présence d'individus qui se sont arrêtés auparavant dans cet endroit, etc.). On n'est pas loin de repérer ici les « non-lieux » que définit Marc Augé, c'est-à-dire tout « espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique » ; l'anthropologue propose en effet une liste presque exhaustive de ces « non-lieux » :

les voies aériennes, ferroviaires, autoroutières et les habitacles mobiles dits « moyens de transport » (avions, trains, cars), les aéroports, les gares et les stations aérospatiales, les grandes chaînes hôtelières, les parcs de loisir, et les grandes surfaces de la distribution, l'écheveau complexe, enfin, des réseaux câblés ou sans fil qui mobilisent l'espace extra-terrestre aux fins d'une communication si étrange qu'elle ne met souvent en contact l'individu qu'avec une autre image de lui-même.⁴⁶⁰

ELLE le dit, du reste, à sa manière, en pointant l'artificialité et le caractère éphémère de l'endroit qui l'entoure : « Música de plàstic, en dic jo. Digna d'un self-service on tot és plàstic, cafè amb llet i cervesa inclosos » (90). On se demandera en quoi un tel lieu – ou non-lieu – peut être de nature à favoriser le type d'échange verbal qui s'y déroule, comme on devra le faire, du reste, pour chaque espace scénique, en tout cas dans une pièce telle que *Desig* où, d'une part, les lieux semblent avoir une autre vocation que de simplement abriter l'action dramatique (de lui fournir un cadre spatial, plus ou moins mimétique) et où, d'autre part, l'espace est questionné et sans cesse redéfini, mis pour ainsi dire en débat permanent.

Aux trois espaces scéniques majeurs que l'on vient de décrire s'ajoute un autre type d'espace, circonscrit sur scène au moyen du code lumineux. Benet a en effet écrit, pour chacun des quatre personnages de *Desig*, un monologue intérieur, et le passage du dialogue au monologue – en même temps qu'il constitue un détachement par rapport à l'enchaînement chronologique des cinq situations scéniques – s'accompagne à chaque fois du même procédé : l'obscurité se fait, puis, lorsque la lumière revient, seul le visage du personnage est éclairé⁴⁶¹. On pénètre ainsi, bien entendu, dans l'espace intime, mental.

b) Espace contigu

Parmi les espaces contigus construits par le texte didascalique, on pourrait éventuellement supposer l'existence (possible), dans la résidence secondaire, d'une ou de plusieurs pièces attenantes, puisque rien n'indique précisément quelle partie de la maison doit être

⁴⁶⁰ AUGÉ, Marc, Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité. Op. cit., p. 100-102.

⁴⁶¹ Ce procédé est à chaque fois décrit de la même manière : « De la foscor se'n destaca, tan sols, la cara d'un home » (60), « De la foscor se'n destaca, tan sols, la cara d'una dona » (85), « De la foscor se'n destaca, tan sols, la cara del marit » (120), « De la foscor se'n destaca, tan sols, la cara d'ELLA » (156).

1.3. 1989 : LE MONDE ABSENT ?

représentée sur scène ; toutefois, cela relève avant tout d'un choix de scénographie qui n'a pas d'incidence forte sur l'analyse du texte écrit dans la mesure où à aucun moment ELLE et LE MARI ne se réfèrent dans le détail à l'architecture du lieu, ils parlent toujours de la maison en général sans donner davantage de précisions. On peut penser que LE MARI n'entre pas, au début de la première situation scénique, par le même endroit qu'ELLE au début de la quatrième ; rien n'indique, en effet, que le premier vienne de l'extérieur lorsqu'il arrive avec ses outils et sa construction en bois, alors que pour la seconde, le texte didascalique est très clair : « *EL MARIT desava les seves eines, però no ha acabat de fer-ho, i aixeca la vista per veure-la entrar a ella, que arriba de fora, amb la roba d'abric posada* » (125). Il n'est pas dit explicitement non plus qu'il doive y avoir une porte ou même plusieurs. À la limite, l'immédiat hors-scène (ce qui jouxte l'espace scénique) ne compte guère, ou plus exactement, l'essentialisation de l'espace scénique entraîne une complexité moindre du rapport espace scénique/espace contigu – rapport qui se ramène, en définitive, à une opposition simple entre la maison (l'intérieur) et l'extérieur, comme on le voit à travers cette indication scénique : « *ELLA el deixa [l'enformador] a la taula i inicia la marxa. Ullada distreta a l'exterior que l'espera* » (59). Par ailleurs, on a déjà évoqué une forme de redéfinition de l'espace scénique en ce qui concerne la route, et l'on peut compléter ce propos en montrant que, par rapport à la deuxième situation scénique, il se produit dans la cinquième une sorte de réduction de l'espace, dans la mesure où tout ce qui était visible de la route représentée ne l'est plus désormais : « [ELLA] surt precipitadament de l'abast de la llum dels fars i desapareguda pràcticament, la sentim vomitar » ; d'une certaine manière, ce qui échappe à la portée des phares des voitures n'appartient plus tout à fait à l'espace scénique, mais relève davantage de la contiguïté et se manifeste, ici, à travers un message sonore. Mais le seul espace à proprement parler contigu, dans *Desig*, c'est l'endroit où est censé se trouver le téléphone, dans le self-service, et qui permet à L'HOMME de justifier sa sortie pour laisser seules les deux femmes : « *Se separa d'elles i se'n va deixant-les soles* » (98) ; cet espace exerce une forme de pression sur le dialogue qui se noue entre les deux personnages, accentuant ainsi la sensation étrange de malaise qui se dégage des répliques d'ELLE :

ELLA

Jo crec que ja hauria d'haver tomat. [...] El seu amic. La trucada al mecànic s'està allargant molt.

LA DONA

¿ Sí ?

1.3. 1989 : LE MONDE ABSENT ?

ELLA

No entenc què hi fa.

LA DONA

Potser hi havia algú davant seu.

ELLA

El self-service és pràcticament buit. No ho crec.

LA DONA

Ens ha deixat fa un moment.

ELLA

Ja hauria de ser aquí. **(107-108)**

c) Espace dramatique

Quant à l'espace dramatique, dans cette pièce comme dans les suivantes, on tâchera de distinguer le *paysage dramatique immédiat*, c'est-à-dire l'espace extra-scénique en rapport immédiat avec la situation dramatique (par exemple, telle ville où se rendent ou d'où arrivent les personnages), de tous les autres espaces parlés qui peuvent appartenir, entre autres, aux différents récits et monologues intérieurs des personnages.

Le paysage dramatique immédiat de *Desig* peut être assez nettement défini par rapport à l'*ici* d'ELLE et du MARI. Les trois espaces scéniques, précédemment décrits, sont également les objets récurrents du discours des personnages, à commencer par la résidence secondaire du couple. Dès la première situation scénique, en effet, la maison se trouve pour ainsi dire en débat quasi permanent. On reviendra plus loin sur les différentes formes que prend tour à tour le rapport des personnages au lieu, mais on peut relever d'ores et déjà, d'un point de vue strictement descriptif, de nombreuses références à la maison secondaire, qu'il s'agisse d'une partie de la maison (le sol, dans plusieurs répliques d'ELLE : « ¿ Què vols fer, ara, aquí ? » [34], « Embrutaràs el terra i després, tu, no passes l'escombra. Vés a divertir-te fora » [34], « Almenys posa un paper de diari a terra i els teus invents al damunt. Ratllaràs el terra » [37] ; la table, présente surtout dans les répliques du MARI : « Ocuparé la taula » [46]), ou qu'il s'agisse de la maison dans son entier (ELLE : « Quan la casa s'haurà escalfat ja haurem de marxar » [35], LE MARI : « Aquí tenim bona calefacció » [35], « És una bona casa » [37], « La casa està bé » [40], « Aquí dintre comença a estar-s'hi calent » [59]), ou encore que la maison soit évoquée en relation avec son environnement plus ou moins proche, c'est-à-dire avec le cadre géographique, la région, la zone résidentielle, etc. (ELLE : « és com si visquéssim aïllats del món » [37], « Si aquí a prop hi hagués alguna botiga... » [39], « com que a la urbanització som quatre gats » [42] ; LE MARI : « Et va agradar el lloc i et va agradar

la casa » [37], ou, au sujet de l'homme à la voiture : « Deu tenir una casa per aquí, com nosaltres » [48]).

Cet *ici* se définit, d'une certaine manière, comme l'opposé d'un *ailleurs* qui correspond à la résidence principale du couple et, plus largement, au cadre urbain de leur vie quotidienne ; on observe en effet toute une série d'oppositions binaires (désert-isolé/peuplé-dense, rural/urbain, calme-silencieux/bruyant, etc.) : « Almenys dissabtes i diumenges no haver d'aguantar els sorolls de la ciutat » (37), déclare LE MARI⁴⁶². Aussi le paysage dramatique au sein duquel évoluent ces deux personnages s'étend-il depuis la résidence secondaire jusqu'à la demeure principale, en ville ; il est pour ainsi dire bordé, à sa frontière, par une allusion à la montagne où les filles du couple sont parties en excursion, comme on le comprend dès le début grâce à cette réplique du MARI : « Grimpant per les muntanyes poden pescar un refredat » (35), puis à travers ces propos tenus par ELLE : « El problema, tu mateix ho has dit, el problema és que no sé què fan, les nenes, d'excursió, amb aquest temps » (41). À l'intérieur de ce cadre spatial, assez vaste, on voit émerger très précisément dans le discours des personnages quatre lieux structurés par un axe qui va de la maison à l'hypermarché, en passant par la route et par le self-service – trois de ces lieux relèvent donc à la fois de l'espace dramatique et de l'espace scénique (la maison, la route et le self-service). On tâchera de montrer plus loin la fonction que semble remplir, dans *Desig*, ce paysage dramatique, défini avec une telle netteté.

Le discours des personnages comporte aussi plusieurs références à un certain espace dramatique que semblent partager LA FEMME et L'HOMME, quoique cet espace soit bien moins clairement défini dans la mesure où, d'une part, ces deux personnages sont enveloppés d'un halo de mystère sans doute plus épais que les deux autres – on ne sait pas très bien d'où ils viennent, où ils vivent, ni qui ils sont l'un pour l'autre – et où, d'autre part, ils ne disent pas la vérité (on y reviendra). Le lecteur/spectateur peut néanmoins comprendre que ces personnages vivent ensemble, à la lumière de cet échange :

L'HOMME

¿ I ara, què ?

LA DONA

¿ Què ?

L'HOMME

¿ Anem, potser ?

⁴⁶² Mais l'opposition entre la maison de ville et la maison de campagne peut être neutralisée dans certains cas ; par exemple, à propos du supposé dysfonctionnement de la ligne téléphonique dans la résidence secondaire, LE MARI déclare : « A la ciutat les línies tampoc no van fines » (39).

1.3. 1989 : LE MONDE ABSENT ?

LA DONA

¿ On ?

L'HOME

A casa.

LA DONA

A casa. (118)

Du reste, LA FEMME explique qu'elle habite la région depuis un certain temps ; elle ne vit pas très loin, dit-elle tandis qu'elle parle avec ELLE dans le self-service :

ELLA

Tenim una caseta per als caps de setmana, a la urbanització.

LA DONA

Abans no comencessin a edificar la urbanització, l'única casa que hi havia era la meva. No, no visc gaire lluny. (100)

Encore faudrait-il pouvoir déterminer plus précisément non loin de quoi – du self-service ou du lotissement où ELLE et LE MARI possèdent leur maison de campagne ? L'indétermination et le flou qui entourent LA FEMME et L'HOMME semblent jouer un rôle tout à fait essentiel dans la pièce, comme on essaiera de le montrer.

Hormis le cas particulier des quatre monologues intérieurs – qui comportent différentes références à d'autres lieux liés plus ou moins clairement au passé des personnages –, l'espace dramatique demeure assez limité, au sens où il est circonscrit avec une grande minutie. Le seul autre *ailleurs* véritable, présent dans le dialogue, réside dans la description étrangement méticuleuse à laquelle se livre LA FEMME lorsqu'elle raconte à ELLE ce qu'elle présente comme la seule histoire d'amour de sa vie :

Em va citar. A casa seva. I la persona en qüestió estava sola. Em va obrir la porta i em va abraçar. Vam fer l'amor. [...] L'habitació aquella on vam fer l'amor per primera vegada. Acluco els ulls i la veig. Hi havia una vànova blanca, de ganxet. El llit no era molt gran. Hi havia un armari mirall petit, antic, de fusta negra. Hi havia un rellotge de criatura, amb una figureta, que movia els ulls a ritme dels segons, i que tenia les busques per braços. Recordo el tic-tac d'aquell rellotge, la vànova arrugada que havia caigut a terra, la nostra imatge a través de l'armari mirall. Me'n recordaré sempre. Encara l'estimo. (115-117)

Cette évocation spatiale est décisive puisqu'elle constitue le principal élément – si ce n'est le seul – permettant à la fin de la pièce d'élucider en partie les liens qui unissent les personnages ; les derniers mots de *Desig*, en effet, reprennent en écho la description que l'on vient de citer et révèlent *in extremis* la relation amoureuse qui a existé entre LA FEMME et ELLE :

1.3. 1989 : LE MONDE ABSENT ?

ELLA

[...] ¿ Què vols ? ¿ Per què has vingut, una altra vegada ? T'has equivocat, venint. ¿ Per què et penses que he vingut, jo ? Ara em deixaràs tranquil·la. No et tinc llàstima ni et tinc por, i faré que em deixis tranquil·la. A la força si convé. (*Pausa.*) ¿ Quin dret et creus tenir ? ¿ Què és el que busques ? ¿ A hores d'ara, què ? ¿ No te'n sortiràs ! (*LA DONA li allarga un braç, amb la palma de la mà oberta.*) ¿ No ! (*ELLA retrocedeix, sobresaltada. LA DONA manté el braç allargat.*) ¿ Vés-te'n ! ¿ Deixa'm ! ¿ Vés-te'n ! (*Pausa llarga. Aleshores ELLA avança, aixeca l'enformador i el deixa caure sobre el braç estès. LA DONA replega el braç i també tot el cos. ELLA queda paralizada. Deixa caure l'arma.*) És una eina del meu marit. Ja no l'hi podré tornar. (*Es porta una mà a la boca i una altra a l'estómac, surt precipitadament de l'abast de la llum dels fars i desapareguda pràcticament, la sentim vomitar. LA DONA treu un mocador blanc i se'l posa a la ferida del braç. ELLA torna. Es mira LA DONA. Natural.*) Havia begut molt. (*LA DONA separa el mocador, observa una taqueta de sang i, tot seguit, porta aquest mateix mocador tacat als llavis d'ELLA, eixugant-los. ELLA es deixa fer. Pausa.*) L'armari, el rellotge i la vànova. (177-178)

À l'exception de cet espace extra-scénique et de ceux évoqués au cours des quatre monologues, on observe donc un considérable resserrement, dans le discours des personnages, sur le paysage dramatique, c'est-à-dire sur des lieux créés par la fiction ; les personnages, en d'autres termes, ne cessent de se référer, en particulier, à des lieux représentés par les trois espaces scéniques eux-mêmes (la maison, la route et le self-service) et, de manière plus large, à ce qui constitue leur propre environnement fictionnel (l'hypermarché et, dans une moindre mesure, la résidence principale où vivent ELLE et LE MARI, et la montagne où leurs filles font une excursion).

d) Temps scénique

Il faut remarquer la précision extrême avec laquelle l'auteur s'attache à décrire la production phonique de l'énoncé. C'est là une caractéristique propre non seulement à *Desig*, mais aussi à un certain nombre d'autres pièces du corpus (de Benet comme de Belbel), et l'on sera sans doute amené à en rechercher plus loin à la fois la source possible et la fonction exacte.

Il y a dans la pièce une véritable écriture des silences, des pauses et des temps. On dénombre ainsi un total de vingt *pauses*, dont quinze sont marquées par ELLE, deux par L'HOMME, deux par LA FEMME et une par LE MARI. Plus de la moitié de ces pauses (onze

d'entre elles) se situent *intra-réplique*⁴⁶³, c'est-à-dire qu'elles viennent ponctuer la production phonique de la réplique, comme dans cet exemple :

EL MARIT

(*Distret.*) ¿ Què tens ?

ELLA

No ho sé. (*Pausa.*) M'avorreixo. (*Pausa.*) I tu em poses nerviosa, però ja m'hi hauria d'haver acostumat. **(53)**

Cinq d'entre ces pauses se situent *inter-réplique* et traduisent le temps qui s'écoule entre la fin de la réplique d'un personnage et le moment où un autre reprend la parole, comme ici :

LA DONA

[...] El problema..., el problema és que no he deixat mai d'estar enamorada.

(*Pausa.*)

ELLA

(*Incòmoda i sense comprometre's.*) ¿ Sí ? **(106)**

Enfin, quatre de ces pauses ne concernent pas immédiatement la production phonique d'un énoncé, dans la mesure où elles interviennent à la suite d'une indication de nature gestuelle, soit *après interaction*, soit *inter-interaction* :

Inesperadament, [ELLA] s'aixeca, agafa la seva roba d'abric i se'n va. LA DONA queda quieta. No ha acabat de prendre el cafè. ELLA, en canvi, havia anat bevent cervesa. LA DONA tasta el cafè, té una ganyota de fàstic, l'aparta. Pausa. Se li acostava L'HOME. (117)

À côté de ces pauses, Benet indique un *temps* lorsqu'ELLE est au téléphone et que personne ne parle à l'autre bout du fil : « Ningú no diu res. ¡ Digui ! (*Espera un moment i penja.*) » **(36)** ; et enfin, dans quelques rares cas, le texte didascalique mentionne non plus des pauses, mais des *silences* :

ELLA

No vull que em toquis.

(*Silenci.*)

EL MARIT

¿ Què has dit ? **(150-151)**

Il est évidemment fort hasardeux de chercher à faire parler les silences. Que peut-on véritablement inférer de ce relevé ? Certes, on remarque que le discours d'ELLE est tout particulièrement concerné, davantage en tout cas que celui des trois autres personnages, par cette écriture des temps phoniques, à tel point qu'elle se tait même au sein du discours

⁴⁶³ On emprunte ici la terminologie qu'utilise Thierry GALLÈPE pour décrire la place en texte des différentes didascalies. Voir *Didascalies. Les mots de la mise en scène. Op. cit.*, p. 111-155.

d'autrui ; ici, lorsque LE MARI évoque l'existence des blagues téléphoniques : « [...] passa, i ningú no hi dóna importància. ¿ Per què hi has de donar importància ? (*Silenci d'ELLA.*) » (145). Mais, bien que ces observations puissent fournir quelques renseignements concernant, par exemple, un certain rapport des personnages avec le langage, il semble tout de même préférable de se garder de toute conclusion hâtive. Ce qu'indiquent principalement ces temps, ces pauses et ces silences, c'est que le temps passe sur scène et que l'écoulement de ce temps scénique est minutieusement mesuré depuis l'acte même d'écriture ; il se marque dans la parole, mais aussi dans la gestualité, en particulier lors des deux effusions qui ont lieu entre ELLE et LE MARI : « *Gestos íntims que es van encenent. Potser vint segons, potser mig minut. Aleshores sona el telèfon. S'aturen* » (141) ; « *Efusivitat mútua. Vint o trenta segons més. Aleshores, ELLA, inesperadament, se'n separa* » (150).

e) *Temps dramatique*

Le temps dramatique se caractérise par une absence presque totale de toute marque indicielle de cadrage historique – encore qu'il faille être attentif à un certain nombre d'éléments scéniques qui, d'une manière ou d'une autre, contribuent à ancrer l'action dramatique dans une époque et dans un monde qui ne sont probablement pas tout à fait étrangers au lecteur/spectateur. Ainsi, les références vestimentaires (« *ELLA es posa roba d'abric molt esportiva* » [57], « *LA DONA, vestida amb severitat i elegància* » [89]), la présence de voitures sur la scène (une voiture de bonne marque et un véhicule utilitaire), mais aussi la représentation dans la troisième situation scénique d'un self-service et d'un certain nombre de détails permettant d'identifier ce lieu (matériaux – aggloméré et plastique –, musique d'ambiance, plateaux, caractère jetable du lieu et des éléments qui le composent, etc.), produisent un sentiment de *réalité étrange*, que l'on a déjà évoqué, et qui tient à l'entrelacs d'images qui peuvent renvoyer à la fois à une certaine quotidienneté – le lecteur/spectateur reconnaît quelque chose qui n'est pas éloigné du monde qu'il connaît et dans lequel il vit – et à un certain imaginaire – cinématographique, télévisuel, etc. Quant à la référence récurrente au téléphone, véritable *leitmotiv* dans la pièce, il est probable qu'elle fonctionne dans une certaine mesure comme un marqueur de datation puisqu'aux yeux d'un lecteur/spectateur d'aujourd'hui elle renvoie – en quelque sorte à son insu, c'est-à-dire *a posteriori* – à une période où la téléphonie mobile était soit inexistante, soit peu développée ; la recherche d'une cabine téléphonique est, en effet, devenue beaucoup plus rare à partir de

l'essor des portables, au moins dans les sociétés occidentales⁴⁶⁴.

Mais au-delà de ces quelques rares éléments, il faut surtout souligner la prééminence des signifiants temporels qui renvoient à la modalisation de l'action. On repère tout d'abord un *temps dramatique premier* qui est construit par le discours des personnages à partir de la première situation scénique et qui s'articule – et se remodèle au fur et à mesure de l'action dramatique – à travers plusieurs oppositions assez clairement perceptibles : temps cyclique/temps linéaire, présent/passé-futur (ou présent de la parole/autres temporalités), permanence/fugacité, répétition/différence-unicité, etc. Cette temporalité s'inscrit dans une durée « réelle » de l'action dramatique qui va de la journée du samedi à la nuit du samedi au dimanche ; autrement dit, l'action dramatique dure moins de vingt-quatre heures, sans doute à peine une demi-journée. La première situation scénique se déroule un samedi, puisqu'ELLE et LE MARI repartent le lendemain, et la pièce se termine dans la nuit de la même journée :

ELLA

¿ Sap quina hora és ?

L'HOMME

Deixi'm mirar el rellotge.

ELLA

És tard. Tard. Els tallers de reparacions són tancats. (162-163)

Si la dernière situation scénique se passe la nuit, les quatre autres, en revanche, ont pour cadre temporel un jour égal⁴⁶⁵, sans lumière ni clarté (« *la claror d'aquest dia sense sol* » [33]), à propos duquel ELLE déclare : « El dia és rúfol i sense cara de canviar, ni per bé ni per mal. Són els dies pitjors » (59). Le temps est perçu de manière assez particulière : il y a un contraste jour/nuit, mais le temps diurne est, quant à lui, sans relief, comme aplani – un tel cadre temporel contribue au *sentiment étrange du temps* dans la pièce, comme on le montrera.

Le temps dramatique premier, c'est en quelque sorte le *maintenant* des personnages ; dans *Desig*, pour ELLE et LE MARI, il s'agit du temps du week-end à la campagne. C'est un temps cyclique, marqué par la répétition hebdomadaire, comme ELLE l'indique, du reste, à deux reprises, d'abord lorsqu'elle parle avec L'HOMME : « Tinc una casa no lluny d'aquí. Hi venim els caps de setmana » (77), puis au cours du dialogue avec LA FEMME : « Tenim una

⁴⁶⁴ On formule cette remarque sur le téléphone à la marge, bien entendu, de la signification bien précise que prend cet élément au fur et à mesure de l'action dramatique à travers le discours des personnages, et sur laquelle on ne tardera pas à revenir.

⁴⁶⁵ Pour la troisième situation scénique, le discours des personnages comporte une référence au moment (de la journée) au cours duquel elle se déroule précisément ; il s'agit de l'après-midi : « *és aquesta tarda* » (99), dit LA FEMME.

caseta per als caps de setmana, a la urbanització » (100). Ce temps, bien qu'il soit de courte durée (« Quan la casa s'haurà escalfat ja haurem de marxar » [35]), apparaît comme une sorte d'îlot séparé de la vie quotidienne urbaine ; LE MARI souligne la différence entre le temps de la semaine et celui du week-end, entre le temps de la ville et celui de la campagne : « Almenys dissabtes i diumenges no haver d'aguantar els sorolls de la ciutat » (37). Cette temporalité se caractérise donc à la fois par un trait de différence (semaine/week-end) et par un trait de répétition ; la fin de semaine dans la résidence secondaire est un moment dont le retour est prévisible et prévu – ELLE n'envisage pas de ne pas revenir la semaine suivante : « El pròxim dia hem de dur més flassades » (37), et LE MARI se projette déjà, quant à lui, en été : « I a l'estiu, veuràs » (37). On a donc deux temporalités qui entrent, d'une certaine manière, en opposition (semaine-ville/week-end-campagne), et qui possèdent chacune un trait de répétition.

Dans la première situation scénique, les signifiants temporels dans le discours des personnages renvoient essentiellement au déroulement du week-end. Les personnages ne se réfèrent pas à d'autres temps, ils ne se projettent pas au-delà du lendemain – lorsque LE MARI évoque leur départ : « nosaltres marxem demà al vespre », et qu'ELLE rectifie : « Demà a la tarda » [35]). Les moments évoqués sont pour la plupart assez proches ; il s'agit, par exemple, de la nuit prochaine (« Els teus roncs no em deixaran dormir aquesta nit » [40]) ou de l'instant imminent où ELLE ira à l'hypermarché (« Em prendré una cervesa abans d'anar-me'n » [43]). Les signifiants temporels servent aussi à mesurer les distances que les personnages sont amenés à parcourir pendant qu'ils séjournent dans leur maison secondaire : « A l'hiper, i figura que he vingut a descansar. Mitja hora d'anada i mitja de tornada » (40) ; de la même manière, ELLE indique à L'HOMME, dans la deuxième situation scénique, que l'on va de la route au self-service en peu de temps : « Es un moment, arribarem de seguida » (85).

Le passage du temps est souvent perçu à travers *la dialectique du même et du différent*. Ainsi, après le premier appel téléphonique mystérieux, ELLE affirme que cela s'est déjà produit la semaine précédente : « La setmana passada el mateix, igual » (39). Vers la fin de la première situation scénique, le caractère insaisissable du temps qui passe se manifeste à travers un double refus de la différence entre les temporalités :

EL MARIT

No és tan terrible arribar als quaranta anys.

ELLA

(*Que ja es movia, aturant-se.*) ¿ Què dius ?

1.3. 1989 : LE MONDE ABSENT ?

EL MARIT

Res

ELLA

No tinc cap problema amb els meus quaranta anys. [...] No tinc cap problema amb els meus quaranta anys. ¿ Quin problema podria tenir ? Tot és igual ara que en fa deu, d'anys.

EL MARIT

Igual de dolent.

ELLA

Igual sense adjectius. No tinc esma. És un altre assumpte. No són els anys. [...] Tampoc no és que estigui exactament deprimida. Una depressió no ho és. Els quaranta anys, tampoc.

EL MARIT

Doncs deu ser el dia.

ELLA

No sé perquè te'n parlo. No és avui. Fa mesos que estic igual. (54-57)

En essayant de dater ce *quelque chose* qui a changé en elle et qui caractérise en partie son comportement (ce quelque chose qui n'est pas une dépression, qui est peut-être un manque d'entrain), ELLE ne trouve à sa disposition que des négations – cela ne date pas d'aujourd'hui, cela n'est pas lié à l'approche de la quarantaine – qui l'amènent à se contredire elle-même : tout est pareil depuis dix ans, mais tout est différent depuis quelques mois. Lorsqu'on cherche à circonscrire les sentiments, les impressions, les états, dans leur temporalité, tout se passe donc comme si le sentiment du temps ne pouvait être, en définitive, qu'un sentiment de confusion accompagné d'un état de perplexité. La dialectique du même et du différent détermine la perception de l'instant présent, que ce dernier soit présenté sous l'angle de l'habitude (ce qui se répète) ou qu'il soit vu au contraire comme inhabituel, extraordinaire (ce qui diffère). Ainsi, dans cette réplique prononcée par ELLE : « Una bona baralla que em deixés descansada, i no ara que és com si em barallés amb el fum » (58) ; ce que le personnage appelle de ses vœux, en enjoignant au MARI de sortir de son impassibilité, c'est un bouleversement du présent qui constitue ici la norme. Dans d'autres cas, le moment présent est, à l'inverse, perçu comme l'exception ; dans la troisième situation scénique, ELLE relève une contradiction entre l'affirmation de L'HOMME (il n'est pas venu dans la région depuis quinze ans) et l'absence d'étonnement lors de ses retrouvailles avec LA FEMME :

ELLA

Però entre vostès no hi ha hagut gaire sorpresa, quan s'han trobat.

1.3. 1989 : LE MONDE ABSENT ?

LA DONA

¿ Per què n'hi havia d'haver ?

ELLA

Sí, si ell viu lluny, com assegurava. Si viu lluny no es deuen pas veure tan sovint com això. (101)

Le moment présent, pas plus dans *Desig* qu'ailleurs, on le sait bien, n'a pas de réalité propre ; il n'existe qu'au travers de sa redéfinition permanente au gré de ce qu'en disent les personnages ; par exemple, alors que le lecteur/spectateur croit encore savoir qu'ELLE et LA FEMME ne se connaissent pas – et alors, peut-être, que la première n'a pas encore reconnu la seconde –, on voit que l'opposition même/différent (habituel/exceptionnel) ne prend son sens que dans le discours des personnages :

ELLA

[...] Vostè és una persona extravertida.

LA DONA

Ha, ¿ li faig aquesta impressió ? No, és avui, és aquesta tarda, són els dos cafès. I vostè, que em cau bé. No sóc gens extravertida. Deu ser el moment. (99)

Ce qu'ELLE a cru pouvoir tenir, dans le comportement de LA FEMME, pour un état habituel ou pour un trait de caractère permanent, est aussitôt redéfini par l'intéressée comme une attitude exceptionnelle, au contraire, conditionnée par le moment présent – on doit souligner, du reste, le double sens de la dernière réplique citée : le « moment » en question renvoie moins à la situation concrète de LA FEMME (assise à une table du self-service, buvant des cafés, etc.) qu'à une sorte de *psychochronologie intime*⁴⁶⁶, c'est-à-dire à un certain état de conscience du personnage qui englobe à la fois le moment présent et toutes les temporalités qu'elle y projette, au premier rang desquelles figure sans doute l'instant, désiré par LA FEMME, où elle retrouve enfin ELLE.

Sur l'axe (chronologique) ainsi défini – axe qui épouse la progression de l'action dramatique – viennent ensuite se greffer ce que l'on pourrait appeler des *temporalités secondes*, c'est-à-dire des temporalités tout à fait diverses dont certaines sont reliées à la trame fictionnelle principale et renvoient au passé des personnages, et dont d'autres paraissent beaucoup plus diffuses, en particulier dans les quatre monologues. Comme l'explique Carles Batlle, le passé des personnages fait irruption dans *Desig* :

La irrupció del passat en el present – i la consciència del pas del temps – participa, gairebé a la manera ibseniana, de la construcció del conflicte i de l'organització tensional de la peça.

⁴⁶⁶ Le terme de *psychochronologie* n'est évidemment pas employé, ici, avec le sens qu'il peut prendre dans les études de psychologie, en particulier chez Sigmund EXNER et Wilhelm WUNDT ; la « psychochronologie », selon ces derniers, « tente d'exprimer en “temps de réaction” la durée des états de conscience ». PATTE, Robert. *De l'Orient à l'Occident. 2609 ans d'histoire de la psychologie*. Paris : Éditions Publibook, 2009, p. 189.

1.3. 1989 : LE MONDE ABSENT ?

Així mateix, en la mesura que és revelat amb lentitud i ambigüitat, el passat també es responsabilitza de l'efecte d'*estranyament* i de la instauració d'una atmosfera misteriosa. La proposició de Benet sembla clara : els individus són un conglomerat de records en ebullició. El passat no és fix ; és viu en la mesura que les circumstàncies del present el manipulen i l'integren en una nova versió de la realitat.⁴⁶⁷

L'irruption la plus notable est certainement celle du récit, tout à fait inopiné, dans lequel se lance LA FEMME dans la troisième situation scénique ; tout à coup, en effet, ce que le lecteur/spectateur tenait d'abord pour un bavardage anodin prend un tour autrement plus étrange. LA FEMME choisit de raconter ce qu'elle présente à ELLE comme son unique histoire d'amour. Le récit – fréquemment entrecoupé des répliques d'ELLE, qui se demande pourquoi L'HOMME ne revient pas et qui cherche à obtenir des renseignements à propos de ce dernier, etc. – se caractérise par une forme d'obsession apparente pour le Temps et, en particulier, pour la datation des événements. Ainsi, dans le discours de LA FEMME, de nombreux signifiants temporels renvoient au *temps calendaire*, dans le sens que Paul Ricœur attribue à cette notion, c'est-à-dire à un temps qui permet de dater les événements rapportés en les situant par rapport au locuteur⁴⁶⁸. Le personnage s'efforce ici, à plusieurs reprises, de mesurer précisément le temps écoulé entre l'histoire relatée et le moment présent, et essaie surtout de décider si les faits remontent à dix-sept ou à dix-huit ans : « Temps enrere, força temps enrere... Disset o divuit anys » (102), « Disset anys ben bons, ja » (102), « Disset o divuit anys. Potser divuit » (112), « Segurament divuit » (113). L'effort de datation paraît, du reste, redondant ou même pléonastique, dans la mesure où LA FEMME ne se contente pas de compter les années écoulées (temps du monde) ; elle fait aussi appel à d'autres signifiants temporels de nature calendaire à travers la référence à l'âge (temps de l'individu) : « Em vaig enamorar amb vint-i-dos anys » (106). LA FEMME s'attache aussi à décrire la progression de la relation amoureuse, en particulier à travers toute une série de déterminants temporels indiquant la fréquence : « de moment era una amistat entre altres amistats... Una relació sovintejada però freda, gairebé més freda del normal. [...] I així van anar les coses durant mesos. A les nits plorava » (107) ; et à travers des indications de durée : « Cinc mesos més i vaig deixar de veure-la » (114). LA FEMME rappelle cette durée (cinq mois) une seconde fois dans le dialogue :

⁴⁶⁷ BATLLE, Carles. « El darrer teatre de Benet i Jornet : un cicle ». *Art. cit.*, p. 99.

⁴⁶⁸ « Telle est la position médiane du temps calendaire ; il cosmologise le temps vécu, il humanise le temps cosmique ; et cela en faisant coïncider un présent remarquable avec un instant dans le moment axial du calendrier. » RICŒUR, Paul. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*. Paris : Le Seuil, 1986, p. 268.

1.3. 1989 : LE MONDE ABSENT ?

LA DONA

Cinc mesos, fins que em va deixar. Em va mentir i em va deixar.

ELLA

Cinc mesos de felicitat.

LA DONA

Cinc mesos de plenitud. Felicitat, res. **(116)**

Dans ce dernier échange, on voit bien à nouveau que c'est la psychochronologie intime, la conscience du temps, qui compte avant tout, et que la superposition des discours, dans le texte théâtral, permet de redéfinir et à la fois d'interroger sans cesse. En d'autres termes, de quoi un temps – un instant précis du passé, une durée, une habitude, etc. – est-il investi par les personnages ? Dans *Desig*, on repère un certain nombre d'oppositions binaires qui semblent éclairer la manière dont les personnages envisagent le Temps, c'est-à-dire plus précisément, le rapport qu'ils entretiennent avec les différentes temporalités et même, pour ainsi dire, avec leur propre vie fictionnelle dans son ensemble (avec l'écoulement du Temps, avec l'idée de passé et/ou celle d'avenir, avec leur situation présente, avec le jeu parfois ambigu de la différence et de la permanence, etc.). Du point de vue des signifiants temporels, l'une des principales oppositions binaires repérables dans le discours des personnages⁴⁶⁹ est celle de l'unicité et de la répétabilité des événements. Ainsi, ELLE a peut-être été amoureuse plus d'une fois :

LA DONA

¿ Ha estat enamorada algun cop ?

ELLA

Tothom ha estat enamorat, algun cop.

LA DONA

¿ Més d'una vegada ?

ELLA

Possiblement.

LA DONA

¿ De debò ? Ja. Bé, no puc dir el mateix. Aquell va ser l'únic cop que em vaig enamorar. **(102-103)**

À l'inverse, LA FEMME souligne le caractère unique et non répétable pour elle de l'expérience amoureuse (« va ser l'únic cop »). C'est sans doute pourquoi elle prétend se souvenir de toute la période de temps qui embrasse cette relation amoureuse, dans les moindres détails : « Me'n recordo de tot. Moment a moment, dia a dia. Era la primera

⁴⁶⁹ En dehors de la dialectique du même et du différent (évoquée plus haut) qui surplombe nécessairement toute conception et tout sentiment du Temps, dans la mesure où l'on ne peut bien sûr distinguer plusieurs temporalités entre elles et éprouver le passage du Temps qu'à l'aune de cette dialectique.

vegada que m'enamorava de debò. Va ser l'única vegada a la vida que em vaig enamorar » (104). En outre, à l'issue de cette histoire, le laps de temps – considérable – qui sépare la relation amoureuse, dix-sept ou dix-huit ans plus tôt, et le moment présent, est pour ainsi dire marqué du signe moins : « Com si entremig no hi hagués res » (102).

La perception du Temps, dans le discours des personnages, s'articule également autour de l'opposition entre temporalité finie et temporalité non finie :

LA DONA

Jo també estimo.

ELLA

Ah, ¿ sí ?

LA DONA

La persona que li deia, la persona en qüestió.

ELLA

¿ No és una història acabada ?

LA DONA

De cap manera. (114)

Avec une telle opposition, on est évidemment au cœur de la contradiction des désirs, qui se manifeste à travers une forme de conflit des temporalités – conflit plus ou moins larvé entre les personnages (LA FEMME et ELLE n'aspirent pas à la même chose, mais cette remarque semble valable pour l'ensemble des rapports qui se tissent tout au long de la pièce, tant les mobiles qui président aux comportements et aux actions des personnages sont énigmatiques et insaisissables) ou conflit intérieur (les monologues intérieurs n'ont pas pour principale fonction d'expliquer les agissements des personnages ni de mettre en lumière des continuités ou des cohérences entre le passé et le présent)⁴⁷⁰ –, et c'est peut-être sous cet

⁴⁷⁰ La complicité de L'HOMME, en particulier, pose question et garde jusqu'à la fin tout son mystère. Pourquoi aide-t-il LA FEMME à revoir ELLE ? Certes, dans la cinquième situation scénique, il déclare : « Estic malalt, em queda poc i ella no ho sap » (176). La référence à la maladie qui semble le condamner dans un temps très court vient éclairer ce passage du monologue intérieur de L'HOMME :

Aprofitar que encara hi ha una feina per acabar ; ajudar-la.

Que ho aconseguixi. Potser més tard explicar-li el teu do, però no hi haurà temps.

[...]

La malaltia.

La condemna que afa els sentits, que permet entendre, que permet de ser aquí, pacient i expectant.

Que encara no impedeix de poder escoltar aquells sorolls que més s'esperen. (61-62)

S'il semble donc exister un lien entre la maladie de L'HOMME et l'aide qu'il offre à LA FEMME comme un « don », BENET ne s'attarde pas pour autant à élucider les agissements de ses personnages. Ainsi L'HOMME coopère-t-il sans ressentir le besoin de se justifier auprès de LA FEMME : « A mi no cal donar-me les gràcies » (120). On pourrait envisager alors cette hypothèse : « le vécu n'explique pas les agissements dans le présent. Le dramaturge veut de cette manière briser la continuité de conception du personnage théâtral et toute sa cohérence préconisée par Aristote. Les personnages ne représentent ici ni des caractères, ni des sentiments, ni, comme le souhaitait Diderot, des "conditions". Ils sont des êtres sans identité propre, sans nom, [...], signe d'un

1.3. 1989 : LE MONDE ABSENT ?

angle que les différentes incursions du passé dans le présent doivent être interprétées. Le téléphone, en tant qu'élément scénique, mais aussi comme objet récurrent du discours, devient en ce sens le vecteur d'une sorte de connexion spatiotemporelle, sans cesse engagée puis rompue, entre différents lieux et différents moments :

LA DONA

[...] Després la persona en qüestió va agafar el costum de trucar-me per telèfon. Alguna cosa anava avançant. Però era pitjor. Vaig començar a viure pendent de les seves trucades. L'obsessió del telèfon. El telèfon és una arma mortal. No ho dic jo, ho diu tothom que s'hi ha trobat. ¿ Vostè no s'hi ha trobat mai ?

ELLA

Em penso que no.

LA DONA

¿ Mai no li ha tingut por, al telèfon ?

ELLA

És un objecte. **(111)**

Or, on a vu dans la première situation scénique à quel point ELLE était déjà perturbée par le mystérieux appel téléphonique, mais elle lui accordera une place plus grande encore dans la quatrième situation scénique, c'est-à-dire après avoir écouté le récit de LA FEMME :

ELLA

Hi havia algú, no és un problema de la telefònica.

EL MARIT

Algun pesat.

ELLA

Hi havia algú a l'altra banda de la línia, sí.

EL MARIT

Algú que s'avorreix.

ELLA

Algú que es diverteix.

EL MARIT

Digues-li com vulguis.

ELLA

manque d'individualité ». GALLARDO, Laurent. « Sur les traces du récepteur implicite dans *Desig* ». In *El teatre de Josep M. Benet i Jornet (L'habitació del nen i altres)*. Op. cit., p. 59. L. GALLARDO s'intéresse, entre autres, à la construction du discours dans les monologues : « La logique phrastique laisse place aux associations d'idées, aux liens anaphoriques, métaphoriques ou purement et simplement à l'absence de liens. Cette discontinuité du langage n'est que le reflet de la rupture avec l'ordre du rationnel et la cohérence aristotélicienne. [...] Il en résulte dans l'écriture une sorte de parataxe générale, un silence des articulations qui oblige à reconstruire le sens » (*ibid.*, p. 57).

1.3. 1989 : LE MONDE ABSENT ?

Algú que no em vol deixar tranquil·la.

EL MARIT

No ens vol deixar tranquils.

ELLA

A mi, ho fa per mi.

EL MARIT

Potser truquen a l'atzar.

ELLA

¿ I abans ? És la segona vegada. Abans han arribat a demanar per mi, t'han donat el meu nom.

EL MARIT

Segur que no era la mateixa persona.

ELLA

Segur que sí.

EL MARIT

¿ Qui ?

ELLA

Jo què sé. [...] El telèfon és com..., és com una arma... (142-144)

La personne à l'autre bout du fil est-elle réellement LA FEMME ? S'agit-il d'un fantasme issu de son imagination à ELLE ? La pièce n'invite guère le lecteur/spectateur à trancher ces questions ; elle semble plutôt, à travers la référence au téléphone, rassembler différentes temporalités. La ligne téléphonique se fait ligne herméneutique puisque sont mis en relation, à travers des liens toujours insaisissables, non seulement le premier et le second appels téléphoniques qu'a reçus ELLE dans la résidence secondaire, mais aussi ceux, fréquents, d'il y a dix-sept ou dix-huit ans, dans un étonnant jeu de miroirs où celle qui tenait potentiellement l'arme-téléphone est aujourd'hui la victime.

L'intrusion du passé se produit dans *Desig* par ricochet ou par incidence. La rencontre avec LA FEMME entraîne un changement notable dans l'attitude d'ELLE et dans son discours même : tandis que dans la première situation scénique, elle prenait surtout la mesure d'un temps que l'on a qualifié précédemment de cyclique (répétition/différence) et tandis que les temporalités passées ou futures qu'elle évoquait se rattachaient toutes de manière assez nette au présent de la parole (quand elle parlait d'aller à l'hypermarché ou du retour en ville le lendemain, par exemple), dans la quatrième situation scénique, en revanche, le cadre temporel se trouve pour ainsi dire élargi. ELLE revient, en particulier, sur le passé et sur les origines mêmes du couple qu'elle forme avec LE MARI :

1.3. 1989 : LE MONDE ABSENT ?

ELLA

¿ Quants anys fa, que ens vam conèixer ?

EL MARIT

Puc comptar-los.

ELLA

Tu, quan eres jove, ¿ t'imaginaves el que havia de venir ?

EL MARIT

Quan érem joves... Com qualsevol persona jove, ¿ no ? Ens pensàvem que podríem fer-hotot.

La vida havia de tenir cabuda per a tot. **(130)**

L'introduction de références à un passé plus lointain des personnages correspond vraisemblablement à l'affirmation, plus prononcée à partir des troisième et quatrième situations scéniques, d'une opposition présent/passé-futur qui s'accompagne d'une grammaire plus nostalgique dans la mesure où les personnages ne se contentent pas d'évoquer le passé ou, comme on va le voir ici, le futur, mais aussi l'avenir tel qu'ils se le représentaient lorsqu'ils étaient jeunes. ELLE se projette aussi sur un avenir lointain – jusqu'à une forme de présent éternel : « Una casa per a tota la vida » **(134)** – en déclarant, à propos de la maison :

EL MARIT

L'haurem d'anar arreglant. A poc a poc.

ELLA

T'ho passes bé, arreglant-la.

EL MARIT

Sí.

ELLA

Però et deu donar feina.

EL MARIT

Anys de feina. No m'importa, distreu.

ELLA

Anys d'anar-la arreglant. I després estarà arreglada.

EL MARIT

Ara ja m'hi trobo bé, no cal esperar. **(134)**

Mais l'irruption de temporalités autres dans le présent de la parole, et en particulier celle du passé, peut prendre une forme assez étonnante, comme c'est le cas dans la dernière situation scénique. Avant de disparaître, en effet, L'HOMME tient à raconter un souvenir d'enfance dans lequel, selon ses dires, ELLE pourrait trouver une aide (« Potser l'ajudarà » **[173]**). Il s'agit d'un souvenir intime, d'un temps passé qui, pour ainsi dire, n'appartient qu'à

L'HOMME et qu'il ne partage avec aucun des autres personnages :

Jo era petit, un nen. Un nen poruc en temps desagradables. Una nit, després de sopar, bé, com sempre, em van ficar al llit, i no ho recordo, suposo que em vaig adormir. Però, de sobte, i era estrany, normalment, com tots els nens, acostumava a dormir d'una tirada, de sobte em vaig tornar a despertar. (173)

Dans ce récit à la première personne, L'HOMME décrit un moment bien précis de son enfance ; au cours de cette nuit-là, il a été réveillé par d'étranges bruits : « Els sorollets no s'aturaven, els xiuxiuejos, els refrecs. Es reien de mi, allargaven el turment abans de l'atac final » (174). Puis, le personnage ne tarde pas à révéler le dénouement de cette histoire :

[...] vaig ensopegar amb un *[sic]* porta... La vaig obrir i em vaig abandonar al mal. Va ser així com vaig sorprendre els meus pares, que m'estaven preparant, que estaven muntant un regal sorpresa, el del meu aniversari. Va ser el millor aniversari de la meua vida. (174)

On reviendra plus tard, à propos d'*El gos del tinent*, sur les notions d'espace surpris et de surprise de l'espace, qui semblent constituer un trait assez caractéristique d'un certain nombre de pièces de Benet où les constructions spatiales, par ailleurs fort diverses, permettent par exemple à un personnage (ou à un groupe de personnages) de voir sans être vu, dans un lien évident avec une certaine fascination pour la question du regard au théâtre. Ici, le plaisir que prend le petit enfant à la scène qu'il découvre tient à une surprise de nature au moins double : d'une part, il prend plaisir à surprendre une scène, dans une délectation assez proche d'une forme de voyeurisme ; et d'autre part, son plaisir procède du plaisir que lui procure la surprise préparée pour lui – surprise dont les différents bruits et chuchotements décrits plus tôt n'étaient autres que les indices, indéchiffrables tant que la porte n'avait pas été ouverte. Pourquoi ce récit, apparemment déconnecté du reste de la trame fictionnelle, prend-il sa place à ce moment précis de la pièce ? En quoi, comme l'a suggéré L'HOMME, ce souvenir pourrait-il « aider » le personnage d'ELLE ? Si l'on cherche à établir un rapport d'équivalences entre, d'une part, un certain nombre d'éléments appartenant au récit de L'HOMME et, d'autre part, la trame fictionnelle de *Desig* dans son ensemble, on peut repérer quelques correspondances pour le moins troublantes : de même que l'enfant entendait toute une série de sons définis principalement par leur caractère inintelligible, de même ELLE a reçu deux coups de téléphone mystérieux ; de même que les parents de L'HOMME mettaient en scène l'anniversaire surprise de leur fils, de même L'HOMME et LA FEMME ourdissent une intrigue qui, en tout cas à la fin de la troisième situation scénique, échappe à la compréhension du lecteur/spectateur :

LA DONA

Encara hi ha coses per fer.

1.3. 1989 : LE MONDE ABSENT ?

L'HOMME

D'acord.

LA DONA

¿ Podràs ?

L'HOMME

¿ Què et sembla ?

LA DONA

No ho sé.

L'HOMME

Au, naturalment que podré. (119-120)

À partir de ces possibles correspondances ou équivalences, on pourrait avancer l'hypothèse selon laquelle Benet s'emploierait dans la pièce à mettre *les temporalités en partage*, c'est-à-dire que le passé de L'HOMME n'aurait pas pour fonction principale d'approfondir la construction individuelle de ce personnage, mais viendrait plutôt prendre place au sein d'un discours général où le Temps – pas plus, peut-être, que l'Espace – n'appartient à personne en propre ; les souvenirs, le sentiment du Temps (de son passage inéluctable, de son évanescence) se superposent et s'entrecroisent selon des lois en grande partie impénétrables, et viennent ainsi nourrir l'expérience intime de chacun. Corollaire : le souvenir que décrit L'HOMME renvoie peut-être aussi, sous un certain rapport, au plaisir que prend le lecteur/spectateur à élucider et à reconstruire l'histoire dans *Desig*, puisque ce dernier est également amené tour à tour à surprendre les personnages (à découvrir qui ils sont et ce qu'ils veulent) et à être surpris par eux (surprise de la reconnaissance finale, mais aussi étonnement et perplexité engendrés par l'opacité du texte).

Ce que l'on remarque, enfin, à travers l'étude des signifiants temporels, c'est une certaine propension *autoréférentielle* du discours qui, dans le temps même où il crée des temporalités fictionnelles, accorde à ces dernières une primauté notable. En ce sens, la précision avec laquelle le personnage d'ELLE s'emploie à distinguer et à ordonner dans le discours la première, la deuxième et la troisième fois où elle a vu L'HOMME sur la route, constitue un exemple particulièrement emblématique de l'autoréférentialité du langage dans *Desig* ; on a sélectionné ici les répliques prononcées par ELLE, et certaines par LE MARI, qui permettent de le montrer :

ELLA

¿ Quantes vegades hi he anat, a l'hiper, des d'aquí, tota sola ? [...] Tres vegades. En dos mesos que vam començar a instal·lar-nos, tres vegades. [...] La primera vegada, res.

EL MARIT

La primera vegada que vas anar a l'hiper.

1.3. 1989 : LE MONDE ABSENT ?

ELLA

Sí, res. [...] Total, aquell dia, res. Però va ser la segona vegada. [...] La segona vegada, a la carretera, m'hi vaig trobar un cotxe aturat. I fora, palplantat allà al mig, un home em feia senyals que m'aturés. [...] Falta la tercera vegada. [...] Fa quinze dies, la tercera vegada que vaig anar a l'hiper. [...] El mateix cotxe i el mateix home de la vegada anterior. [...] Igual que la vegada anterior.

EL MARIT

Igual, no ho crec.

ELLA

Exactament igual.

EL MARIT

¿ Vols dir que entre la primera vegada i la segona ningú no li havia fet cas i allà s'estava, encara, esperant ? [...] Al pobre llàtzer aquest li han rebotat una roda dues vegades. (44-52)

On remarque évidemment le soin, presque obsessionnel, que prennent les personnages à compter et à décrire le nombre de « fois » où la scène s'est produite. Du reste, le comptage initial est effectué par le personnage d'ELLE par rapport à la première fois où elle s'est rendue à l'hypermarché – on reviendra sur l'importance de ce référent spatial dans la pièce. Une première fois qui est une situation normale, la normalité étant alors perçue comme une absence d'événement (il ne s'est rien passé). LE MARI emploie les mêmes signifiants temporels avec un autre contenu : « la première fois » désigne pour lui la première fois où ELLE a vu L'HOMME (ce qu'elle appelle « la deuxième fois ») et « la deuxième fois » désigne pour lui la deuxième fois où ELLE a vu L'HOMME (ce qu'elle appelle « la troisième fois »). Cette différence dans le choix des mots pourrait sembler tout à fait superficielle ou anecdotique, mais il semble que ce décalage lexical ouvre la voie à un désordre beaucoup plus grand ; dès la deuxième situation scénique, en effet, la méticulosité dont a fait preuve le personnage d'ELLE pour ordonner chronologiquement son récit vole en éclats puisque L'HOMME – qu'elle voit cette fois-ci, de son point de vue, pour la troisième fois – affirme carrément n'être jamais revenu dans la région depuis quinze ans. Comme précédemment, on sélectionne à la suite les répliques qui contiennent les signifiants temporels que l'on étudie ici :

ELLA

És la tercera vegada. [...] És la tercera vegada que me'l trobo.

L'HOMME

¿ La tercera vegada ?

ELLA

Sí.

1.3. 1989 : LE MONDE ABSENT ?

L'HOME

¿ Quan ? No ho recordo. Perdoni, no la recordo.

ELLA

Ja van tres vegades. [...] trobar-me'l tres vegades no pot ser casualitat.

L'HOME

És la primera vegada que ens trobem, si no m'equivoco.

ELLA

I encara menys trobar-me'l en les mateixes circumstàncies. [...] Les tres vegades, vestit igual.

[...] Les altres vegades també em feia senyals.

[...]

L'HOME

Un home com jo, tres vegades comptant la d'avui... ¿ Comptant la d'avui ?

ELLA

No un home com vostè, era vostè.

L'HOME

¿ Les tres vegades, en aquesta carretera, algú com jo li ha fet senyals que s'aturés ?

[...]

ELLA

Potser la primera vegada m'hauria d'haver aturat. Potser tot ve d'això. [...] Si hagués passat de llarg [*avui*], després no hauria pogut suportar-ho. Pensar que un altre dia encara podia tornar a trobar-me'l... [...]

L'HOME

Avui és la primera vegada que circulo per aquest lloc. [...] La primera vegada, li ho asseguro.

[...] quinze anys enrere, posem uns quinze anys enrere, vaig visitar la comarca.

ELLA

No m'interessa, quinze anys enrere. [...] ¿Per què ha vingut avui? [...] Si un dia torno a trobar-me'l... Si un dia torno a trobar-me'l... [...] Va voler que m'aturés dues vegades abans la d'avui. [...] La humitat cala la roba i deu portar estona esperant a la carretera.

L'HOME

Una bona estona. [...]

ELLA

Esperant que jo arribés.

L'HOME

Esperant que algú arribés. **(64-84)**

On observe tout au long de cet échange le nombre considérable d'occurrences du terme *vegada*, qui ne renvoie jamais au même événement : pour ELLE, « la première fois », « la

deuxième fois » et « la troisième fois » désignent respectivement les première, deuxième et troisième fois où elle a vu L'HOMME, tandis que ce dernier prétend que c'est « la première fois » qu'il vient dans la région – il rectifie ensuite son propos en indiquant qu'il est déjà venu quinze ans auparavant. Au-delà des « trois fois » en question – la troisième correspondant au présent de la parole, c'est-à-dire au moment où ELLE a fini par arrêter sa voiture et où se déroule l'échange de la deuxième situation scénique –, ELLE imagine même un « autre jour » où l'événement aurait pu ou pourrait se produire ; c'est pour ne plus croiser à nouveau L'HOMME à cet endroit de la route qu'elle a vraisemblablement choisi de s'arrêter. On a donc un véritable contraste entre, d'une part, le souci d'ordre chronologique affiché par ELLE, et d'autre part, le caractère indécidable des deux versions.

On a donc, dans *Desig*, une forme souvent aiguë de *référentialité interne*, où la superposition du discours des différents personnages semble engendrer une sorte de chronotope hallucinatoire ou cauchemardesque⁴⁷¹, c'est-à-dire des espaces-temps mouvants, sans cesse questionnés et redéfinis à travers le dialogue.

1.3.1.2. Le choix des lieux

S'il est bien évident qu'une pièce telle que *Desig* suppose, pour le lecteur/spectateur, un certain nombre de choix d'interprétation qui le conduisent à reconstruire l'histoire pour assouvir son désir de comprendre, on tâchera ici de montrer que l'idée de choix se trouve profondément inscrite au sein du texte théâtral. Cette idée de choix se manifeste à travers trois aspects majeurs de l'œuvre : tout d'abord, on s'intéressera à l'espace comme objet récurrent du discours des personnages ; on tentera d'analyser ensuite le choix des mots pour dire les lieux ; et enfin, on essaiera de mettre en lumière la valeur symbolique du paysage dramatique élaboré par Benet dans *Desig*.

a) *L'espace en question*

Lorsque, dans la quatrième situation scénique, LE MARI déclare : « ¿ On som, que m'he perdut ? » (132), il se réfère évidemment au dialogue, dont il a perdu le fil ; mais la réplique pourrait fort bien renvoyer à l'atmosphère générale de la pièce, qui engendre chez les personnages, tout comme chez le lecteur/spectateur, un sentiment diffus de l'espace et du temps. On peut d'ailleurs commenter de manière semblable le discours du personnage d'ELLE, qui explique son choix de ne pas arrêter sa voiture les deux fois où elle a vu

⁴⁷¹ L'HOMME, dans la deuxième situation scénique, souligne la ressemblance entre l'événement rapporté par ELLE et un cauchemar : « Com un malson, suposo » (75).

1.3. 1989 : LE MONDE ABSENT ?

L'HOMME sur la route : « em va venir una angúnia. Aquella angúnia de no entendre ben bé on ets » (50). Tout se passe comme si, par le relai du dialogue, l'auteur définissait implicitement l'une des caractéristiques majeures de l'écriture de *Desig*, qui consiste à questionner en permanence les lieux et l'idée même d'espace.

Dans la troisième situation scénique, en effet, le personnage d'ELLE pose avec ténacité cette question à LA FEMME, au sujet de L'HOMME : « ¿ On viu ? » (102), « ¿ On viu el seu amic ? » (104). La question de savoir où l'on se trouve, où l'on habite et où l'on est chez soi, traverse la pièce dans son entier et s'accompagne du désir, affiché par certains des personnages, de prendre pour ainsi dire la mesure des événements – pourquoi les choses arrivent-elles ? Ainsi, LE MARI met l'histoire de L'HOMME sur la route sur le compte du hasard, en déclarant : « Fa molts segles que van inventar la paraula casualitat » (51) ; et L'HOMME affirme un point de vue similaire, lorsqu'il évoque une coïncidence : « Un equívoc, una coincidència, aneu a saber » (80). ELLE, en revanche, souhaiterait comprendre la raison profonde qui l'a conduite à croiser à plusieurs reprises L'HOMME sur la route :

ELLA

Em va triar a l'atzar.

L'HOME

Però segur que em confon.

ELLA

No, a l'atzar no. (70)

Dans *Desig*, ce ne sont vraisemblablement pas les réponses qui importent – le texte théâtral n'en apporte guère –, mais bien plutôt les questions. L'espace est sans cesse interrogé et redéfini au fur et à mesure de l'action dramatique, et l'on observe en ce sens l'émergence et l'affirmation d'une certaine catégorie d'espaces parlés que l'on pourrait appeler des *espaces mentis*. Lorsque L'HOMME affirme n'être jamais passé auparavant par l'endroit où il se trouve, ELLE rétorque : « Una mentida. Vostè menteix » (78). On remarque dans la pièce un lien singulier et particulièrement étroit entre la notion de mensonge et l'idée de lieu, comme en témoigne cet échange :

L'HOME

Quan aconseguí sortir d'aquí, hauré de conduir encara entre tres i quatre hores. Molta distància. No tinc previst tornar. En veure la desviació he pensat que era una bona drecera, que estalviaria camí. Quan aconseguí anar-me'n no és gaire probable que se'm presenti ja l'ocasió de tornar. Segurament mai més.

ELLA

Menteix molt bé. (81)

1.3. 1989 : LE MONDE ABSENT ?

Mais paradoxalement, dans l'espace menti – défini comme discours mensonger, fallacieux ou chimérique sur le lieu – affleurent, selon des modes divers, plusieurs éléments qui révèlent une forme d'intimité des personnages. Cette considération se rattache, du reste, à toute la complexité du mensonge au théâtre⁴⁷², mais aussi peut-être dans la littérature en général : certes, le personnage de L'HOMME ment, puisqu'il reconnaîtra lui-même être déjà venu dans la région quinze ans auparavant et qu'il finira même dans la dernière situation scénique par ne plus nier être bel et bien L'HOMME qu'ELLE a vu diverses reprises sur la route ; mais son mensonge s'accompagne paradoxalement d'une révélation intime : s'il pense ne plus jamais revenir, c'est parce qu'il est atteint d'une maladie mortelle, comme il l'a laissé entendre dans son monologue et comme il le dira à ELLE dans la dernière situation scénique – l'espace menti se fait alors aussi l'espace intime où le secret (ici, la maladie dont L'HOMME ne veut pas parler à LA FEMME), à défaut d'être révélé, se laisse au moins entrevoir. Dans une telle configuration, l'espace parlé est soupçonné de manière très fréquente :

L'HOMME

[...] Penso trucar un mecànic de confiança... [...]

ELLE

[...] ¿ Un mecànic de confiança, diu ?

L'HOMME

Sí, no s'amoïni.

ELLE

Suficientment a prop. El mecànic viu a prop, per descomptat.

L'HOMME

Força a prop.

ELLE

¿ D'aquí ? Si vostè no hi tracta ningú, aquí. ¿ No viu a tres o quatre hores de cotxe, vostè ? I no coneix el país, ha dit que no hi havia passat mai més, que l'última vegada va ser quinze anys enrere. Vostè menteix. **(90-91)**

Le personnage d'ELLE, surtout, s'attarde assidument sur un certain nombre de détails spatiaux ; par exemple, se souvenant des mots prononcés par L'HOMME (dans une réplique citée plus haut, où il dit devoir effectuer entre trois et quatre heures de route pour rentrer chez lui), elle affirme : « No són el mateix tres hores que quatre » **(100)**. Aussi l'espace parlé – ce que les personnages disent au sujet de leur rapport à l'espace (le lieu où ils vivent

⁴⁷² Il suffit de penser, par exemple, à l'articulation subtile entre mensonge, vérité, demi-vérités et paroles à double sens dans *Les Fausses Confidences* de MARIVAUX.

et les lieux qu'ils connaissent ou non, les distances, etc.) – est-il l'objet d'un examen minutieux dans *Desig*, en particulier dans le discours du personnage d'ELLE, où de nombreuses déclarations concernant les lieux sont pour ainsi dire auscultées.

Mais ELLE n'hésite pas à mentir à son tour, lorsqu'elle raconte au MARI une promenade imaginaire afin de lui dissimuler sa rencontre avec L'HOMME et LA FEMME : « He deixat el cotxe a un racó de carretera i he sortit a estirar les cames. Camps a través » (127). Aussitôt, LE MARI relève une sorte d'incohérence dans ce hors-scène imaginaire, construit par ELLE : « El fang no t'ha embrutat les sabates » (127) ; et il poursuivra en affirmant plus tard :

No has anat a l'hiper perquè no t'has atrevit a anar-hi. Reconeix que la teva passejada camps a través te l'has inventada. T'hi veig, ficada dins el cotxe i aturada potser a cinc minuts d'aquí mateix, deixant que passés l'estona. (147)

Il est intéressant de noter que LE MARI, en décelant le mensonge, construit en quelque sorte un nouvel espace hors-scène qui n'a pas plus de vérité que la version de la promenade à travers champs. Aussi assiste-t-on dans la pièce à l'engendrement de différents *ailleurs* (par le mensonge et par le mensonge démasqué, par exemple) ; mais à la limite, peu importe le degré de cohérence et de vérité de ces espaces, dans la mesure où il y a dans la pièce une frontière assez indécidable entre le vrai et le faux, entre ce qui est censé arriver véritablement aux personnages et ce qui est le fruit de leur imagination. Ce qui compte essentiellement, c'est le débat – débat entre les personnages, mais aussi débat intérieur – qui se noue autour de l'idée même d'espace (perception de l'espace, rapport intime aux lieux, sentiment d'appartenance, etc.).

b) L'espace en débat

On peut parler dans *Desig* d'une forme de sentiment de l'espace – à la fois scénique (l'espace tel qu'il est présenté au lecteur/spectateur, sur la scène ou à travers la description dans le texte didascalique) et dramatique (l'espace tel que le définissent les personnages dans leur discours). Ce sentiment se caractérise, en partie, par une certaine unité des lieux représentés et/ou évoqués qui, pour la plupart, possèdent en commun un certain nombre de traits, parmi lesquels ceux-ci : désertique, dépeuplé, isolé, etc. Mais l'espace est en débat dans la mesure où les personnages en parlent et s'opposent parfois à son sujet, lorsqu'ils s'emploient à le décrire ou, plus précisément, lorsqu'ils évoquent leur propre rapport à l'espace ; on repère à cette occasion un certain nombre d'oppositions récurrentes (loin/proche, rural/urbain, désert/peuplé) qui structurent le discours de la plupart des personnages :

1.3. 1989 : LE MONDE ABSENT ?

ELLA

Hauríem d'haver comprat una casa de poble, que no estan aïllades.

EL MARIT

No estem aïllats; hi ha poca gent però no estem aïllats. (39)

Pour bien saisir la construction et la représentation de l'espace dans la pièce, il faut être attentif à tout un jeu d'oppositions binaires assez signifiant, que Carles Batlle décrit en ces termes :

[...] a *Desig*, si establim, per exemple, un pla d'oposicions entre la casa i la carretera (interior/exterior, fred/calor, llum/fosca), ens adonarem que el model remet a tot un altre sistema antonímic que afecta la interioritat dels personatges : seguretat/inseguretat-perill, conegut/desconegut, certesa/incertesa, present/futur-passat... Quan ELLA entra i surt de la casa, el trànsit, l'apropiació, la violació de l'espai, impliquen un joc conflictual entre aquests valors. I, de resultes d'això, un estat permanent de confusió. De fet, la incomprensió del receptor – la lectura opaca de l'obra – no deixa de tenir les seves arrels, d'una banda, en la desorientació mateixa d'alguns personatges (EL MARIT i ELLA) i, de l'altra, en la incompreensible clarividència dels altres (L'HOME i LA DONA).⁴⁷³

De manière générale, le rapport intime des personnages à l'espace (aux lieux où ils se trouvent, mais aussi aux paysages ou atmosphères qui les environnent) se traduit à travers tout un jeu d'oppositions binaires qui semble refléter une certaine intériorité des personnages, souvent en proie à l'indécidabilité, au doute et à l'incertitude, parfois même à une forme d'insécurité ou de danger. L'opposition chaud/froid est, de ce point de vue, particulièrement éclairante. Le personnage d'ELLE, on l'a vu, a froid à l'intérieur de la maison dans la première situation scénique ; lorsqu'elle se prépare à sortir, elle se couvre : « *es posa roba d'abric molt esportiva* » (57) ; mais, lorsqu'elle sort de sa voiture dans la deuxième situation scénique, le texte didascalique précise paradoxalement : « *No porta posada la roba d'abric que duia en sortir de casa. El fred, quan s'exposa a la intempèrie, l'atrapa, però ella no n'és conscient* » (65). L'opposition chaud/froid s'accompagne ici de toute une série de nuances (froid réel/froid ressenti, couvert/peu vêtu, etc.) dont l'articulation au fur et à mesure de la pièce semble traduire, essentiellement dans le cas du personnage d'ELLE, une certaine perte des repères. À son retour à la maison, en effet, ELLE déclare dans un premier temps : « *el fred era tonificant i m'he posat de bon humor* » (128) ; puis, quelques répliques plus tard, elle déclare le contraire : « *Fora fa fred. Fred humit i desagradable* » (132) ; de sorte que LE MARI relève lui-même la contradiction :

EL MARIT

[...] Un fred tonificant, has dit.

⁴⁷³ BATLLE, Carles. « El darrer teatre de Benet i Jornet : un cicle ». *Art. cit.*, p. 100.

1.3. 1989 : LE MONDE ABSENT ?

ELLA

¿ Et dediques a controlar el que dic ?

EL MARIT

No.

ELLA

Ho sembla.

EL MARIT

No.

ELLA

Ho he passat molt bé, sí : i arribo a casa i aquí encara s'està millor. (133)

À la suite de cette sorte de va-et-vient dans l'appréciation du lieu, le comparatif (*millor*) attire évidemment tous les soupçons ; quelle est, en effet, la valeur de ce mieux si l'on songe au sentiment d'inconfort qu'ELLE n'a cessé d'exprimer ? À travers le discours sur les lieux, ELLE apparaît en fait comme prise au piège de l'espace, dont elle ne parvient plus à rendre compte à travers les mots et auquel elle ne réussit pas davantage à accorder ses actions, comme en témoigne son utilisation incohérente du vêtement. Le personnage hésite, oscille : elle se plaint du froid lorsqu'elle est à l'intérieur, mais à peine est-elle sortie qu'elle oublie de s'en protéger et semble perdre alors jusqu'à la conscience même du froid ; elle exprime le plus souvent un sentiment assez négatif des lieux (de la maison, et davantage encore du self-service), mais elle ne renonce pas à revenir parfois sur ses paroles, comme lorsqu'elle déclare se sentir bien dans la résidence secondaire (quatrième situation scénique) ; enfin, elle crée de toutes pièces des espaces mentis, des hors-scène imaginaires, et se heurte à la réunion impossible de ces différentes versions de l'espace (aussi bien des lieux inventés par ELLE que des lieux, supposés réels au sein de la fiction, et au sujet desquels elle ne dit pas tout ou tient des propos contradictoires). L'assemblage somme toute impraticable de ces différents espaces parlés engendre un sentiment d'égarement dans le discours. Aussi ce rapport (insaisissable, complexe) à l'espace reflète-t-il sans doute une sorte de conscience en errance, ainsi qu'une intimité en danger, puisqu'on l'a vu dans la dernière citation : ELLE soupçonne LE MARI de « contrôler » ce qu'elle dit, comme si elle craignait d'être prise au piège de sa propre parole.

En outre, l'opposition intérieur/extérieur est sans cesse remodelée dans le discours, en fonction du lieu précis dont il est question et en fonction aussi du point de vue des personnages. Si ELLE est à première vue associée surtout à l'extérieur (elle quitte deux fois de la maison alors que LE MARI n'en sort pas, elle s'est rendue à l'hypermarché plus souvent

que lui puisqu'il admet n'y être allé qu'une fois, etc.), ce personnage n'est pas pour autant étranger à l'intérieur, comme le montre l'analyse de l'espace et du temps dramatiques. Au tout début de la pièce, on repère dans le discours une répartition des rôles qui fait écho à une conception traditionnelle de la structure familiale (la femme est à la maison, alors que l'homme est dehors) : « Embrutaràs el terra i després, tu, no passes l'escombra. Vés a divertir-te fora » (34) ; mais ce schéma ne trouve aucune assise dans la suite de la pièce et tend plutôt, comme on le soulignera, à s'inverser. Si la distinction intérieur/extérieur est opérante dans le discours du personnage d'ELLE, c'est en particulier en lien avec la question du chez-soi. ELLE raconte à LA FEMME : « Treballo i la feina m'agrada, però sempre tinc ganes de tornar a casa » (113). L'évocation du retour à la maison est essentielle ici, car le référent du mot *casa* n'est certainement pas le même selon le personnage qui prend la parole. Lorsque LE MARI, dans la quatrième situation scénique, dit : « M'agrada que tornis feliç a casa » (129), il semble que pour lui, « la maison », « chez nous », désigne n'importe quel endroit où ELLE et lui vivent ensemble. Dans la réplique prononcée par ELLE, en revanche, la combinaison de deux catégories de signes – spatial : la maison ; temporel : le temps de la semaine et du travail – permet d'identifier comme référent du mot *casa* la résidence principale (la maison, en ville, où vit le couple pendant la semaine) et d'exclure la résidence secondaire (la maison de campagne où se déroulent les première et quatrième situations scéniques de *Desig*).

On pourrait sans doute parler dans la pièce d'une forme de resémiotisation fréquente de l'espace, ainsi que du temps, autour du jeu d'oppositions que l'on a évoqué (intérieur/extérieur, chaud/froid, proche/éloigné, etc.). Ces oppositions ne constituent pas, en tant que telles, un modèle stable ou fixe de représentation du monde ; elles sont sans cesse redéfinies dans le discours des personnages. Ainsi, dans la quatrième situation scénique, le personnage d'ELLE manifeste avec force un certain *choix du lieu* : elle choisit la maison, au sens où elle décide qu'elle s'y sent bien – choix d'autant plus inopiné qu'elle exprimait un sentiment assez négatif à propos de ce même lieu dans la première situation scénique. Tout se passe comme si le personnage tentait ainsi de se conformer à ce conseil que lui a prodigué LE MARI : « La casa està bé. El que hi ha és que te l'has de fer teva » (40). Mais l'appropriation du lieu ne saurait se produire sans un certain nombre de glissements sémiotiques. La maison qui, d'entrée de jeu, était déjà pour ainsi dire vidée de son trait familial (dans la mesure où les filles du couple ne sont pas là : elles sont ailleurs, à la montagne), devient rapidement un *espace sexué* où la différence des sexes joue un rôle singulier en permettant d'échapper, tout d'abord, à la conception coutumière d'un espace

1.3. 1989 : LE MONDE ABSENT ?

public (ouvert, extérieur) masculin et d'un espace privé (fermé, intérieur ou intime) féminin. Tandis qu'ELLE sort de la maison et semble peu concernée par ce lieu (elle ne s'emploie pas à l'aménager, à le transformer, etc.), LE MARI, en revanche, se l'approprie et dans le discours et à travers un certain nombre d'actions (il réalise des travaux, etc.). La maison, qui n'est donc pas véritablement perçue ici dans sa dimension d'espace familial, est caractérisée dans un premier temps par un certain nombre de traits – intérieur, intime, privé, fermé, masculin – en opposition avec l'extérieur, ou peut-être plus exactement, avec l'ailleurs – étranger, public, impersonnel, ouvert, féminin. Une telle considération n'est valable que dans un premier temps, il convient d'insister sur ce point ; en ce qui concerne l'ailleurs, en effet, c'est-à-dire les espaces autres que la maison, on observe une forme de recryptage au gré du dialogue et de l'action dramatique. Pour le self-service, l'opposition public/privé cesse rapidement d'être pertinente, dans la mesure où le lieu est dépeuplé ; quant au caractère *a priori* impersonnel d'un tel endroit, il s'efface lui aussi d'une certaine manière, puisque L'HOMME et LA FEMME se connaissent, et que – certes, rétrospectivement – le lecteur/spectateur comprendra qu'il en va de même pour LA FEMME et ELLE. Les oppositions évoquées semblent ainsi s'estomper progressivement pour laisser place à une combinaison assez singulière où l'étranger et l'intime se côtoient : dans ce « non-lieu » précaire et sans histoire, les personnages, quant à eux, se racontent.

Si l'on en revient à présent à la maison, il semble que l'on passe au fur et à mesure de l'action scénique d'un espace sexué à un *espace sexuel* à proprement parler. Dans la quatrième situation scénique, ELLE s'attache à redéfinir la maison comme l'espace intime du couple :

ELLA

Espera, estàvem parlant. ¿ No en tens ganes ? Tu i jo aquí, parlant. Les nenes no hi són.

EL MARIT

¿ Les trobes a faltar ?

ELLA

Gens. ¿ Tu les trobes a faltar ?

EL MARIT

No m'he parat a considerar-lo. No ho sé. Segons com es miri.

ELLA

Jo, gens. Les nenes ens van canviar la vida.

EL MARIT

Acostuma a passar.

ELLA

M'està molt bé que no hi siguin. Les hauríem d'engegar més sovint. **(136)**

Le discours du personnage d'ELLE fonctionne, d'une certaine manière, comme contrepoint au texte didascalique initial (*vivenda unifamiliar*), dans la mesure où ce qui caractérise désormais la maison, c'est l'absence des enfants qui permet de renouer virtuellement avec le temps originel du couple. À la suite de cet effacement symbolique des filles, ELLE ira même jusqu'à déclarer : « t'estimo més a tu que a les nenes » **(138)**. L'échange entre les deux personnages se dirige alors progressivement vers les deux effusions corporelles déjà évoquées, et toutes deux interrompues : « *Aleshores sona el telèfon. S'aturen* » **(141)**, « *Aleshores, ELLA, inesperadament, se'n separa* » **(150)**. Aussi le glissement vers une forme d'espace sexuel ne désigne-t-il pas seulement un espace (gestuel ou ludique) où les corps manifestent le désir ; il s'agit avant tout d'un espace interrompu, d'un espace de différence⁴⁷⁴ : l'espace où s'amorce l'étreinte ne permet pas l'échange, c'est un espace déçu, l'espace du bonheur inatteignable :

ELLA

No està servint de res.

EL MARIT

(Desconcertat.) Vaja.

ELLA

No vull que em toquis. **(150)**

Le deuxième espace scénique (la route) se trouve, lui aussi, totalement redéfini à la fin de la pièce. Dans la deuxième situation scénique, il s'agit d'un espace ouvert – le dialogue en fournit plusieurs indices à travers la référence au froid et à la pluie – ; c'est également, d'une certaine manière, un espace impersonnel, étranger. Mais dans la dernière situation scénique, au contraire, le rapport personnel/impersonnel, connu/étranger, est complètement bouleversé, au point même que l'on repère une inversion symbolique d'un certain nombre de traits distinctifs, tels que ouvert/fermé et extérieur/intérieur. Comme l'affirme, du reste, le personnage d'ELLE dans son monologue : « Els llocs canvien amb la nit » **(156)**. Le jeu de l'atmosphère nocturne et des phares de voiture engendre ici une impression de clôture de l'espace. La notion d'espace sexué, quant à elle, est particulièrement signifiante en ce qui concerne la maison, comme on l'a dit, mais semble l'être dans une bien moindre mesure dans toute une partie de la pièce ; certes, on peut penser que cette notion traverse, d'une certaine manière, l'ensemble de *Desig*, selon la partition de l'espace qui semble lier, d'une part, LE MARI à la maison et, d'autre part, le personnage d'ELLE à l'ailleurs, mais cette

⁴⁷⁴ On rappelle en ce sens que *sexualis* en latin vient du verbe *Seco, secare, sectum*, qui signifie couper, diviser.

opposition ne s'avère pas particulièrement déterminante dans les deuxième et troisième situations scéniques. En revanche, à partir du moment où L'HOMME s'efface, dans la dernière situation scénique, on assiste un face-à-face en partie muet entre les deux personnages féminins. L'espace se trouve alors soudain redéfini, sur le mode de l'oxymore, à travers toute une série d'associations ou de combinatoires entre des termes antithétiques : l'espace ouvert de la route est fermé par la lumière des phares qui se détache dans la nuit ; c'est un espace public et impersonnel qui se fait tout à coup espace intime, annulant ainsi l'opposition intérieur/extérieur ; et surtout, c'est un espace sexué *a priori* exclusivement féminin, mais qui se charge dans le même temps – avec, en toile de fond, l'histoire de la relation amoureuse homosexuelle entre LA FEMME et ELLE – d'un trait de masculinité (ou, dans ce cas, de virilité) à travers l'utilisation symbolique de l'objet théâtral, ici du ciseau à bois avec lequel on a vu LE MARI travailler et qu'ELLE a pris avant de sortir pour la seconde fois de la maison :

[...] el símbol de l'enformador, que és en primer lloc un símbol fàl·lic i una al·lusió directa al coltell de *Terra Baixa* i, implícitament, un homenatge a Guimerà, com tothom ha dit, funciona a més a més com a correlatiu del llenguatge. El fuster que treballa la fusta amb l'enformador, que dona forma a la matèria informe, té un paral·lelisme clar amb l'escriptor que intenta fixar la vida amb la paraula i, en darrer terme, amb la imatge, fonamentada en la raó i en la paraula, que qualsevol ésser que pensi i parli es fa d'ell mateix i pretén transmetre als altres.⁴⁷⁵

La présente étude n'a évidemment pas pour but d'avancer la moindre hypothèse quant aux ressorts souvent mystérieux de l'action des personnages. D'une part, ce n'est pas l'affaire

⁴⁷⁵ MORELL, Carme. « Sobre el teatre de Josep M. Benet i Jornet i les darreres tendències de la dramaturgia catalana ». *Art. cit.*, p. 60-61. On peut mettre l'analyse de C. MORELL en regard avec ce commentaire de BENET I JORNET sur le théâtre d'Àngel GUIMERÀ : « El sexe, en Guimerà, sovint és dolor, un dolor assumit amb alleujament quan finalment arriba, perquè li costa arribar i els personatges s'enerven i s'enerven. La passió amorosa, en Guimerà, diguem-ho d'un cop, sovint té un component important de sado-masochisme. Aquesta és la culminació del segon acte de *Terra baixa* : un home i una dona que es barallen, un doll de rèpliques, malgrat la baralla, cada cop més cegament apassionades, un ganivet a la mà de Manelic, l'accio de clavar-lo, la sang, una dona que rep la ferida amb gratitud, un diàleg, després de l'explosió, que es remansa, es tranquil·litza, s'asserena. El fàl·lic i sàdic instrument de realització amorosa no apareix exclusivament a *Terra baixa*. [...] A *Maria Rosa* el trobem per partida doble. En el record, la coneixença de la protagonista amb el seu home va produir-se quan ell es va clavar una agulla al peu, agulla que havien posat al cup altres noies, i que Maria Rosa li va arrancar. Una penetració dolorosa, sang i vi que es barregen, i queda establerta la relació d'amor. Després, al final de la peça, en la nit nupcial amb el nou marit, en lloc d'obrir el seu cos a l'embranchida sexual de l'home, la protagonista el ferirà a ell mortalment, substitutiu de la còpula doblement canviat de signe ; en primer lloc perquè el fàl·lus s'ha convertit en ganivet, en segon lloc perquè la persona penetrada no és la dona, és l'home. Ah, l'home ! Com abans, en el cas de l'agulla. I com en el cas de *La filla del mar*, la qual, per un equivoc, convençuda que el noi que estima no serà seu, el travessa pel darrere amb una fitora. Quatre casos de realització amorosa a través d'una agressió sagnant. I dels quatre, en tres d'ells el subjecte agredit, penetrat, sàdicament tractat, és l'home. » BENET I JORNET, Josep M. « Sobre Àngel Guimerà ». *La malícia del text*. Barcelone : Curial, 1992, p. 153-154.

1.3. 1989 : LE MONDE ABSENT ?

d'un travail qui porte strictement sur les catégories de l'espace et du temps dans la littérature dramatique ; et d'autre part, il est peu probable que l'analyse des textes théâtraux ait grand-chose à gagner d'une approche psychologique, d'autant plus hasardeuse – forcément – que les personnages de théâtre ne sont sans doute que des mots, à dire (le dialogue), à taire (les silences) et à faire (les actions, les gestes, etc.). Or, c'est bien à cette conception du texte théâtral que l'on s'est tenu jusqu'à présent, et l'on ne compte évidemment pas en déroger par la suite. Les différentes notions que l'on a introduites au cours de l'analyse de *Desig* et qui éclaireront probablement la lecture d'autres œuvres – celles de paysage dramatique, de sentiment de l'Espace et du Temps, de psychochronologie intime, d'espace menti ou d'espace sexuel, par exemple – se fondent exclusivement sur un examen des signes linguistiques et sur la recherche de leurs référents, que ce soit dans le monde ou au sein même de l'univers fictionnel. En étudiant la manière dont ces derniers s'organisent, dans *Desig*, on a donc pu identifier comme un trait particulièrement significatif de la pièce l'idée de choix des lieux, entendue comme une forme prononcée de mise en question ou de mise en débat du rapport à l'espace, sans cesse redéfini.

1.3.1.3. Le temps des choix

Si le sentiment de l'espace, dans *Desig*, est de nature souvent mouvante et insaisissable, le paysage dramatique qui enveloppe l'action est, en revanche, très clairement identifiable. Ce paysage s'étend très précisément depuis la maison (espace scénique et dramatique à la fois) jusqu'à l'hypermarché (espace dramatique seulement). Il se construit autour de quatre lieux, mentionnés avec une grande clarté et de manière récurrente, qui le ponctuent en fournissant au lecteur/spectateur des repères spatiaux indispensables : la maison, le self-service, la route et l'hypermarché. Contrairement à certains textes théâtraux où abondent les espaces contigus, rattachés à l'espace scénique par différents procédés (portes, messages sonores, etc.), contrairement aussi à des pièces qui mettent l'accent sur la description de l'espace scénique (le décor), *Desig* s'oriente vers une forme élevée d'essentialisation. Benet s'attache en effet à fournir le moins possible de détails ou de précisions concernant les quatre lieux en question, que ce soit dans le texte didascalique ou dans le discours des personnages. Tout se passe comme si, la plupart du temps, la maison, le self-service, la route et l'hypermarché étaient réduits à leur simple nom (à leur signifiant). À travers ce procédé de simplification qui s'apparente parfois, à la limite, à un acte de nomination, l'auteur dessine un cadre extrêmement épuré et parfaitement lisible pour une action dramatique autrement

plus complexe et opaque, on l'a vu ; le lecteur/spectateur peut ainsi se figurer aisément le paysage dramatique de *Desig*.

Mais cette essentialisation remplit certainement une fonction qui dépasse le seul souci de favoriser la réception et la compréhension de la pièce pour le lecteur/spectateur. Les quatre lieux en question sont, la plupart du temps, simplement désignés par leur nom, comme on le ferait d'un personnage ; et comme on le ferait aussi d'un personnage, le discours attribue assez tôt un petit nombre de qualités à chacun de ces lieux, comme autant de signes distinctifs. Il n'est pas question, pour autant, de voir en cela un procédé de personnification ; il s'agit plutôt de souligner la valeur symbolique qu'acquiert le paysage dramatique de *Desig* à travers le caractère particulièrement saillant des quatre lieux en question.

La construction du paysage dramatique épouse de manière étonnamment conforme le schéma narratif tel qu'il est classiquement décrit⁴⁷⁶ : on a un héros (ELLE) qui, à partir d'une situation initiale donnée (elle passe le week-end avec LE MARI dans leur maison de campagne), se lance dans une quête (se rendre à l'hypermarché). Dans sa quête, le personnage rencontre une épreuve qui l'empêche d'obtenir l'objet de sa quête (L'HOMME qui lui fait signe de s'arrêter sur la route). Il y a donc des obstacles (L'HOMME et la route – opposants pour ELLE, adjuvants pour LA FEMME) qui empêchent ELLE d'avancer et qui la dévient vers le self-service⁴⁷⁷. Dans ce cadre, la caractérisation des lieux peut être vue comme une sorte d'annonce programmatique de ce schéma narratif. La distance qui sépare la maison de l'hypermarché renvoie à un acte suffisamment peu anodin, aux yeux du personnage d'ELLE, pour que l'acte de s'y rendre se distingue d'une simple course ou d'un banal déplacement quotidien : on a repéré dans le dialogue l'insistance avec laquelle ELLE souligne l'isolement de la maison et l'éloignement de l'hypermarché. La route, quant à elle, ne se singularise en rien tant que L'HOMME (l'obstacle) ne s'est pas manifesté : « Per la carretera, no hi passava ningú ; normal. Vaig anar, vaig enfilat la general fins a l'hiper, vaig carregar, mitja volta, i res. Ni una ànima, per la carretera » (44). Enfin, à propos du self-service, LE MARI déclare : « el self-service sempre pot resoldre una urgència » (39), et ELLE revient quelques répliques plus tard sur cette assertion en remplaçant le terme *urgència* par le terme *problema*, ce qui n'est peut-être pas innocent tant les notions de « problème » et de « résolution » se trouvent au cœur de tout schéma narratif : « No sé quin problema ens pot

⁴⁷⁶ Voir, entre autres, le « modèle actanciel » d'A. J. GREIMAS. *Sémantique structurale. Op. cit.*

⁴⁷⁷ Pour la notion d'obstacle au théâtre (en particulier dans le théâtre français du XVII^e siècle), on peut renvoyer aux travaux de Jacques SCHERER qui écrit : « Sans obstacle, pas de nœud, et même pas de pièce du tout : l'homme heureux n'a pas d'histoire ». Voir *La Dramaturgie classique en France*. Paris : Nizet, 1950, p. 63.

resoldre, el self-service. És un lloc espantós. No ens resoldrà cap problema » (45). Il y a lieu de souligner la valeur programmatique de la dernière réplique, en particulier, dans la mesure où le self-service est en effet le lieu de la rencontre (ou des retrouvailles) avec LA FEMME.

L'hypermarché très présent dans le discours – on dénombre au total une vingtaine d'occurrences soit du substantif *l'hiper*, soit de l'adverbe *hi* renvoyant à ce lieu⁴⁷⁸ –, surtout bien sûr dans les répliques du personnage d'ELLE puisque c'est son but initial (sa quête) que d'y aller. Mais, en fin de compte, le personnage est dévié de son objectif, et ce n'est peut-être pas par hasard que L'HOMME évoque dans la deuxième situation scénique une déviation : « En veure la desviació he pensat que era una bona drecera, que estalviaria camí » (81) ; le double sens de la réplique est assez déchiffrable : on entre de plain-pied dans la dimension symbolique de l'espace et dans une certaine conscience métatextuelle du texte théâtral, puisque d'une part, le lieu décrit (la route, la déviation) apparaît comme une figuration de la trajectoire des personnages qui sont comme détournés de l'habitude, de la quotidienneté, bref, du *temps cyclique*, pour entrer d'une certaine manière dans l'histoire et se rencontrer/se retrouver, et que d'autre part, le discours de L'HOMME (*que estalviaria camí*) se fait en quelque sorte discours sur la trame fictionnelle et sur l'écriture dramatique elles-mêmes – un discours de nature à suggérer par exemple que la pièce, à partir d'un certain moment, ne peut plus temporiser l'instant de l'échange entre ELLE et LA FEMME. Le chemin initial du personnage d'ELLE est donc interrompu, ou plus exactement, se reporte sur un autre objectif, qui comporte peut-être le désir éprouvé par le personnage de comprendre et d'en découdre avec le temps cyclique. L'image de la déviation, on l'a vu, semble correspondre à une sorte de rupture avec une certaine forme de répétition ou d'habitude (presque une temporalité mythique, au sens d'un temps circulaire, celui des semaines et des week-ends). Cette rupture marque symboliquement l'entrée dans le *temps de l'histoire*⁴⁷⁹

⁴⁷⁸ La route, quant à elle, est désignée une quinzaine de fois dans le discours des personnages, soit à travers le substantif *carretera*, soit à travers l'adverbe de lieu *hi* ou le déictique *aquí*. Enfin, on compte six références dans le discours des personnages, au self-service.

⁴⁷⁹ Il est bien évident que l'on se réfère ici à la notion d'*histoire* par opposition avec celle de *temps circulaire*, et non pas pour chercher d'éventuelles marques indicelles d'historicité dans le texte. Le temps de l'histoire désigne donc une certaine représentation et une certaine construction du temps, de sorte qu'il ne s'agit pas ici de s'en tenir à l'*histoire racontée*, à propos de laquelle on peut d'ailleurs rappeler ceci : « A *Desig*, el joc d'ombres i de llums sobre aquest món que és més enllà de la raó i del llenguatge, arriba a construir el tema central al voltant del qual s'articulen tots els altres : la comunicació, la por, el desig, l'esterilitat, la rutina. A *Desig* no hi ha cap història imposada, ni tan sols explicada. [...] el realisme es torna inservible no només per a l'autor, sinó per als personatges i per al lector/espectador. La lògica i la raó no poden explicar, ni l'autor ho pretén, el que és més enllà de tota lògica i de tota raó. El llenguatge tampoc. El llenguatge ha esdevingut una arma agressiva-defensiva i tan aviat ens escatima la veritat – la història, si n'hi ha – com ens la suggereix, en un joc de duplicitats que també afecta els personatges, que ara usen les paraules per amagar-se, ara per defensar-se o per agredir l'altre. » MORELL, Carme. « Sobre el teatre de Josep M. Benet i Jornet i les darreres tendències de la dramaturgia catalana ». *Art. cit.*, p. 60.

1.3. 1989 : LE MONDE ABSENT ?

(temps irréversible où s'ancre la fable avec un avant et un après, et qui suppose un rapport de différence), tant pour les personnages que pour le lecteur/spectateur qui pourrait déclarer, comme ELLE à L'HOMME : « No me n'aniré si no em dóna una explicació » (76). À l'instar du héros épique, ELLE part au devant des lieux :

ELLA

Passaré pel lloc on em va semblar veure dues vegades el mateix home. Ho faré. No hi haurà ningú i s'haurà acabat.

EL MARIT

Entesos, però pots esperar a demà.

ELLA

Millor resoldre-ho ara.

EL MARIT

¿ Vols que t'acompanyi ?

ELLA

No seria el mateix.

EL MARIT

S'ha fet fosc.

ELLA

Ho resoldré ara. (152-153)

L'adverbe de temps répété deux fois (*ara*) marque le temps du choix : le personnage décide de se confronter au lieu, désigné dans le discours au moyen d'une syntaxe à la fois épurée et précise, c'est-à-dire de se confronter aux forces extérieures et au passé. Il est particulièrement frappant, d'ailleurs, qu'au moment où ELLE décide d'aller au devant de ce temps de l'histoire, LE MARI se retranche dans le temps quotidien de la répétition :

EL MARIT

Començaré a preparar el sopar.

ELLA

D'acord.

EL MARIT

¿ Què prefereixes ?

ELLA

El que vulguis, al teu gust. (154)

Aux côtés de cette temporalité quotidienne et reproductible, on voit donc que, dans *Desig*, le temps de l'histoire donne sa forme à la trame fictionnelle, non sans une certaine valeur métathéâtrale dans la mesure où les personnages eux-mêmes commentent, pour la ponctuer, l'histoire en train de se dérouler ; ainsi L'HOMME déclare-t-il avant de disparaître dans la

dernière situation scénique : « *és hora d'acabar* » (177). Aussi les lieux évoqués dans *Desig* sont-ils choisis avec une grande minutie, de même que les signifiants temporels ; cela permet de construire au texte théâtral des référents (spatiaux et temporels) qui ne prennent leur place, à proprement parler, qu'au sein de l'univers fictionnel. Ces référents n'ont pas pour fonction, semble-t-il, de renvoyer au monde (au réel) mais bien plutôt de constituer toute une série de repères permettant au lecteur/spectateur de s'orienter – et de se perdre – dans l'histoire souvent opaque qui voit le jour sous ses yeux. Dans le même temps, les référents en question remplissent une fonction métathéâtrale, dans la mesure où ils se font discours sur les structures mêmes de la trame fictionnelle. Ainsi, avec *Desig*, on observe un premier type de *référentialité interne* où le texte théâtral construit son propre univers de référence.

1.3.2. La référentialité interne ludique dans *Tàlem* de Sergi Belbel

Sergi Belbel a écrit *Tàlem* en 1989, avec une aide à la création théâtrale du Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. L'auteur a mis en scène lui-même sa pièce au Teatre Romea de Barcelone, en 1990. Le dossier qui accompagne le texte, dans l'édition de 1992 à laquelle on se réfère dans cette étude, comporte de précieux commentaires de Belbel sur l'écriture et sur la création de *Tàlem* ; en particulier, le dramaturge présente ainsi l'argument du texte théâtral :

Una parella acaba de fer-se construir un llit de dimensions no habituals (dos metres d'ample i dos de llarg) al dormitori *buit* del seu nou apartament, a fi i efecte d'obtenir, entre altres coses, la màxima comoditat en el descans nocturn. Com que el llit arriba un dia en què cap dels dos, per motius personals o laborals, no pot passar la nit allí, decideixen, de comú acord, de convocar un amic d'ell i una amiga d'ella perquè « l'estrenin », aprofitant així el desig d'aparellar-los (o « solucionar-los la vida »). L'amic i l'amiga acuden a la cita però no arriben a trobar la « comunicació » desitjada, planejada impúdicament per la parella. Així doncs, en la seva primera nit d'existència, i com a contrapunt d'uns personatges lliurats irremissiblement al desencís, totes les seves petites lluites quotidianes (verbals o no), el llit-tàlem acabarà erigint-se en protagonista absolut, subjecte passiu derisòriament desposseït de totes les seves « funcions » possibles.⁴⁸⁰

En d'autres termes, pour la première fois dans sa production théâtrale, Belbel part ici d'une histoire concrète et issue de sa propre imagination, qui peut, certes, sembler assez extravagante et invraisemblable : L'HOMME a conçu, pour lui et pour LA FEMME, un lit sur mesure de deux mètres par deux ; le soir de la livraison, le couple ne peut pas étrenner le lit,

⁴⁸⁰ BELBEL, Sergi. « TÀLEM. Dossier ». *Art. cit.*, p. 116.

car chacun d'eux a un empêchement – s'agit-il d'une excuse ? Toutefois, refusant de remettre à plus tard l'inauguration du lit, ils imaginent une rencontre entre deux de leurs amis, L'AMI et L'AMIE, qui ne se connaissent pas. Mais cette rencontre échoue : lorsque L'HOMME et LA FEMME rentrent le lendemain, le lit est demeuré intact.

Dans son prologue consacré à la pièce, E. Gallén souligne trois caractéristiques majeures de *Tàlem* : tout d'abord, la structure temporelle singulière qu'a élaborée Belbel permet de nouer un rapport ludique avec le lecteur/spectateur ; ensuite, la dimension musicale du texte théâtral, sous la forme d'un jeu de répétitions et de variations, engendre certainement des effets particuliers sur la compréhension et sur la réception de la pièce ; enfin, la présence et le traitement d'une forme de quotidienneté, reconnaissable à travers différents éléments (personnages, langage, etc.), semblent traduire une certaine vision, et peut-être même induire un certain discours sous-jacent, sur la « société de consommation » et sur la condition de l'homme contemporain⁴⁸¹. M.-J. Ragué-Arias, quant à elle, attire l'attention sur une influence générique d'inspiration vaudevillesque et propose une lecture en clef mathématique de cette pièce de Belbel :

Compleja y hábil es la estructura de *Tàlem*, de Sergi Belbel, que, como una fórmula de lógica simbólica matemática, muestra una cama y cuatro actores que juegan a las cuatro esquinas ; el texto podría calificarse de vodevil estructuralista, moderno y minimalista. A su vez es una obra divertida, llena de *gags* teatrales. Son el Hombre, la Mujer, el Amigo, la Amiga. Pero el orden de las escenas dista mucho de ser lineal. Es la modernidad de la « pieza-bien-hecha », es una fragmentación de escenas que segmentan temporal y espacialmente la historia. La soledad final del protagonista enlaza con el comienzo del espectáculo : en una habitación vacía, sin cama ya, sin tálamo inmolador. Son acciones banales narradas con distanciada ironía que muestran unas relaciones de pareja vacías de contenido.⁴⁸²

⁴⁸¹ « Per començar, la història és narrada fragmentàriament amb conscient alteració de l'ordre cronològic i en forma d'un perfecte, simètric i harmònic joc, les regles del qual el lector/espectador haurà de conèixer prou bé de cara a compondre i encaixar amb cura les trenta-vuit escenes, o caselles, de l'estructura de l'obra. ¿ Què podem dir, per altra banda, del distanciat i irònic joc narratiu que ha d'adoptar la música al llarg de l'obra ? ¿ O de les repeticions i variacions musicals paral·leles a les que es donen alhora tant pel que fa al llenguatge com pel que fa a la mateixa estructura de la peça ? Enmig queden, doncs, els quatre personatges immersos dins la quotidianitat dels nostres dies i diluïts dins d'un llenguatge asèptic, estandarditzat. Insignificants, grisos, alienats, dins d'una societat de consum i altament competitiva no fan res més que expressar la desorientació i la buidor d'unes vides mancades de sentit, d'objectius definits. » GALLÉN, Enric. « Pròleg ». In BELBEL, Sergi. *Tàlem*, p. 8.

⁴⁸² RAGUÉ-ARIAS, María-José. ¿ *Nuevas dramaturgias ? Op. cit.*, p. 103. L'auteur reprend ici une analyse antérieure : « La soledad final del protagonista enlaza con el comienzo del espectáculo, en la habitación vacía, sin cama ya, sin tálamo inmolador. Ése es el doble significado de la palabra *tàlem*. Y todo sigue siendo un juego inteligente en el que, como dice uno de sus personajes, "todo estaba previsto y todo estaba pre-visto", *déjà vu* » (*El teatro de fin de milenio en España. Op. cit.*, p. 230). RAGUÉ-ARIAS fait allusion ici à une réplique bien précise de LA FEMME : « Per arrodonir la desgràcia, coixa per tota la vida. Havia de ser així, és clar. També estava previst que em quedaria sense cama, també estava previst. Com tot. Tot estava previst. Sí, tot

Pour Ragué-Arias, la pièce pourrait être vue comme l'exemple paradigmatique de la tendance formelle de la dramaturgie qui apparaît entre la fin des années 1980 et la décennie suivante (tendance que l'on a évoquée plus haut) :

Un primer grupo correspondería a aquellas obras cuya temática gira en torno al amor, la pareja, el adulterio o los celos, manifestada a través de una estructura formal que – aunque en algunas ocasiones pueda resultar encorsetada –, al suministrar la acción en un orden no convencional, puede darles una sugerente ambigüedad, alejada de dogmatismos. Un ejemplo paradigmático y positivo de esta tendencia podría ser *Tàlem*, de Sergi Belbel.⁴⁸³

La prééminence de la structure dans *Tàlem*, et la prédilection de l'auteur pour le jeu autour de la chronologie de l'action dramatique, semblent justifier que l'on commence par s'intéresser au temps scénique ; si l'histoire telle qu'on l'a résumée est, en effet, fort simple⁴⁸⁴, la structure, quant à elle, composée de trente-huit scènes que l'on pourrait qualifier de doubles, la rend autrement plus complexe. Aussi doit-on décrire en premier lieu cette construction dramaturgique afin de voir comment s'organisent autour d'elle les référents spatiaux et temporels repérables dans la pièce.

1.3.2.1. La structure temporelle

Au sujet du temps scénique, on ne s'attardera pas ici, comme on l'a fait pour *Desig*, sur les très nombreuses indications concernant la production phonique de l'énoncé parce que, d'une part, on souhaite se concentrer davantage sur le rapport entre temps scénique et temps dramatique, qui constitue un trait singulier de *Tàlem*, et que d'autre part, sauf peut-être dans certains cas précis, le dénombrement des signifiants temporels renvoyant à la parole des comédiens est toujours plus ou moins redevable de la même analyse – les pauses, silences, et autres « temps » viennent ponctuer le discours et traduisent en général un certain état de conscience des personnages. En ce qui concerne le rapport entre temps scénique et temps dramatique, les termes employés dans le texte didascalique initial sont ceux de *temps réel* et de *temps des scènes* :

TEMPS

- *Real* : de (posem per cas) tres de la tarda a quarts de nou del matí del dia següent.

- *De les escenes* : senars avança, parells recula. (11)

pre...vist ! » (81), qui doit être comprise en lien avec un élément récurrent dans le discours de ce personnage, qui consiste à s'en prendre au « destin » : « La culpa és del DESTÍ !, de la merda del destí, que em té mania, et té mania, ens té mania » (86).

⁴⁸³ RAGUÉ-ARIAS, María-José. ¿ *Nuevas dramaturgias ? Op. cit.*, p. 161.

⁴⁸⁴ De l'aveu même de l'auteur, qui parle de l'argument de *Tàlem* en ces termes : « una senzilla historieta en clau de comèdia » (« TÀLEM. Dossier ». *Art. cit.*, p. 116).

1.3. 1989 : LE MONDE ABSENT ?

L'auteur propose, dans le dossier déjà mentionné, une présentation sous la forme d'un tableau à deux colonnes qui permet de clarifier la description de la structure ainsi présentée ; on le reproduit ci-dessous⁴⁸⁵ :

N.º d'escena a l'obra	N.º "real" de l'escena
1	1
2	19
3	2
4	18
5	3
6	17
7	4
8	16
9	5
10	15
11	6
12	14
13	7
14	13
15	8
16	12
17	9
18	11
19	10
20	10
21	11
22	9
23	12
24	8
25	13
26	7
27	14
28	6
29	15
30	5
31	16
32	4
33	17
34	3
35	18
36	2
37	19
38	1

Francisco Javier Puchades, dans sa thèse de doctorat, analyse *Tàlem* qu'il considère comme une pièce de transition vers ce qu'il appelle un « théâtre d'humour corrosif »⁴⁸⁶ ; il apporte à cette occasion un éclairage particulièrement enrichissant en montrant que le

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁸⁶ PUCHADES HERNÁNDEZ, Francisco Javier. *Renovación teatral en España entre 1984-1998 desde la escritura dramática : puesta en escena y recepción crítica, Segunda parte*. Thèse de doctorat, sous la direction de Josep Lluís SIRERA TURÓ, Universitat de València, 2005, p. 122-137.

procédé de fragmentation/répétition employé par Belbel s'accompagne d'une organisation extrêmement précise :

La construcción es perfectamente simétrica y puede dividirse en cinco partes :

- (1) **De la 1 a la 9** : 1-19-2-18-3-17-4-16-5
- (2) **De la 10 a la 18** : 15-6-14-7-13-8-12-9-11
- (3) **De la 19 a la 20** : 10-10
- (4) **De la 21 a la 29** : 11-9-12-8-13-7-14-6-15
- (5) **De la 30 a la 38** : 5-16-4-17-3-18-2-19-1

A pesar de la pirueta formal, paradójicamente, la estructura de la obra responde a una división tradicional en cinco partes : **(1) Anuncio** (presentación de la cama y los personajes) ; **(2) Orientación** (preparación del encuentro entre el Amic y la Amiga) ; **(3) Complicación** (parece que el encuentro no va a producirse) ; **(4) Evaluación** (el encuentro se produce pero fracasa) y, finalmente, **(5) Resolución** (la Dona abandona a su marido).⁴⁸⁷

En outre, Belbel prend soin d'expliquer lui-même l'intérêt qu'il a trouvé à élaborer une telle structure temporelle. Dans le commentaire que l'on citera à la suite, on trouve la description d'un texte théâtral qui se construit à soi-même ses propres référents, à travers une écriture de la répétition où le retour des scènes, pour symétrique et rigoureux qu'il soit, ne s'apparente nullement à une stricte redite, mais se produit au contraire sur le mode de l'amplification ou du développement :

Aquesta estructura, molt més senzilla del que sembla a simple vista, em plantejava molts aspectes interessants, per exemple, que l'obra començava i acabava amb la mateixa escena, que a la meitat de l'espectacle es repetia exactament la mateixa escena l'una rere l'altra i que era justament a partir d'aquí que l'espectador començava a sospitar que no hi havia res de nou per veure. Això tampoc no va ser cert al final, perquè per motius obvis, vaig decidir no repetir literalment *tota* l'escena sinó només una part. D'aquesta manera, a vegades interrompia una escena determinada en un moment concret i quan aquesta escena es repetia, a l'espectador li estalviava una bona part de l'escena que ja havia vist però li mostrava la continuació, que generalment no havia de coincidir amb el que ell hagués pogut imaginar. Així vaig poder construir fàcilment bona part dels « gags » de l'obra.⁴⁸⁸

Aussi les scènes ne se répètent-elles jamais dans leur entier, à la notable exception du fragment de l'action scénique numéroté en tant que scène 10 du point de vue du temps dit « réel », qui se juxtapose pour ainsi dire à elle-même, précisément au milieu de la pièce, et qui correspond dans le découpage du texte théâtral aux scènes 19 et 20. Il convient de noter que la scène 20, si elle constitue la seule répétition/redite de *Tàlem* (dans la mesure où la

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 126.

⁴⁸⁸ « TÀLEM. Dossier ». *Art. cit.*, p. 119.

scène 19 s'y trouve reproduite dans son intégralité), n'échappe pas tout à fait à la loi de l'amplification/développement (évoquée précédemment et soulignée par l'auteur lui-même) puisqu'elle comporte une réplique supplémentaire, absente de la scène précédente, et assez signifiante pour que l'on y revienne par la suite : « Ai !... Qui ho entengui... ! » (63). À cet instant dédoublé de l'action scénique, LA FEMME est en train de laver le sol et tout se passe comme si, à travers ce geste, le texte théâtral effaçait, sur un mode symbolique, ce que le lecteur/spectateur a lu ou vu jusqu'à présent et ouvrait la voie à une mise en lumière nouvelle de l'action dramatique⁴⁸⁹.

Tàlem représente donc deux fois ce que le temps de l'histoire ne permet pas de répéter. Mais pour autant, il n'y a certainement pas lieu de parler d'un temps circulaire (temporalité mythique) car la structure temporelle de la pièce ne semble pas viser à désamorcer l'irréversible du temps ; le texte théâtral, en effet, ne varie pas dans les scènes doubles, c'est-à-dire que le référent – au sein de l'univers fictionnel – de chacun des signes de l'action dramatique, que cette dernière soit présentée pour la première ou pour la seconde fois, reste identique, inaltéré. La seule différence concerne la portion de temps, le fragment (plus ou moins réduit, plus ou moins développé) de l'action scénique qui est donné à voir ou à revoir. En d'autres termes, le temps scénique a le pouvoir de répéter à l'envi tel fragment de l'action dramatique, mais les représentations multiples de ce même fragment sur scène ne permettent nullement d'en modifier le référent (référent de nature, encore une fois, fictionnelle, imaginaire) dans le temps extra-scénique ou dramatique. « L'irrepetible del moment » (51) : cette formule qu'emploie L'AMI à la scène 15 cristallise bien une certaine *dramaturgie de l'irréversible du temps à travers son redoublement scénique paradoxal*, qui semble à l'œuvre dans *Tàlem* et qui repose, on le voit, sur la disjonction des temps scénique et dramatique.

Il importe alors de souligner que le temps scénique ne redouble que partiellement le temps dramatique, en faisant, certes, se produire deux fois le même fragment d'action (le même événement, le même dialogue, le même ensemble de gestes, etc.), mais en établissant toutefois ce que l'on pourrait appeler avec Anne Ubersfeld des « micro-séquences »⁴⁹⁰ au

⁴⁸⁹ Pour développer cette analyse, voir BRETON, Dominique. « *Tàlem*, de Sergi Belbel, ou l'Histoire d'un lit au carré ». In RECK, Isabelle. *Sexe(s) en scène(s)*. Toulouse : Lansman, 2003, p. 81-96.

⁴⁹⁰ « On peut définir la micro-séquence, très grossièrement, comme la fraction de temps théâtral (textuel ou représenté), au cours de laquelle se passe *quelque chose qui peut être isolé*. Mais quoi ? Une action, un rapport déterminé entre personnages, une "idée"... Si l'on fait l'inventaire des diverses manières d'articuler deux micro-séquences, on aura une perspective sur les différents modes de découpage en micro-séquences : articulation

- par la gestuelle (didascalies) : dans la scène où Cornouaille fait aveugler Gloster par ses serviteurs, les micro-séquences marquent les étapes de la torture,

sein d'une trame fictionnelle qui, prise dans son entier, pourrait être conçue comme la somme de deux textes partiellement troués – un premier texte, constitué de chacune des scènes présentées pour la première fois ; un second texte, défini comme la répétition, en un bord incomplète et en l'autre augmentée, de ces mêmes scènes. La notion de *microséquence* est particulièrement éclairante ici, car elle permet de montrer que les scènes doubles reposent toujours l'une et l'autre à la fois sur une incomplétude et sur un surcroît : la scène dans son ensemble est identifiable, de sorte que, lorsqu'elle se répète, on parvient assez aisément à la reconnaître comme un moment bien précis au sein de la trame fictionnelle ; mais chaque scène est constituée d'une suite de microséquences dont certaines échappent au jeu de la répétition. On pourrait dire alors que le texte théâtral progresse – pareil en cela à une partition musicale – sur le mode de la syncope : il n'est pas besoin de tout représenter à nouveau de chacune des microséquences constitutives d'une scène pour que cette scène soit malgré tout reconnue dans son entier ; on pourrait alors parler d'une *répétition paradoxalement elliptique* ou d'une *présence métonymique du tout de la scène à travers sa répétition parcellaire* (fragmentaire).

Il y a donc, dans *Tàlem*, un indéniable réseau de correspondances entre les scènes, mais il serait à proprement parler illogique de décrire ces correspondances sous l'angle d'un rapport d'équivalence du type scène 1 = scène 38, scène 2 = scène 37, scène 3 = scène 36, et ainsi de suite. Il semble plus juste de dire que le fragment de l'action scénique numéroté en tant que scène 1 (du point de vue du temps dit « réel ») est la somme de toutes les microséquences constitutives des scènes qui portent les numéros 1 et 38 dans le découpage de la pièce – microséquences dont certaines se répètent, et d'autres pas. Dans ce cadre, on voit bien que *le texte théâtral se construit à soi-même ses propres référents* et que cette formule prend une signification bien précise dans *Tàlem* ; si Belbel prend soin, en effet, d'utiliser des guillemets lorsqu'il parle du numéro « réel » de la scène, c'est sans doute parce qu'il sait que cette scène ne possède pas le moindre attribut de « réalité » : le mot *escena* (employé dans la colonne de droite du tableau reproduit plus haut) désigne en fait une représentation mentale, imaginaire, c'est-à-dire l'image – fictionnelle – du fragment de l'action dramatique auquel renvoie la somme des différentes microséquences constitutives de chacune des scènes-tandems de la pièce. En d'autres termes, et pour prendre un exemple concret, on pourrait

-
- par le contenu du dialogue, ou par les articulations de contenu dans un discours (les étapes d'un raisonnement, d'une discussion),
 - par les "mouvements passionnels", repérables en général par des différences syntaxiques : passage du présent au futur, de l'affirmation à l'interrogation ou à l'exclamation ;
 - d'une façon plus générale par le mode de l'énonciation dans le dialogue : interrogatoire, prière, ordres (et les réponses). » UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre. Op. cit.*, p. 235-236.

décrire la structure temporelle de *Tàlem* en trois points : dans un premier temps, les scènes qui portent les numéros 1 et 38 dans le découpage du texte écrit se composent d'un certain nombre de microséquences qu'elles ne partagent pas toutes – on pourrait dire que la scène 38 débute *in medias res* par rapport à la scène 1, plus longue du point de vue de la durée parce qu'elle présente un *avant* (des microséquences antérieures à celles qu'elle possède en commun avec la scène 38) – ; dans un second temps, chacune des microséquences des scènes 1 et 38 fonctionne comme *signifiant temporel* ; et enfin, la somme de ces signifiants temporels (repérables au sein du texte théâtral) permet de construire le référent (fictionnel) des scènes 1 et 38, c'est-à-dire de construire l'image extra-scénique d'un certain fragment de l'action dramatique – fragment ou portion de temps qui s'étend depuis l'échange entre LA FEMME et L'HOMME au sujet de l'arrivée mystérieuse de quelque chose (dont le lecteur/spectateur comprendra plus tard qu'il s'agit du lit) jusqu'au départ de LA FEMME.

1.3.2.2. Les espaces et les temps de *Tàlem*

a) L'espace scénique est ainsi décrit dans le texte didascalique initial : « *Habitació completament buida, sense portes ni finestres, amb un enorme llit (de dos per dos metres), descentrat a la dreta* » (11). La seule variation significative observable au cours de la pièce se situe dans les première et dernière scènes, où l'on trouve cette indication : « *Habitació sense el llit* » (13, 110) ; et pour cause : les personnages attendent l'arrivée du lit. Cette description sommaire de l'espace scénique met donc l'accent sur un certain nombre de traits : c'est un espace clos, qui ne communique *a priori* avec aucun espace contigu dans la mesure où il n'y a ni porte ni fenêtre ; par ailleurs, l'auteur insiste sur la présence d'un seul et unique élément scénique – un lit, qui est marqué sur-le-champ d'un trait d'originalité, dans la mesure où il se caractérise par des dimensions inhabituelles.

Ce lit devient très tôt un véritable espace, à la fois espace parlé – le lit est extrêmement présent dans le discours des personnages (on y reviendra) – et *aire de jeu* ; on observe une présence notable du mot *llit* dans le texte didascalique de *Tàlem* (tandis que le mot *tàlem*, qui désigne un lit nuptial, n'apparaît que dans le titre de la pièce). Cet élément scénique est, pour ainsi dire, décortiqué, envisagé sous tous ses angles :

L'HOMME *mesura el costat dret del llit pam a pam. Mentrestant, LA DONA remuga en veu baixa. Quan ell acaba, dirigeix una mirada a LA DONA i fa un gest d'aprovació. LA DONA somriu. El mateix amb el costat inferior. El mateix, costat esquerre. El mateix, costat superior.* (28)

Les références au lit, au sein du texte didascalique, sont liées essentiellement à quatre types d'indications scéniques – indications de déplacement : « [L'HOMME] *Va cap al llit* » (23), « LA DONA, *sola, donant voltes al llit* » (42) ; indications de regard : « L'HOMME, *sol, contempla el llit a distància* » (23), « [LA DONA] *Amb molta precipitació (està realment delerosa de veure el llit ja tot fet i polit. [...] Mira el llit)* » (33), « [L'AMIC] *Extravia el seu esguard per l'habitació fins que troba el llit* » (43) ; indications de gestuelle : « LA DONA *s'acosta al llit i amb un gran gest va per llençar-se al damunt* » (28) ; indications de proxémique : « L'HOMME, LA DONA, L'AMIC i L'AMIGA, *asseguts cada un a un dels angles del llit* » (20), « LA DONA i L'AMIGA *a l'una i l'altra banda del llit* » (53). Le rapport – en particulier, de distance – entre les corps et le lit, est bien sûr tout à fait signifiant dans une pièce telle que *Tàlem*, où le lit peut être vu comme un espace éminemment sexuel, selon la définition que l'on a attribuée plus haut à cette notion (à propos de *Desig*), c'est-à-dire comme un espace des corps séparés et/ou de l'échange impossible avec l'Autre ; dans les scènes 8 et 31 (numéro « réel » : 16), on peut lire en effet : « L'AMIC *està assegut a terra, amb la mirada perduda, fumant-se tranquil·lament una cigarreta. L'AMIGA, dreta, al costat del llit, vestida només amb calces, sostenidors i sabates de taló, profereix un crit de desesperació i es contempla obsessivament les mans* » (36), « L'AMIGA, *al costat del llit* » (88).

b) Tout porte à croire, dans l'espace scénique ainsi décrit et ainsi pratiqué, que l'espace contigu n'a pas de place dans *Tàlem* ; l'action dramatique dans son entier semble, en effet, s'organiser autour du seul et unique élément représenté sur scène, c'est-à-dire le lit. Cependant, l'espace contigu se manifeste paradoxalement – et même, de manière illogique, voire absurde, si l'on se souvient que la pièce n'a ni porte ni fenêtre – surtout à travers un certain nombre de messages sonores, en particulier des « voix ». Ainsi, d'après le texte didascalique que l'on trouve au début de la première scène (et contrairement, du reste, à la scène 38) – « *Veus de L'HOMME i LA DONA* » (13) –, l'ensemble du dialogue entre LA FEMME et L'HOMME dans la scène 1 devrait être prononcé hors-scène. La scène 3, quant à elle, correspond à un soliloque de L'HOMME, interrompu à la fin par LA FEMME qui fait son retour, depuis une pièce attenante, avec quelque chose de lourd qu'elle apporte (comme on le comprendra par la suite, des draps qu'elle a commandés) :

[*Crit de LA DONA. L'HOMME s'espanta.*]

VEU DE LA DONA

Ah ! Ah ! Ah ! Ja ha arribat ?!

1.3. 1989 : LE MONDE ABSENT ?

L'HOME

Sí !

VEU DE LA DONA

Ah, pesa, pesa, pesa, no puc, ajuda'm, ajuda'm ! (25)

L'espace contigu (au sens d'un espace absent mais littéralement présent dans la coulisse, comme on l'a évoqué à la suite de J.-P. Ryngaert) est également signifié par le dialogue, par exemple à travers cette réplique de L'AMIE qui cherche un interlocuteur au début de la scène 21 : « La porta... M'he pres la molèstia... i... com que... hola ?... com que era... hola ?... he vingut tan de pressa que... era oberta... doncs... Sí ? No hi ha ningú ? » (64). Mais la réponse, en provenance d'un espace contigu improbable, impossible, du point de vue de l'espace scénique (clos), provoque l'effroi de L'AMIE :

[*De cop, LA DONA crida des de dintre. L'AMIGA mira el llit i s'espanta.*]

VEU DE LA DONA

Ahhh !! Estimada, ja has arribat ?

L'AMIGA

...Oh, sí... és que... és que he vingut... corrents i... oh.

VEU DE LA DONA

Oh, ara no puc sortir, no puc sortir, ara vinc, ara mateix, ara mateix, un momentet, estic rentant ! (64-65)

On pourrait alors parler d'une *contiguïté spatiale dissimulée*, en clef humoristique, c'est-à-dire comme un « gag » supplémentaire de *Tàlem*, pour emprunter ce terme à l'auteur lui-même⁴⁹¹. Le lien entre la tonalité humoristique du texte théâtral et l'affirmation de diverses formes de hors-scène se fait peut-être plus manifeste encore à chaque fois que le texte didascalique introduit une brèche dans la frontière entre la scène et la salle : « L'AMIGA, sola, de cara al públic » (41), « L'HOME i L'AMIC. Ambdós de cara al públic » (49), « LA DONA, L'HOME i L'AMIC. Tots tres, immòbils, formant un semicercle de cara al públic, contemplen fixament una part del terra » (54), « LA DONA, L'HOME i L'AMIC. Tots tres, formant un semicercle de cara al públic » (66), « L'AMIC, sol, al fons de l'habitació amb una clau a la mà. Avança cap al públic » (79), « L'AMIGA, al fons de l'habitació. Avança cap al públic » (83).

À ce stade, on formulera l'hypothèse suivante (en deux points) : l'agencement spatial dans *Tàlem* viserait à créer un hors-scène qui ressortirait à deux types d'espace bien

⁴⁹¹ Dans le même sens, on remarque à la fin de la scène 24 que LA FEMME prononce un discours qui pourrait, à la limite, être compris comme une sorte de réponse au texte didascalique initial, lorsqu'elle répète avec insistance : « La culpa és de les finestres, de les finestres, que no hi ha finestres, que no n'hi ha, i no hi ha corrent d'aire, i això no s'ha assecat encara, merda ! » (75).

distincts, mais dont la fonction ne serait peut-être pas, en définitive, si éloignée. D'une part, on observerait l'affirmation d'un espace contigu virtuel, voire absurde (il ne peut pas avoir matériellement de lien avec l'espace scénique, ce dernier étant privé de toute ouverture sur un éventuel ailleurs) ; l'acte qui consiste à signifier cet espace contigu, en particulier à travers le discours des personnages, pourrait être compris comme la transposition à la scène d'une certaine quotidienneté – les gens ne sont pas toujours dans leur chambre, ils sortent de chez eux, vont faire des courses, font le ménage, etc. D'autre part, *Tàlem* témoignerait d'une intégration, relative et discontinue, d'une zone située hors du paysage dramatique de l'action proprement dite, à travers la référence dans le texte didascalique à la salle, c'est-à-dire à l'endroit du lieu théâtral où se trouve le public ; cette intégration pourrait être lue à la manière d'un double clin d'œil : il y aurait lieu d'envisager, dans un premier temps, l'influence probable de codes propres à un certain théâtre d'inspiration vaudevillesque, ou même au théâtre dit de boulevard, voire aux spectacles de cabaret et aux one-(wo)man show⁴⁹², formes populaires qui exploitent à plein le procédé de l'adresse au public ; mais, dans le temps même où le texte théâtral intègre ces procédés ou ces codes, il se livre à une parodie des formes théâtrales et/ou spectaculaires correspondantes.

c) Temps et espace dramatiques

Certes, le discours des personnages, dans *Tàlem*, n'est pas dépourvu de références à une certaine quotidienneté, par exemple lorsque les personnages évoquent leur « travail » :

L'AMIC

Me n'he d'anar.

L'AMIGA

Me n'he d'anar.

L'AMIC

Me n'he d'anar a treballar.

L'AMIGA

Jo també. A treballar. **(20)**

Mais ce qui attire surtout l'attention, au cours de la pièce, c'est une considérable propension à l'autoréférentialité des déterminants temporels et spatiaux, dont le lecteur/spectateur ignore à quoi ils renvoient, au moins dans la première partie du texte – on

⁴⁹² On adopte ici l'anglicisme dont se sert Patrice PAVIS pour désigner « un spectacle interprété par une seule personne jouant un ou plusieurs personnages », terme emprunté au « music-hall » (*Dictionnaire du théâtre. Op. cit.*, p. 235). La scène 10 de *Tàlem*, qui représente une sorte de strip-tease ridicule, peut être vue comme l'un des exemples emblématiques de cette forme spectaculaire.

reviendra sur ce point par la suite. Pour le reste, une grande partie des référents spatiaux et temporels renvoient principalement, dans le discours des personnages, à l'espace scénique lui-même (avant tout, au lit) et/ou à l'environnement temporel immédiat du présent de la parole. À propos du lit, L'AMI déclare par exemple, à la scène 35 : « AIXÒ ÉS UN LLIT. No una cadira. No una butaca. No un tamboret. No un sofà. No cap seient » (99). Et un peu plus tard, dans la même scène, L'AMIE prononce des mots semblables :

Mmm... un petit problema, només un petit problema : si tu ets tu i jo sóc jo, i el llit un llit (sobretot el llit, és clar, que és un llit i cap altra cosa [...]), això, aquí on som ara, bé deu ser una HABITACIÓ I NO UN CENDRER. (101)

On retrouve un trait de langage qui s'apparente ici, de manière encore plus prononcée que dans *Desig*, à l'acte de nomination, poussé pour ainsi dire dans ses retranchements les plus absurdes. L'autoréférentialité du discours prend en effet la forme, dans *Tàlem*, d'une fréquente superposition de l'espace scénique et de l'espace parlé, au sens où les personnages sont tout particulièrement enclins à accorder une importance et un relief démesurés aux éléments les plus banals de la quotidienneté. En témoigne la syntaxe redondante de leur discours, également dans le cas des signifiants temporels renvoyant à l'ici et maintenant de la parole :

LA DONA

Que quan arribarà.

L'HOMME

Quan arribarà ?

LA DONA

Sí, que quan arribarà.

[Pausa]

L'HOMME

Ara mateix.

LA DONA

Ara mateix ?

L'HOMME

Ara mateix. (13-14)

Aux côtés des nombreuses répliques de même nature, qui illustrent sans doute une certaine vacuité de l'existence et des échanges interpersonnels, on repère aussi dans le discours des personnages la présence de certains espaces et de certaines temporalités extra-scéniques qui se rattachent de manière plus ou moins directe à l'action dramatique ; par

exemple, lorsque LA FEMME évoque les appels téléphoniques qu'elle et L'HOMME auraient reçus – peut-être s'agit-il de prétextes dont ils se servent pour justifier leur absence :

[...] qui acaba de trucar-me a mi no és el meu cunyat dient-me que operen la meva germana precisament aquesta nit i que jo hauria de passar la nit amb ella a l'hospital, no, no, així com qui t'acaba de trucar a tu tampoc no és el teu cap de departament dient-te que és avui i no d'aquí a tres setmanes que comences els torns de nit, no, no, ni ha estat el meu cunyat ni ha estat el teu cap de departament, i ara !, ha estat la veu del destí, del DESTÍ TRÀGIC, que s'ha disfressat diabòlicament de cunyat meu i teu cap de departament per fer-nos la gran putada. (86-87)

Mais il est bien évident que les référents spatiaux et temporels repérables dans l'espace dramatique (parlé), n'ont pas pour fonction, dans *Tàlem*, de renvoyer prioritairement au monde, au réel ; ils semblent davantage s'organiser, suivant une logique autocentrée du langage, autour d'une forme quasi permanente et obsessionnelle de renvoi des signes à eux-mêmes, non sans une dimension hautement ludique que l'on a déjà soulignée ici en évoquant, en particulier, la tonalité humoristique et la valeur parodique du traitement de l'espace et du temps sous certains de leurs aspects.

1.3.2.3. La mesure ludique de l'Espace et du Temps au théâtre

On a montré précédemment de quelle manière Belbel élabore ce que l'on pourrait appeler des *contiguités temporelles* sur un mode anaphorique – ou plus précisément sur le mode de la *cataphore*, dans la mesure où les signes du texte théâtral ne s'élucident que grâce aux éléments qui les suivent. Dans une telle structure temporelle, le texte théâtral est travaillé par un mouvement apparemment contradictoire qui se caractérise à la fois par un effort de construction – le texte se construit à soi-même ses propres référents, il construit son propre univers fictionnel et son histoire (le texte est aussi, en ce sens, pré-texte) – et par une double inclination à l'auto-cryptage – le texte théâtral opère un véritable brouillage de ses propres référents, assumant et recherchant même l'opacité (temporaire) de certains de ses signes – et à l'élucidation – la structure temporelle de la pièce a pour fonction, en dernière instance, d'apporter au lecteur/spectateur un certain éclaircissement sur l'histoire.

Il y a donc là, plutôt qu'une autoréférentialité du texte théâtral à proprement parler, une forme assez singulière de référentialité interne : la valeur intra-référentielle du discours des personnages semble remplir une fonction essentiellement ludique. Comme l'observe justement F. J. Puchades, à propos du personnage de LA FEMME dans *Tàlem* :

1.3. 1989 : LE MONDE ABSENT ?

En la primera parte la vis cómica del personaje de la Dona será también fundamental, personaje que además mantiene a lo largo de la obra una gran complicidad con el espectador. De hecho, la Dona actúa como « guía camuflado » de la obra dando voz, además, a la posible recepción de la obra.⁴⁹³

Autrement dit, LA FEMME semble assumer ici une certaine conscience métatextuelle du texte théâtral – conscience bidirectionnelle, pour ainsi dire, puisqu'elle peut être conçue à la fois comme une forme de commentaire implicite que l'auteur adresse au lecteur/spectateur et comme la traduction à travers le discours des personnages des différentes étapes de la réception de la pièce. Cas évident de conscience métatextuelle ou métathéâtrale : le discours des personnages essaie de prendre la mesure exacte de l'histoire à l'aune de notions propres à la littérature dramatique ; par exemple, à la fin de la scène 30 :

L'HOME

No és cap tragèdia.

LA DONA

Si per tu no és cap tragèdia que el destí se'ns giri en contra, més val que pleguem. (87)

Ou à la fin de l'avant-dernière scène, lorsque LA FEMME prononce ces mots : « Sí, adéu, impotent, s'ha acabat la comèdia » (109). Ce procédé, qui se fait le terrain d'un jeu évident avec le lecteur/spectateur, peut prendre la forme également de différents énoncés à double sens ; par exemple, cette assertion pouvant renvoyer à la structure même du texte théâtral : « Segona vegada, segona vegada, tot surt bé sempre la segona vegada » (33), ou encore cette déclaration de LA FEMME au début de la scène 11, peut-être à l'image du sentiment qu'éprouve le lecteur/spectateur à cet instant précis de la pièce : « No entenc res de res » (42).

Dans ce cadre, on l'a vu, les éléments scéniques (le lit, les draps) deviennent des personnages à part entière. Le lit est non seulement, comme on l'a dit, un objet récurrent du discours des personnages, mais il accède même carrément au statut d'interlocuteur virtuel lorsqu'à la scène 27 L'AMI s'adresse à lui comme à un confident :

Sí, tu també ets perfecte. Perquè t'assembles a mi, m'assemblo a tu i he arribat massa d'hora, és que som uns avançats, avançats al nostre temps, vinc sense res, com tu i me'n vaig a fer una volta, oh, no pateixis, tornaré, lilit-amic, per tu [...] Guarda'm el secret.

[Pausa.]

El secret d'home a... objecte, com el secret d'HOME A HOME. (80)

Belbel souligne du reste le statut de protagoniste qu'il a souhaité attribuer à cet unique élément scénique dans *Tàlem* :

⁴⁹³ PUCHADES HERNÁNDEZ, Francisco Javier. Renovación teatral en España entre 1984-1998 desde la escritura dramática : puesta en escena y recepción crítica, Segunda parte. Op. cit., p. 125.

1.3. 1989 : LE MONDE ABSENT ?

I, com a últim personatge:

EL LLIT, que encara que objecte estàtic, sembla voler convidar els personatges a la trobada, a la relació, a l'enllaç o també al descans i al repòs... però que no ho aconsegueix.⁴⁹⁴

On attend donc, dès la scène d'exposition, l'arrivée du lit et des draps comme s'il s'agissait de personnages, en particulier dans ce passage :

LA DONA

[...] Així, puc puc puc puc anar a buscar-los ?

L'HOMME

Buscar-los ?

LA DONA

Saps perfectament que estan encarregats des de fa un mes. Oh, els vaig fer prometre que me'ls farien en quinze dies. Oh, els vaig jurar que passaria a recollir-los fa dues setmanes, pensant que ja fa dues setmanes que el tindríem aquí.

L'HOMME

Ah, sí. És que no sabia de què em parlaves, ara. **(15-16)**

Mais il importe de noter qu'à ce stade de la pièce, les référents sont pour ainsi dire cryptés à travers l'emploi de pronoms qui ne seront élucidés que plus tard dans le texte théâtral – cas de référence par cataphore : c'est rétrospectivement que le lecteur/spectateur est à même de construire le référent du pronom pluriel (*los* renvoie ici à des draps que LA FEMME a commandés) et celui du pronom neutre (*el* désigne ici le lit sur mesure qui doit être livré). Dans le cadre de ce jeu avec le récepteur implicite de *Tàlem*, le lit fait l'objet d'une mesure presque obsessionnelle dans le discours de L'HOMME, dans sa dimension spatiale et temporelle :

En primer lloc, convé esmentar la coincidència numèrica abans d'entrar en els detalls : dos per dos per a dos. Dit d'una altra manera : llit dos per dos perquè són dos. Sí, això. Dos són els... cossos. En aquest cas, el meu i el el el d'ella. Vull dir : un únic cos per a dos cossos. D'home i de dona, masculí i femení, dualitat que d'altra banda no té acusat però sí imposat l'objecte inanimat, asexual, no modulats és clar, no estratificat que és el lllllit. O també : el meu... nostre dos per dos, llit dos per dos, per a dos. **(23)**

L'HOMME développe tout au long de la pièce un véritable discours autour du lit, en montrant par exemple dans la scène 15, comme s'il énonçait des propriétés physiques invariables ; la possibilité même du lit répond à cinq principes majeurs :

La Dimensió. La Col·locació. En tercer lloc : la Matèria. Noble. Noble. Noble. Com jo, com tu, com com com ella. Ja saps, ella... Havia d'ennoblir-la d'alguna manera. Bé, noble, doncs.

⁴⁹⁴ BELBEL, Sergi. « TÀLEM. Dossier ». *Art. cit.*, p. 121.

1.3. 1989 : LE MONDE ABSENT ?

Dimensió. Col·locació. Matèria. Després : el Caràcter. El més difícil, el caràcter, el disseny del caràcter. [...] I en últim lloc : l'Acció. Acció inherent al caràcter (acabo de dir-ho). Acció demandada pel continent dimensional i matèric, acció no resolta, a resoldre encara. (50-51)

Deux lignes discursives semblent ici s'entremêler, dont l'une peut être perçue comme une parodie de discours scientifique (énoncé de principes physiques, de lois universelles, etc.), et l'autre comme une allusion métathéâtrale à la trame fictionnelle, dans la mesure où le lit – à la fois élément scénique et objet du discours des personnages – ne se définit pas uniquement dans sa dimension spatiale, mais aussi comme figuration scénique d'une certaine image du temps dramatique dans *Tàlem* ; on pourrait dire, en effet, que ce lit théâtralisé tient lieu de marqueur temporel dans la mesure où il finit par signifier à lui seul le temps dramatique : « L'acció traduïda en ziga-zaga nerviosa, rítmica i convulsiva d'un acte pre-orgiàstic encara no arribat » (51).

Aussi la superposition des différents référents spatiaux et temporels, et l'organisation des éléments scéniques et extra-scéniques autour d'une structure temporelle très élaborée, donnent-ils à *Tàlem* une physionomie singulière :

a) Plusieurs éléments, on l'a dit, permettent la reconnaissance d'une certaine quotidienneté et peut-être même d'une certaine société de consommation, en particulier à travers l'utilisation d'un certain nombre de références et/ou de codes culturels, aussitôt réduits, sur le mode d'un détournement humoristique, à l'état de « gags », selon le terme de l'auteur – à tel point que ce *processus de réduction ou d'évidage du contenu* à travers la référence de pure surface pourrait être compris comme la marque d'un humour assez corrosif sur une contemporanéité du superficiel, du transitoire et du jetable⁴⁹⁵. Le discours des personnages semble en effet renvoyer à une sphère culturelle plus ou moins délimitée au moyen d'allusions à un certain nombre de savoirs, de contenus intellectuels, etc. – dans la scène 17, par exemple, LA FEMME se livre à une forme d'inventaire ou de liste des sujets de conversation qu'elle prête à L'HOMME et à L'AMI, sur le mode d'une énumération chaotique :

⁴⁹⁵ Ce que semblent fort bien suggérer, de manière parodique, ces répliques que L'AMI adresse au lit : « Ni bombons. Ni flors. Ni xampany. Jo sóc fill del meu segle. [Mira el llit.] Com tu. Sense ornaments ni vacuïtats, oferint la nostra integritat, sense vils romanticismes, regalets absurds » (79-80). Afin de mettre en évidence, dans *Tàlem*, les procédés humoristiques et la fonction précise de l'humour dans la production d'une certaine représentation (distanciée, ironique, sarcastique, voire corrosive) du monde, il faudrait – mais ce n'est pas le rôle d'une étude portant sur le traitement de l'espace et du temps – étudier, entre autres, la place des parémies et des lieux communs dans le discours des personnages (par exemple, *sóc fill del meu segle*) et la manière dont ces éléments sont sans cesse réévalués à la lumière du texte théâtral pris dans son ensemble (*Sense ornaments ni vacuïtats* : dans ce cas, l'auto-affirmation du personnage doit être interrogée à l'aune du système de signification construit par le texte théâtral, et il semble alors s'agir, de ce point de vue, d'une antiphrase).

1.3. 1989 : LE MONDE ABSENT ?

Escolta, que em fa l'efecte que o aquest no ha entès res de res o és que no sap res de la cosa. Ara, que no m'estranya gens, segur que tota aquesta estona, en lloc de dir-li el que havies de dir-li, heu estat xerrant sobre la hivernació dels musclos a l'Àfrica Septentrional, sobre les bisectrius ortogonals de la filosofia peripatètica o sobre les « accions inherents als caràcters » crepusculars... No, no, i em sembla bé, eh ? [...] jo no tinc cap inconvenient que gasteu la saliva en els vostres assumptes d'estètica « sub-realista » !, i ara !, que d'altra banda són temes i coses que a mi em motiven de dalt a baix, eh ?, que em porten de cul i tal, oi ?, vull dir que jo també ho practico, això de fer-la petar sobre el sexe dels àngels, eh ?, que jo també m'hi passo hores i hores que si el daixoness kafkià, que si el dalloness underground, eh ? (59)

La sphère culturelle en question est également reconnaissable à travers quelques références à un horizon culturel populaire sans doute assez largement partagé (au moins dans la plupart des sociétés occidentales), en particulier à la scène 6 lorsque L'AMI chante un titre rendu célèbre par l'interprétation de Franck Sinatra : *Strangers In The Night*. Mais la plupart du temps, on retrouve le même processus : les références et autres allusions sont comme réduites (évidées) de leur contenu, elle sont le moyen ou le prétexte de situations traitées en clef de comédie. Ainsi, toujours en ce qui concerne la présence de chansons, dès la scène 7, c'est-à-dire immédiatement après L'AMI, LA FEMME interprète une « étrange version »⁴⁹⁶ de *My Way* (une autre chanson mondialement popularisée par Sinatra).

De manière plutôt inattendue, la juxtaposition dans *Tàlem* de ces deux moments chantés pose la question de la langue ; la première, en effet, est interprétée en anglais, alors que la seconde présente une version catalane des paroles, adaptées par Belbel. Or, on l'a dit, tout porte à croire que, dans la littérature dramatique écrite en Catalogne à partir des années 1980, l'emploi du catalan ne constitue plus – à lui seul – un marqueur identitaire ; mais on remarquait, dans le même temps, que la présence de la langue catalane peut contribuer d'une certaine manière à dire le lieu dans quelques cas bien précis, en particulier lorsqu'elle entre en opposition avec une autre langue parlée par certains personnages. Tel est peut-être le cas ici, puisque le catalan entre en opposition avec l'anglais et que (dans une moindre mesure) l'auteur souligne deux castillanismes qu'il distingue, au moyen de la typographie, du reste du texte (en italique) : « *sempre he sabut tallar el cotarro [...] no cal ser llest, no cal ser tonto* » (34). Dans une pièce suffisamment essentialisée et indéterminée pour pouvoir *a priori* se dérouler dans à peu près n'importe quel lieu du monde occidental contemporain, c'est-à-dire dans une pièce apparemment très peu ancrée du point de vue spatial, on pourrait donc relever ici la présence inopinée d'un certain marqueur identitaire repérable à travers

⁴⁹⁶ « Mentre fa tot això, canta una estranya versió de *My Way* » (34).

l'opposition des différents référents linguistiques ; le contact des langues en question pourrait en effet construire, dans le cadre de ces moments chantés, des référents linguistiques bien distincts : contrairement à ce que l'on a tâché de mettre en évidence pour une pièce telle que *Salamandra*, de Benet, le référent linguistique « réel » de l'anglais, c'est l'anglais⁴⁹⁷, et le référent linguistique « réel » du catalan, ce serait bel et bien par conséquent (du fait du système d'opposition ainsi établi) le catalan.

b) Il faut se garder toutefois de surévaluer cette considération d'ordre linguistique, dans la mesure où l'une des principales caractéristiques de *Tàlem* réside tout de même dans une essentialisation prononcée de la référence au réel, qui s'estompe au profit de la trame fictionnelle. On a déjà commenté en ce sens un certain nombre de récurrences lexicales (en particulier, du mot *llit*), c'est-à-dire la primauté quantitative manifeste, dans le discours des personnages, des références rattachées à des éléments de l'espace scénique. Quant aux autres référents spatiaux (dans l'espace dramatique : l'évocation d'un hôpital ou du lieu où travaille L'HOMME), leur degré d'enracinement dans l'action dramatique est extrêmement faible – et même tout à fait négligeable, voire nul, par exemple dans le cas de l'Afrique Septentrionale, qui ne constitue qu'un élément parmi d'autres au sein de l'énumération chaotique à laquelle se livre LA FEMME. Dans *Tàlem*, on n'a donc certainement pas affaire à une tentative d'approche de l'épaisseur et de la densité du monde à travers l'écriture dramatique, mais bien plutôt à une théâtralisation de la quotidienneté qui se fonde sur un petit nombre d'éléments récurrents, minutieusement choisis et réduits à leur essence par le langage.

Il en découle une forme d'*autoréférentialité du discours théâtral*, lequel affirme sa suprématie en construisant ses propres référents, puis en les masquant et en les élucidant tour à tour dans un jeu permanent avec le lecteur/spectateur. Cette sorte d'affirmation omnipotente du texte théâtral culmine dans un sentiment absurde et/ou dérisoire de la parole, et peut-être aussi, d'une certaine manière, de l'existence. L'emploi surabondant des déictiques, en particulier, débouche parfois sur une forme radicale d'autoréférentialité du langage, où l'opacité des référents s'apparente à la limite à une certaine *vacuité référentielle* ; on trouve un exemple particulièrement emblématique d'une telle tendance à travers cet échange entre LA FEMME et L'AMI :

⁴⁹⁷ Et même, pour être tout à fait précis, l'anglais chanté par quelqu'un dont ce n'est pas la langue (par un Catalan), comme l'indique le texte didascalique à la fin de la scène 33 : « *Es posa a cantar, amb un accent pèssim* » (94).

1.3. 1989 : LE MONDE ABSENT ?

LA DONA

Bé, com ja sabràs, la cosa fa referència a això que acaben de portar-nos.

L'AMIC

Ah.

LA DONA

La cosa fa referència a aquesta nit, com bé sabràs.

L'AMIC

Ah.

LA DONA

I com que saps perfectament que la cosa és que ni jo ni aquest no podem...

L'AMIC

Ah.

LA DONA

...Sabràs també que ens fa ràbia no poder.

L'AMIC

Sí, és clar. (55-56)

Quel est l'objet de cet échange ? À quoi LA FEMME fait-elle référence et que L'AMI est supposé savoir ? Dans cette partie du discours des personnages et à ce stade de la pièce, on pourrait répondre en citant Jean Tardieu : eux seuls le savent⁴⁹⁸. Il s'agit là, bien entendu, d'un procédé humoristique qui repose sur un effet d'emballlement du langage comme si les mots s'affranchissaient, en quelque sorte, de la situation d'énonciation et des conditions minimales que requiert cette dernière pour que la communication soit rendue possible ; c'est ce qui se produit, également, dans un certain nombre de logorrhées verbales que l'on a déjà évoquées (le discours parodique de L'HOMME autour des propriétés du lit à la scène 15, où la tirade au cours de laquelle LA FEMME reproche à L'HOMME ne pas avoir expliqué à L'AMI ce qu'ils attendent de lui à la scène 17).

On observe donc, dans *Tàlem*, un nouveau type de référentialité interne, comme dans *Desig*, à ceci près qu'ici, la valeur intra-référentielle du texte théâtral prend une fonction hautement ludique, c'est-à-dire que les constructions spatiotemporelles élaborées par Belbel constituent vraisemblablement l'un des principaux biais par lesquels s'établit la complicité

⁴⁹⁸ L'opacité/vacuité référentielle fait en effet penser à une pièce courte de Jean TARDIEU, intitulée *Eux seuls le savent*, et qui se fonde également sur une parodie des codes et des mécanismes du vaudeville à travers une forme de cryptage des référents ; mais il y a une différence notable, dans la mesure où la pièce de J. TARDIEU ne permet à aucun moment d'élucider le référent précis (dans l'univers fictionnel) de l'histoire, alors que le lecteur/spectateur de *Tàlem* finira par être en mesure de reconstruire ce référent (de comprendre ce que L'AMI sait déjà bien, comme l'affirme LA FEMME). Voir TARDIEU, Jean. *Eux seuls le savent* (1955). In *Œuvres*. Paris : Gallimard, 2003, p. 679-687.

1.3. 1989 : LE MONDE ABSENT ?

avec le lecteur/spectateur – dans un double souci de divertir ce dernier (en engageant le traitement de l'action dramatique sur la voie de la comédie) et de poursuivre à travers l'écriture théâtrale une expérimentation formelle déjà très présente dans les pièces antérieures. « Le temps est un enfant qui s'amuse. Il joue au trictrac / À l'enfant la royauté »⁴⁹⁹ : on pourrait reprendre cette célèbre formule d'Héraclite (fragment LII), en disant que c'est le dramaturge, ici, qui joue avec le temps et que c'est là l'un des principaux ressorts de son écriture dramatique, en particulier à partir de *Tàlem*.

⁴⁹⁹ HÉRACLITE. Fragment LII. In DUMONT, Jean-Paul (éd.). *Les Écoles présocratiques*. Paris : Gallimard, 1991, p. 78.

- SECONDE PARTIE -

Théâtre et réel : le jeu de la visibilité et de la lisibilité

J'ai eu envie de parler de ce petit endroit du monde, exceptionnel et, pourtant, qui ne nous est pas étranger ; j'aimerais rendre compte de cette impression étrange que l'on ressent en traversant ce lieu immense, apparemment désert, avec, au long de la nuit, le changement de la lumière à travers les trous du toit, des bruits de pas et de voix qui résonnent, des frôlement, quelqu'un à côté de vous, une main qui tout à coup vous agrippe.

Bernard-Marie KOLTÈS, à propos de

Quai Ouest

Le choix de la citation liminaire offre ici un détour au moyen duquel on souhaite engager cette étude dans une voie qui ne tienne pas compte exclusivement du critère de la visibilité des référents, en particulier spatiaux. Il apparaîtrait assez réducteur, en effet, et même en grande partie inexact, de prétendre tracer une frontière stable, définitive, entre une première catégorie de pièces dont les constructions spatiotemporelles relèveraient essentiellement de la référentialité interne – c'est-à-dire des pièces qui actualiseraient de diverses manières le type référentiel décrit plus haut – et une seconde catégorie où l'on se bornerait à prendre à la lettre la présence explicite des références géographiques, historiques, etc., repérables au sein du texte théâtral. Dans le propos en question, Koltès évoque l'écriture de *Quai Ouest*, « une pièce dont le point de départ est aussi un lieu »⁵⁰⁰ – une pièce, faut-il ajouter en marge, que Belbel a lui-même traduite (en catalan et en espagnol : *Moll Oest/Muelle Oeste*) et qu'il a mise en scène en 2002. Le dramaturge français parle d'un lieu bien précis à ses yeux, enraciné pour ainsi dire dans sa mémoire et dans sa biographie intime⁵⁰¹ ; mais pour autant, la pièce n'a certainement pas pour but de produire une représentation mimétique de ce lieu, et le lecteur/spectateur, quant à lui, n'est pas en mesure de situer « ce petit endroit du monde » quelque part sur le planisphère. D'où vient alors cet étrange sentiment de familiarité que souligne Koltès ? Tout se passe comme si l'auteur faisait moins allusion ici à un lieu concret qu'à un certain *sentiment du lieu*, en partie paradoxal puisqu'on pourrait le reconnaître sans toutefois s'y être jamais rendu ; en d'autres termes, une certaine essence du lieu se manifesterait en dépit même de l'invisibilité flagrante de toute indication spatiale explicite. Bref, malgré le caractère non (explicitement) visible du lieu, ce dernier pourrait fort bien demeurer parfois lisible et l'on serait alors amené à interroger les formes et les modalités de cette *lisibilité au-delà de l'invisibilité*, ou de cette lisibilité en creux, non

⁵⁰⁰ Pour cette formule, ainsi que pour la citation liminaire, voir KOLTÈS, Bernard-Marie. « Des lieux privilégiés ». *Art. cit.*, p. 31.

⁵⁰¹ Un lieu que B.-M. KOLTÈS décrit en ces termes : « À l'ouest de New York, à Manhattan, dans un coin du West End, là où se trouve l'ancien port, il y a des docks : il y a en particulier un dock désaffecté, un grand hangar vide, dans lequel j'ai passé quelques nuits, caché. C'est un endroit extrêmement bizarre – un abri pour les clodos, les pédés, les trafics et les règlements de comptes, un endroit pourtant où les flics ne vont jamais, pour des raisons obscures. Dès qu'on y pénètre, on se rend compte que l'on se trouve dans un coin privilégié du monde, comme un carré mystérieusement laissé à l'abandon au milieu d'un jardin, où les plantes se seraient développées différemment : un lieu où l'ordre normal n'existe pas ; mais un autre ordre, très curieux, s'est créé. Ce hangar va bientôt être détruit : le maire de New York, pour sa réélection, a promis de nettoyer tout ce quartier, probablement parce que de temps en temps un cadavre y est jeté à l'eau. » *Ibid.*, p. 31.

seulement des lieux mais aussi peut-être des temps (périodes historiques, événements, etc.), plus ou moins reconnaissables selon les pièces⁵⁰². Corollaire inverse : la visibilité de l'emplacement et parfois même son aveuglante netteté – par exemple dans le cas d'*Olors* de Benet – circonscrivent-elles toujours nécessairement le discours théâtral aux seules limites du lieu évoqué et/ou représenté ?

On souhaite proposer ici une analyse des référents spatiaux et temporels qui prenne en considération ce que l'on pourrait appeler *les différents effets de la présence et de l'absence du réel*, afin de voir en dernier lieu si de tels effets ne constitueraient pas autant de « détours » au fil desquels la forme dramatique engendrerait son propre système de signification. La notion de *détour* fait évidemment écho aux travaux de Jean-Pierre Sarrazac, dont on s'inspirera largement ici, et sur lesquels on reviendra de manière plus précise à la fin de cette partie lorsqu'on se demandera s'il y a lieu de parler, pour les pièces du corpus, d'une forme de « théâtre du détour », c'est-à-dire de la mise en œuvre d'une stratégie de la vision indirecte – « s'éloigner de la réalité, la considérer en faisant un écart et d'un point de vue étranger afin de mieux la reconnaître »⁵⁰³. Dans ce cadre, on étudiera les trois pièces du corpus qui constituent des exceptions par rapport à la norme observée, c'est-à-dire par rapport à certaine dramaturgie de l'effacement, décrite précédemment : *Elsa Schneider* se caractérise par une grande abondance d'indications spatiotemporelles (toponymie, dates précises, etc.) et représente en cela un cas unique au sein la production théâtrale de Belbel, en même temps qu'une exception assez aisément compréhensible et explicable dans la mesure où, comme on le verra, l'auteur se livre ici à un exercice singulier de réécriture(s) ; mais ce sont deux pièces de Benet qui semblent constituer les exceptions les plus singulières puisque, dans une période où la théâtre catalan tend majoritairement à éluder toute forme de représentation du réel, le dramaturge restitue à Barcelone une visibilité de premier plan (dans *Olors*) et accorde même une présence notable à toute une série d'autres lieux et d'autres réalités historiques (dans *Salamandra*). Mais avant d'étudier ces exceptions, on s'intéressera à un premier groupe de pièces où la réalité historique plus ou moins immédiate, malgré son invisibilité manifeste, a pu être perçue néanmoins comme partiellement lisible ou reconnaissable : au départ d'*El gos del tinent* de Benet, il y a une expérience personnelle

⁵⁰² Une fois de plus, l'approche que l'on a retenue ici doit beaucoup aux travaux déjà abondamment évoqués de Sharon G. FELDMAN.

⁵⁰³ Voir l'article : « Détour(s) ». In SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.). *Lexique du drame moderne et contemporain*. *Op. cit.*, p. 59-62.

enracinée dans un moment historique déterminé⁵⁰⁴ ; bien que Belbel n'ancre pas l'action dramatique d'*El temps de Planck* dans une géographie précise, on croit parfois reconnaître une famille de souche méditerranéenne, si ce n'est même carrément une famille catalane, en particulier du fait de la récurrence des indices culinaires ; enfin, un certain nombre de critiques n'ont pas hésité à interpréter *Forasters* de Belbel comme une pièce qui traiterait de l'immigration à Barcelone, alors qu'aucune indication explicite ne permet réellement d'identifier la capitale catalane dans ce texte. On reviendra bien entendu, de manière précise, sur chacun de ces cas.

À partir d'un certain modèle dramaturgique dont on a voulu mettre en lumière les traits les plus caractéristiques à travers l'étude de *Desig* et de *Tàlem*, on cherchera désormais à saisir autour de quel type référentiel se construit le système de signification à l'œuvre dans chacune des six pièces évoquées ici – que ce soit sous le masque apparent d'un réel visible ou derrière les brumes plus ou moins opaques d'un monde en partie familier et en partie reconnaissable.

⁵⁰⁴ Une expérience évoquée en ces termes par E. GALLÉN : « una vivència personal i uns fets reals relacionats amb la presència del maquis a Catalunya en el temps de la primera post-guerra » (« Presència de la realitat històrica en el teatre català actual ». *Art. cit.*, p. 110.)

2.1. Une dramaturgie de la référentialité interne ?

Afin d'approfondir la compréhension d'une tendance prononcée – et vraisemblablement prépondérante dans les pièces du corpus – à ce l'on désigne ici à travers la notion de *référentialité interne* (ou *valeur intra-référentielle* du texte théâtral, en particulier du discours des personnages), on se propose d'étudier à présent *El gos del tinent* de Benet, *El temps de Planck* et *Forasters* de Belbel. Ces trois pièces sont en effet emblématiques de la tendance à l'effacement à laquelle on s'est intéressé jusqu'ici (élimination des représentations du réel au profit d'une concentration majeure sur la trame fictionnelle) ; mais l'absence manifeste ou la disparition du réel prend une forme bien distincte dans chacun de ces trois textes théâtraux et, du reste, ne semble pas tout à fait remplir la même fonction selon les cas.

Autrement dit, la caractéristique commune aux pièces ressortissant à ce que l'on pourrait appeler une *dramaturgie de l'effacement ou de l'élimination*, c'est que le texte théâtral se construit à soi-même ses propres référents, comme on l'a montré précédemment, c'est-à-dire que les référents du texte théâtral sont à chercher davantage au sein de l'univers fictionnel que dans le monde ; mais dans le même temps, cette considération d'ordre général implique des réalisations fort diverses : la prééminence des constructions spatiotemporelles (de nature fictionnelle) remplit selon les pièces des fonctions distinctes et l'on observe différents degrés et différents niveaux d'intra-référentialité. D'une part, le rapport entre l'univers fictionnel et le monde de référence (monde contemporain de l'acte d'écriture et/ou monde du lecteur/spectateur) varie assez considérablement, mais d'autre part, on observe aussi au sein même de la trame fictionnelle une relation d'accessibilité tout à fait fluctuante entre les différents univers construits par l'écriture dramatique ; les constructions spatiotemporelles internes aux différentes pièces, en effet, entretiennent entre elles un rapport à chaque fois singulier – rapport qui se développe selon des modes divers (complémentarité, équivalence, discordance, incompatibilité, etc.) et qui, de la sorte, infléchit certainement la réception du texte, par exemple en favorisant plutôt la vraisemblance et l'unité de l'univers fictionnel ou, au contraire, en le mettant en doute à travers un certain nombre de juxtapositions ou de superpositions plus ou moins contradictoires (entre autres, dans le cas du jeu des versions multiples d'un même événement).

On l'a dit, la référentialité interne se réalise sous des formes et selon des modes divers selon les pièces et peut-être aussi selon les auteurs – formes et modes dont on peut rendre compte à travers deux approches complémentaires des référents spatiaux et temporels. La

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

première approche consiste à examiner, dans les différents textes théâtraux, le rapport qui s'installe entre les catégories du Temps et de l'Espace : une catégorie prend-elle pour ainsi dire le pas sur l'autre, ou en d'autres termes, y a-t-il lieu de parler d'une contextualisation de nature plutôt spatiale ou, au contraire, plutôt temporelle, de l'action dramatique ? Dans *Tàlem*, par exemple, on a vu que la dimension temporelle prévaut d'une certaine manière sur l'organisation spatiale, en tant que force structurante du texte ; dans *Desig*, en revanche, l'opacité semble affecter dans des proportions comparables les référents spatiaux et temporels – de même que le souci de précision dont fait preuve le personnage d'ELLE lorsqu'elle s'emploie, comme on l'a montré, à distinguer entre eux les différents lieux (depuis la maison jusqu'à l'hypermarché) et les différents moments (la première fois, la deuxième fois, etc.) de l'action dramatique.

La seconde approche vise, quant à elle, à saisir l'articulation des référents en question autour des différentes catégories de l'espace et du temps telles qu'on a décidé ici de les envisager (à travers les notions d'espace scénique, d'espace dramatique, d'espace contigu, de temps scénique et de temps dramatique définies plus haut). Pour les trois études de cas que l'on souhaite effectuer par la suite, on tiendra compte essentiellement de cette seconde approche, c'est-à-dire que l'on cherchera à évaluer la place et à comprendre la fonction des référents spatiaux et temporels, dans les pièces en question, à l'aune des catégories ainsi envisagées. Comme on espère le montrer, on obtient par ce biais des résultats assez éclairants quant au processus de signification général des différents textes théâtraux.

2.1.1. La surprise de l'Espace dans *El gos del tinent* de Josep M. Benet i Jornet, drame de la contiguïté

La pièce *El gos del tinent*, écrite par Josep M. Benet i Jornet en 1996, a été mise en scène pour la première fois par Toni Casares en 1999 à la Sala Beckett. Ici, quatre personnages sans nom (1, 2, 3 et 4) se trouvent dans une maison close – ou semblent s'y trouver, comme l'écrit E. Gallén en ces termes : « una dona que dirigeix un hipotètic bordell on potser es retroben un home i una dona »⁵⁰⁵. Le qualificatif *hipotètic* et l'adverbe modalisateur *potser*, dans la présentation de Gallén, soulignent le degré élevé d'indétermination qui caractérise l'action dramatique d'*El gos del tinent*, ainsi qu'une certaine indécidabilité – au sein de la trame fictionnelle – des frontières entre le réel et l'irréel, la vérité et le mensonge, le souvenir et l'imagination, etc. Cependant, si l'on s'en tient au texte théâtral pris dans son

⁵⁰⁵ GALLÉN, Enric. « Pròleg ». In BENET I JORNET, Josep M. *El gos del tinent*, p. 12.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

ensemble – sans l’interroger, dans un premier temps, à l’aune de ces distinctions –, on parvient à reconstruire une histoire qui peut être formulée de la manière suivante : le client (personnage 1) croit retrouver en la personne de la prostituée (personnage 2) une jeune fille qui appartient au souvenir de son adolescence ; cette jeune fille était la fille du lieutenant qui se trouvait en poste là où vivait le client dans son enfance ; lorsque la pièce commence, le client demande à la prostituée de se prêter à une sorte de mise en scène correspondant à un épisode bien précis de son passé. On assiste alors à une sorte de jeu de versions multiples, à une amplification ou un élargissement de l’histoire racontée par 1 à travers le relai du discours des autres personnages. Selon la version du personnage 1, lui-même, alors âgé de douze ou treize ans, avait convenu d’un rendez-vous amoureux avec la fille du lieutenant et s’en était indirectement confié à son père :

Vam quedar per sortir al camp, plegats, sols, l’endemà. No ho diríem a ningú. Ni se n’adonarien. Tota la tarda sols. Hòstia, vaig ser feliç. No ho diríem a ningú, però bé ho havia d’explicar. Estava tan excitat... Amb el meu pare, tot i que era un home indecís, no hi tenia problemes per explicar-me. Li agradava sentir-me. Aquella nit em va dur al cafè, a prendre un refresc, una taronjada, no sé amb quin motiu. Pel camí li vaig parlar de tu. Res de concret. Però si que l’endemà ens haviem de veure. Es va adonar que no ens haviem de veure com cada dia. Va ser discret i només va dir « mira que bé ». (32)

Mais, une fois au café, le père du personnage 1 a malencontreusement bousculé le lieutenant et s’est excusé dans sa propre langue – différente de celle du lieutenant. Le lieutenant a giflé le père, le père a interdit à son fils de revoir la fille du lieutenant, et le personnage 1 (le client) désormais adulte demande au personnage 2 (la prostituée – s’agit-il de la fille du lieutenant ?) d’imaginer avec lui le rendez-vous manqué en le jouant comme pour court-circuiter symboliquement, à des années d’intervalle, la fin supposée réelle de cette histoire d’adolescence ; cette demande fait écho aux exigences mêmes de l’écriture dramatique pour un auteur soucieux de maintenir une certaine cohérence dans la construction de ses personnages, en même temps qu’elle s’apparente au travail de l’acteur dans une ligne stanislavskienne, pourrait-on dire⁵⁰⁶ – le client définit quelques règles qui

⁵⁰⁶ On songe aux propos de Constantin STANISLAVSKI lorsqu’il évoque « ce qu’il faut faire lorsque l’auteur, le metteur en scène, et tous ceux qui prennent part au travail de réalisation ont négligé certaines choses que l’acteur aurait besoin de savoir » : « Nous devons disposer tout d’abord d’un enchaînement de circonstances proposées, dans lesquelles se déroulera notre travail. Deuxièmement, il nous faut une ligne continue de visions intérieures liées à ces circonstances, afin qu’elles nous apparaissent de façon vivante. À chaque instant que nous passons sur scène, à chaque moment de la pièce, nous devons être conscients soit des circonstances extérieures (décor, accessoires, etc.), soit de l’enchaînement intérieur des circonstances que nous avons imaginées nous-mêmes. De cette suite de moments va naître une continuité d’images, à la façon d’un film. Tant que nous jouerons d’une manière créatrice, ce film se déroulera et sera projeté sur l’écran de notre vision intérieure rendant vivantes les circonstances au milieu desquelles nous évoluons. De plus, ces images créent un

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

affectent autant le contenu du dialogue, le lexique, que le comportement, la gestuelle, et qui visent à éluder la réalité sordide de l'amour tarifé en évitant soigneusement le heurt de deux temporalités (moment présent/temps de l'enfance) inconciliables, non seulement du point de vue chronologique, mais aussi du point de vue de l'intériorité psychique prêtée aux personnages :

1 : [...] Ara aclararé els ulls i oblidaré el fàstic de tants anys. Jo sé que els teus pits han crescut però... No hi va haver cap bufetada, el pare no em va prohibir res, i et desitjo tant com et desitjava un nen de tretze anys.

2 : Deixa que em despulli. I despulla't.

1 : Ho faràs per diners. No ho facis per diners. Dignes que no ho fas pels quatre rals que he pagat.

2 : Ets d'aquests. Vols que ho digui ?

1 : Digue-ho.

2 : Ho faig perquè m'agrada.

1 : Ho fas perquè ahir, mentre jugàvem, sense voler encara que no n'estic segur, et vaig tocar el pit, i perquè avui ens hem escapat junts, a la riera, i la història que t'has inventat serà de debò.

2 : Què prefereixes ? Començo amb una mamada ?

1 : No saps què és, una mamada. Vols conèixer el meu cos, vull conèixer el teu cos. No sé què passarà. No sabem què passarà, on anirem a parar. No sabem res. Però som feliços. **(39)**

Cette mise en scène apparaît rapidement comme une manipulation du personnage 4 qui assiste en voyeur, avec la complicité du personnage 3 (la maîtresse des lieux), au spectacle qui lui est offert et pour lequel il fournit ses propres instructions. Le personnage 4 s'avère être – même s'il importe d'accompagner de points d'interrogation le moindre énoncé qui prétend rendre compte de l'histoire, dans cette pièce – l'un des jeunes subalternes du lieutenant, autrement dit « le chien du lieutenant »⁵⁰⁷. Auteur lui aussi – ou plus exactement, lui surtout –, il raconte une histoire qui se passe au même endroit et au même moment que le récit du client, mais bien sûr d'un autre point de vue ; le personnage raconte le suicide du lieutenant, la perspective ou « l'horizon », selon le mot qu'il emploie, a changé :

2 : Si li va clavar aquella bufetada al pare del meu... d'aquell..., del meu amic... Si ho va fer... Estava nerviós. Només va ser per això. *(Somriu.)* Vaig bé ?

état intérieur correspondant et soulèvent des émotions, tout en nous maintenant dans les limites de la pièce. » *La Formation de l'acteur*. Paris : Pygmalion, 1986, p. 69.

⁵⁰⁷ « No sóc el gos de ningú » **(72)**.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

4 : Exacte. I tot l'embolic. Però t'ampliaré una mica l'horitzó. En acte de servei va matar un imbècil. El tinent havia matat un imbècil. Ell, amb la seva pistola. I resulta que la família de l'imbècil tenia influències i que al tinent li van organitzar un judici.

2 : Ja.

4 : Ja, què ? Un judici. Era tinent. Aviat el nomenarien capità. I de cop i volta, el judici. Una cabronada. El seu futur a la merda. Ja no seria capità. M'havia tractat bé i... Per ell, és cert, m'hauria tirat a mar. Quan es va suïcidar el món em va caure al damunt. **(61)**

Une indication concernant le genèse d'*El gos del tinent* : la pièce a pour point de départ une anecdote historique, comme l'explique E. Gallén, qui souligne aussi dans le même temps que le traitement de l'histoire n'en demeure pas moins indéterminé pour autant :

Encara que parteixi a *El gos del tinent* d'una vivència personal i uns fets reals relacionats amb la presència del maquis a Catalunya en el temps de la primera post-guerra, el dramaturg es planteja parlar de qualsevol poder totalitari que esclafa sense escrúpols el conjunt d'una humanitat desconcertada i malmesa, tot oferint un text sense ubicació espacial (interior o exterior) ni temporal i amb quatre personatges innominats. Vet aquí l'estricta acotació inicial de l'obra : *Els dos homes parlen amb determinat accent. Les dues dones parlen amb un altre accent, diferent del dels homes*. Res més. El caràcter ambigu i enigmàtic que aclapara des del primer moment el lector/espectador d'*El gos del tinent* l'acosta més aviat al tractament polític del teatre pinterià, res a veure, per tant, amb les mostres epicitzadores del teatre català dels anys seixanta o setanta.⁵⁰⁸

Gallén montre bien que *El gos del tinent* se rattache à une préoccupation idéologique et politique qui traverse toute une partie de la production théâtrale de Benet, mais qu'à la différence d'autres pièces, celle-ci se caractérise par une essentialisation beaucoup plus prononcée de l'action dramatique :

[...] a *El gos del tinent*, [Benet] recupera una línia essencial de preocupació ideològica i política del seu teatre, present en el cicle de Drudània, però també a *Berenàveu a les fosques*, i a *Descripció d'un paisatge*. Posats a dir, *El gos del tinent* enllaça amb la posició de denúncia que Benet adopta a *Berenàveu a les fosques* en relació amb el comportament ideològic d'una tipificada societat catalana durant el règim franquista ; a *El gos del tinent*, Benet ataca el poder totalitari que arrabassa i esclafa sense cap mena de contemplacions ni de remordiments. Un Poder personalitzat i sense misericòrdia, que necessita, d'una banda, defensar la poltrona a què ha accedit i no està disposat a cedir a ningú. I, de l'altra, menysprea una humanitat simbòlica, que espera txekhovianament l'arribada d'un hereu que la salvi de l'horror i el dolor generats per una realitat insuportable.⁵⁰⁹

⁵⁰⁸ GALLÉN, Enric. « Presència de la realitat històrica en el teatre català actual ». *Art. cit.*, p. 110.

⁵⁰⁹ GALLÉN, Enric. « Notícia del teatre de Josep M. Benet i Jornet ». *Art. cit.*, p. 34.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

Tout porte à croire que la pièce, écrite dans la seconde moitié des années 1990, trouve pour ainsi dire un double point d'ancrage dans la production antérieure de l'auteur en conciliant, d'une part, la préoccupation évoquée plus haut (préoccupation idéologique, politique et – pourrait-on ajouter – éthique, qui s'accompagne d'une forme de dénonciation) et, d'autre part, une formule dramaturgique sans doute héritée de *Desig* et radicalement distincte, en cela, de celles qu'avait empruntées Benet dans les années 1960 et 1970 (réalisme, formule épique d'inspiration brechtienne, recours à la parabole et à l'allégorie, etc.). À propos des possibles correspondances entre *El gos del tinent* et des pièces antérieures, Gallén offre un éclairage précieux qui permet de mettre en évidence un certain nombre de continuités au plan thématique et/ou idéologique :

Al llarg de trenta-cinc anys de dedicació quasi exclusiva al teatre, Benet ha demostrat [...] ser un home profundament preocupat per l'evolució i el funcionament d'una societat que sembla haver perdut la seva confiança en ella mateixa dels vuitanta ençà. Una societat cada cop més arrossegada i envilida per l'afalac i el triomf fàcils, i que mostra la seva impassibilitat davant les misèries i desgràcies del conjunt d'una humanitat semblant a la que, amb to pessimista i desolat, Benet ofereix a *El gos del tinent*.

En aquesta ocasió, no s'interessa per reflectir el funcionament d'una societat concreta i pròxima, com en determinades peces seves, sinó més aviat el d'una realitat actual en clau universal sobre la qual aboca una dolguda reflexió de caràcter polític. En aquest sentit, *El gos del tinent* tanca – ni que sigui aparentment i momentàniament – la producció crepuscular esmentada, i obre – o recupera, en un altre context – una línia essencial de preocupació ideològica i política del seu teatre. Efectivament, Benet havia ja elaborat una reflexió explícitament i conscientment política com a eix del seu teatre en la trilogia sobre el mite de Drudània, a *Berenàveu a les fosques* i a *Descripció d'un paisatge*, des de posicions ideològiques, intel·lectuals i literàries prou distintes entre elles. Només cal que considerem la distància existent entre l'exposició combativa de signe brechtian de *Marc i Jofre* o *Berenàveu a les fosques* i l'aproximació desencantada i escèptica – corrien els temps de la transició democràtica – de *Descripció d'un paisatge* en forma de tragèdia. [...] Per la seva fesomia moral i el seu comportament, els personatges d'*El gos del tinent* ens evoquen altres criatures de ficció del conjunt de la producció de Benet. Així, en el personatge de la dona que dirigeix l'hipotètic bordell on potser es retroben un home i una dona al cap del temps, es dibuixa un caràcter que, per la seva intel·ligència pràctica, l'esperit de servei i la voluntat de supervivència davant la incertesa del futur, recorda un dels millors secundaris del teatre de Benet i Jornet : la senyora Pilar de *Berenàveu a les fosques*. Al seu torn, l'home i la dona esmentats són la soferta expressió d'aquells éssers desgraciats i desnonats de la Fortuna – putes, xupatinters... – que apareixen de forma especial en els textos realistes de Benet situats en els barris populars de la

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

Barcelona de l'època franquista, i també a *La desaparició de Wendy*, en tant que origen de l'anècdota de què parteix el text que comento. Els personatges d'*El gos del tinent* actuen com el símbol d'una humanitat perplexa davant d'un present que els engoleix de forma inexorable, i que no sap com superar el desfici arrelat que els provoca viure.⁵¹⁰

Mais dans le même temps, Gallén souligne bien, comme on l'a déjà vu dans l'introduction de la présente étude, le lien très ferme qui semble unir la pièce à *Desig*, texte dont *El gos del tinent* reprend tout une série de procédés dramaturgiques, parmi lesquels la confusion entre réalité et fiction, l'indétermination temporelle, l'essentialisation des personnages, etc.⁵¹¹

2.1.1.1. L'horizon historique

Enric Gallén souligne bien le lien que l'on peut observer entre l'histoire d'*El gos del tinent* et une certaine réalité historique bien précise :

El gos del tinent enllaça amb la posició de denúncia que Benet adoptava a *Berenàveu a les fosques*, posem per cas, en relació a l'actitud de determinats sectors socials catalans davant del franquisme ; en l'última obra, el nostre autor ataca el Poder totalitari que utilitza i esclafa sense escrúpols de cap mena el conjunt d'una humanitat desconcertada, malmesa, esporuguida i ferida de dolor.⁵¹²

Mais en écrivant qu'il est possible d'identifier dans la pièce l'évocation d'un moment déterminé de l'histoire de la Catalogne, Gallén n'affirme certainement pas que l'action ait nécessairement lieu en Catalogne. Quelques éléments précis – trois en particulier : la référence fréquente aux deux langues différentes que parlent les personnages, l'évocation d'une présence militaire au milieu de la population civile⁵¹³ et le thème central de la lâcheté dans le discours des personnages⁵¹⁴ – trouvent aisément leur place dans une lecture qui tiendrait pour acquis que l'histoire (rapportée par le récit des personnages) se déroule en Catalogne pendant la période franquiste. Mais doit-on pour autant parler ici d'une présence paradoxale de la Catalogne et de son histoire, qui se manifesteraient de manière elliptique à

⁵¹⁰ GALLÉN, Enric. « Pròleg ». *Art. cit.* In BENET I JORNET, Josep M. *El gos del tinent*, p. 10-12.

⁵¹¹ Quant à Carles BATLLE, il considère *El gos del tinent* comme une sorte de point d'articulation au sein de l'œuvre théâtrale de Benet : « A grans trets, crec que *El gos*, tot i connectar lògicament amb l'etapa precedent en molts aspectes, inicia una nova etapa o, si més no, marca un punt i a part presidit pel pes de la memòria col·lectiva i la denúncia de l'arbitrarietat del poder » (« El darrer teatre de Benet i Jornet : un cicle ». *Art. cit.*, p. 117).

⁵¹² GALLÉN, Enric. « Pròleg ». *Art. cit.* In *El gos del tinent*, p. 11.

⁵¹³ Le rôle du lieutenant est ainsi présenté dans le discours du personnage 2 : « El meu pare manava i parlava la llengua que havia de parlar, la seva. Havia matat un cabró, ho saps ? Per defensar-se. El meu pare era la llei. L'havien posat al poble perquè manés i defensés la llei » (35).

⁵¹⁴ Par exemple, dans cette réplique que prononce le personnage 2 : « El teu pare no era un indecís. Quina manera de dir les coses : indecís. El teu pare era un gallina » (36).

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

travers leur effacement même (pour faire écho à l'hypothèse formulée – au sujet d'autres pièces – par Sharon G. Feldman) ? Il faudrait alors envisager, pour *El gos del tinent*, une sorte d'escamotage de la réalité qui fonctionnerait suivant le mécanisme de l'« omission bien comprise », telle que la décrit Georges Steiner :

le code lettré, du fait de l'omission bien comprise, servait à exclure, à ostraciser, à vouer au silence ou à reléguer dans le domaine des expressions taboues, de larges pans d'une réalité sociale et psychologique malséante ou franchement menaçante. Une bonne part de la réalité n'existait pas ou menait une demi-vie de ouï-dire conventionnels et semant l'obscurité pour la simple raison qu'il n'était pas de langage acceptable pour l'exprimer et l'expérimenter.⁵¹⁵

Pourtant, on souhaite adopter ici une démarche qui se veut plus prudente en tant qu'elle consiste à se détacher de tout présupposé quant aux différents phénomènes de reconnaissance, dont la description et l'analyse restent sans doute fort aléatoires et qui, surtout, ne sont pas du ressort de la présente étude. Ce parti pris se justifie par un constat bien simple : Benet – qui n'a pas hésité dans une pièce telle que *Berenàveu a les fosques*, pour ne citer que ce seul titre, à fournir un enracinement explicitement local à l'action dramatique – effectue un tout autre choix dans *El gos del tinent*, où il se refuse à donner la moindre indication de lieu ou d'époque. Se donner pour sous-entendu que l'action se passe en Catalogne reviendrait alors certainement à se priver de comprendre un tel choix dans ses différentes implications (idéologique, politique, mais aussi esthétique). En d'autres termes, même si l'on perçoit bien que l'histoire racontée par les personnages présente de fortes similitudes avec une période déterminée de l'histoire de la Catalogne au XX^e siècle, on ne doit pas pour autant en déduire trop hâtivement que l'action dramatique ne pourrait pas *aussi* se passer ailleurs. Partout ailleurs ? C'est bien ce qu'il convient de déterminer ici, en prenant donc bien soin de se borner à une étude des référents spatiaux et temporels tels qu'on les a définis préalablement – c'est-à-dire une étude qui ne s'aventure pas sur le terrain d'un certain nombre de questions inférentielles, portant non pas sur les référents proprement dits du texte théâtral, mais plus largement sur l'*implicite du texte*⁵¹⁶.

⁵¹⁵ STEINER, George. *Extraterritorialité. Op. cit.*, p. 232.

⁵¹⁶ Notion qui se situe en grande partie en dehors du champ de la présente étude et qui, du reste, trouve selon les auteurs un nombre beaucoup trop élevé d'acceptions pour que l'on s'y attarde ici – que l'on songe, par exemple, à Wolfgang ISER, pour qui l'*implicite du texte* ne désigne absolument pas l'ensemble des informations qui ne sont pas explicitement données par le texte, mais le lecteur conçu comme le présupposé fondamental du texte (voir *L'Acte de lecture. Op. cit.*). Afin d'indiquer brièvement ce que l'on entend ici lorsqu'on parle d'*implicite*, on évoquera plutôt un certain rapport entre l'*exprimé* et l'*implicite du texte* – rapport que Roland BARTHES développe ainsi, à propos de la musique : « La musique est à la fois l'exprimé et l'implicite du texte : ce qui est prononcé (soumis à inflexions) mais n'est pas articulé : ce qui est à la fois en dehors du sens et du non sens, à plein dans cette *signifiante*, que la théorie du texte essaye aujourd'hui de postuler et de situer. » *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris : Le Seuil, 1982, p. 252.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

C'est donc à dessein que l'on a choisi ici de parler d'*horizon historique*, afin d'introduire cette notion étroitement liée à un paradoxe apparent : « L'horizon du texte peut changer sans que le texte lui-même change. » La formule est d'Edgar Ascher qui poursuit en ces termes :

L'horizon que le texte avait pour son auteur, pour la communauté à laquelle il était destiné, pour son temps, etc., bref ce que l'on pourrait nommer l'*horizon historique du texte*, cet horizon est établi par un interprète (ou par des interprètes). Mais l'horizon historique n'est pas nécessairement l'horizon que le texte a pour l'interprète ; en règle générale, il s'agit de deux entités distinctes. Elles ne sont pas nécessairement reliées entre elles par une suite continue d'horizons historiques [...].⁵¹⁷

On n'emploie pas ici le terme d'horizon historique avec ce sens, puisqu'on l'utilise dans le but d'évaluer la présence (éventuelle) de la réalité historique dans la pièce. Mais si l'on a voulu retenir cette formule, c'est parce que le commentaire d'Edgar Ascher s'avère particulièrement utile pour rappeler – voire clarifier – l'approche que l'on souhaite développer dans le cadre du présent travail : l'horizon historique (cette fois-ci, au sens donné par Ascher dans la citation) ne doit pas s'imposer, pour ainsi dire, à l'analyse des textes du corpus, qui prétend s'affranchir des différents effets de mirage ou d'aveuglement que risquerait de produire une attention trop exclusive au contexte de l'écriture ; en d'autres termes, on veille ici à ne pas tenir pour acquises la lisibilité et l'intelligibilité de l'implicite du texte. On s'en tient donc aux signes linguistiques du texte écrit en écartant tout présumé de reconnaissance, difficilement mesurable.

Ainsi, dans une pièce dépourvue de références explicites à un lieu précis et/ou à un moment historique donné, les seules indications qui pourraient – peut-être – renvoyer à un certain cadre (géographique) ou à un certain contexte (culturel) sont celles qui concernent la langue ou l'accent des personnages. Il s'agit de la seule indication fournie par le texte didascalique initial (en dehors de la liste des personnages) : « Els dos homes parlen amb determinat accent. Les dues dones parlen amb un altre accent, diferent del dels homes » **(19)**. La question de la langue et de l'accent occupe, du reste, une place considérable dans le discours des personnages :

4 : [...] Quina és la seva llengua d'origen ?

3 : La meva llengua ?

4 : Quina és ?

3 : La que a vostè li convingui. **(48)**

⁵¹⁷ ASCHER, Edgar. « Piaget, Kuhn et l'herméneutique double ». Raison et relativité des valeurs. III^e colloque annuel du Groupe d'Étude « Pratiques sociales et Théories ». Genève : Librairie Droz, 1987, p. 73.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

Dans cet échange, la question de la langue se trouve posée dans un rapport très clair avec celle du pouvoir : la maîtresse des lieux se montre prête à tout pour satisfaire les désirs de celui pour qui se joue le spectacle donné par le client et la prostituée – marionnettes dont il tire pour ainsi dire les ficelles⁵¹⁸. La coprésence de deux langues distinctes dans l'univers fictionnel fonctionne avant tout comme déclencheur de l'élément perturbateur dans l'histoire (passée) que racontent les personnages. Le personnage 1 décrit ainsi la situation linguistique :

Tu i el teu pare i la teva família parlàveu l'altra llengua. [...] El teu accent. El meu. Són diferents. [...] Al poble, llavors, hi havia poca gent que parlés la llengua del tinent. [...] El teu pare era tinent. Tenia autoritat. Tota l'autoritat. Al poble, tota l'autoritat. Parlava l'altra llengua. Cap més. Tu parlaves la llengua del teu pare i també la meva. Jo parlava la llengua del meu pare i també la teva. Ell només entenia la seva. **(30)**

Puis, il fait le récit de l'épisode qui s'est produit après que son père a malencontreusement bousculé le lieutenant :

[...] el meu pare se'n va anar a la barra a buscar la meva taronjada i la seva cervesa, i en tornar, sense voler, va ensopegar amb el tinent, el va esquitxar, no gaire, i es va excusar. Tranquil i somrient. Ni se n'havia adonat que es va excusar en la nostra llengua. En la seva, en la del meu pare, no en la del teu. No en la del tinent ; en la nostra. El tinent es va posar dret d'un bot, jo crec que tampoc no es va adonar ben bé del que feia. Però tenia problemes i n'estava fart. Va cridar : « Es parla en la meva llengua ! », i li va fotre una bufetada. El tinent al meu pare. [...] El meu pare estava vermell, amb la galta marcada. Va obrir la boca i en la vostra llengua va demanar perdó al tinent. **(35)**

L'évocation des langues et des accents dans ces deux passages renvoie indéniablement à une situation de diglossie qui, pour le dire de manière très prudente, pourrait laisser entrevoir la Catalogne ; on a en effet la coexistence au sein d'une même société de deux langues : d'une part, celle du client et de son père, que sait parler la fille du lieutenant, mais que le lieutenant ne parle pas ni ne comprend ; d'autre part, la langue du lieutenant, comprise et parlée par tous les autres. Il semble assez aisé d'en inférer que les référents linguistiques des deux langues en question pourraient être le catalan pour la première et le castillan pour la seconde – *pourraient être* : il convient de le dire ainsi, dans la mesure où ces éléments ne sont relayés par aucune autre indication de nature spatiale ou temporelle. D'où ce questionnement : certes, le texte est écrit en catalan, mais dès lors qu'il est traduit dans une

⁵¹⁸ Le personnage 4 est présenté dès le début de la pièce comme quelqu'un de puissant : « Vostè pot. Altres no poden. Admiro les persones que poden. Les poquíssimes persones que poden. El poder no es produeix perquè sí. S'ha de merèixer, oi ? S'ha d'haver treballat i s'ha d'haver merescut. Un art, en definitiva » **(25)**.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

autre langue, ne perd-on pas l'illusion d'une hypothétique allusion à la Catalogne ? Dans le cas d'une adaptation de la pièce ailleurs qu'en Catalogne, par exemple en France, la référence linguistique/accidentuelle (même associée à d'autres allusions historiques plus ou moins déchiffrables) suffirait-elle à dire précisément le lieu ? Tout au mieux ne dirait-elle que l'action *n'a pas lieu* en France (où, hormis dans quelques régions, la situation de diglossie ne renvoie à aucune réalité linguistique) ?

On voit donc bien qu'à travers la référence linguistique/accidentuelle, la présence implicite d'une certaine réalité historique (la Catalogne à un moment donné de la période franquiste) apparaît – de manière assez paradoxale – à la fois tout à fait évidente, centrale, et tout à fait éventuelle, subsidiaire. Pour résoudre cette contradiction apparente, on pourrait formuler l'hypothèse suivante : la question de la langue, dans *El gos del tinent*, s'affirmerait en définitive principalement comme métaphore du Pouvoir en tant qu'espace de manipulation et/ou de soumission d'autrui. Ainsi, dans le discours du personnage 2, la référence aux deux langues parlées, respectivement, par le lieutenant et par l'homme qu'il a tué, sert avant tout comme un trait permettant d'opposer ces deux personnages à la lumière du rapport vainqueur/vaincu : « El meu pare manava i parlava la llengua que havia de parlar, la seva »/« El cabró parlava la vostra llengua i volia canviar les coses i ens volia dar pel cul » (35). Dans ce cadre, les adverbess *ici* et *ailleurs* ne constitueraient pas une opposition à proprement parler pertinente – l'action dramatique pourrait évidemment se passer en Catalogne, mais comme elle pourrait aussi se passer ailleurs, ce qui revient à dire à peu de choses près qu'elle pourrait se passer partout et que le véritable horizon de la pièce serait une certaine forme d'universalité.

Si l'on s'engage pleinement dans cette lecture, il reste à envisager cette question : et si la pièce elle-même, à l'image de ses personnages, parlait deux langues différentes, l'une étroitement liée à l'horizon historique du texte (dans l'acception donnée, par exemple, par Ascher), et l'autre pour ainsi dire universelle ? Anne Ubersfeld souligne, on l'a vu, que le spectateur peut comprendre une pièce sans en posséder tous les codes ; cette caractéristique, qui semble valoir pour le théâtre en général, se réalise peut-être de manière bien singulière dans *El gos del tinent*. La pièce construit en effet un discours doublement codé. À travers un premier code, fondé en grande partie sur l'indétermination et sur l'essentialisation de l'action dramatique, et accessible de manière relativement universelle, le lecteur/spectateur est plongé dans une pièce sur les mécanismes et sur l'essence même du pouvoir. À travers un second code, davantage fondé sur l'implicite du texte et requérant un petit nombre de connaissances (linguistiques, historiques, culturelles), on peut déceler dans le texte théâtral –

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

aussi – une certaine évocation d'une réalité historique déterminée. Ce qui est assez remarquable, c'est que les deux codes n'ont pas besoin de s'entremêler pour favoriser l'accès au sens ; chacun semble plutôt induire par soi-même un mode de lecture à part entière. « Que la meva llengua no fos la seva mai no li va importar » (61) : dans cette réplique, prononcée par le personnage 4, la neutralisation symbolique de l'opposition entre les deux langues renvoie à la dialectique dominant/dominé (le lieutenant incarne le pouvoir, alors que le personnage 4 était son subalterne à l'époque correspondant au souvenir qu'il rapporte), et ce qui se définit alors à travers la référence aux deux langues parlées, c'est vraisemblablement un pouvoir de nature totalitaire qui écrase pour ainsi dire les différences, les identités et les individualités. Pour un lecteur/spectateur qui intégrerait le contexte catalan à sa compréhension du texte – bien qu'après tout, la pièce ne l'y invite pas ouvertement – la neutralisation toucherait un ensemble d'oppositions plus concrètes et plus précises : castillan/catalan, vainqueur/vaincu, etc. ; et à gros traits, on pourrait alors voir se superposer à la représentation du pouvoir, indiquée précédemment – représentation essentialisée et presque élevée au rang de concept dramatisé –, une évocation de la complicité d'un certain secteur de la société catalane face au franquisme.

Par ailleurs, l'opposition entre les deux langues (non explicitement identifiées) ne joue véritablement de rôle que dans le récit correspondant au passé des personnages. La présence ou le rappel de cette opposition sous la forme de trace accentuelle dans le présent de l'action dramatique ne remplit plus la même fonction ; le trait linguistique/accentuel, en effet, ne constitue pas un critère de lisibilité du rapport entre les personnages, dans la mesure où la hiérarchie ne s'établit en vertu ni de la langue qu'ils parlent ni de l'accent qui est le leur. Autrement dit, des personnages qui pourraient *a priori* se distinguer les uns des autres en fonction de ce trait linguistique/accentuel (2 et 3 opposées à 1) se trouvent davantage rassemblés dans une même condition de marionnettes instrumentalisées par le pouvoir, soumises à lui :

3 : A mi no m'interessa saber de qui ets filla. A mi m'és igual que la teva llengua i la meva siguin la mateixa. A mi sí que de debò tant me fa segons quines històries plenes de pols. Sóc una persona discreta i m'agrada, això sí, organitzar les tendres febleses humanes. Al barri em coneixen i em respecten. Procuo ser amable. Una dona senzilla, ves. Només que, aquí dintre, mano jo. I tot va bé. Aquí dintre mano jo. (*Pausa.*) I... I tot d'una ve un dia que qui mana, de sobte, pot ser un altre. Aleshores, jo, què hi puc fer ? Ni ho esperava ni ho volia. I fins vaig tractar d'impedir-ho. De..., de reconduir-ho. A la meva manera. Però les coses són com són. Aleshores, és clar, me n'he de rentar les mans. Jo me'n rento les mans. (77)

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

L'expression d'une communauté linguistique, entre les personnages 2 et 3, prend place au sein d'un discours qui s'articule autour du double sémantisme de l'indifférenciation (le même, l'identique : *la teva llengua i la meva, la mateixa, les coses són com són*) et de l'indifférence (morale : *m'és igual, tant me fa, què hi puc fer ?*), un discours construit sans doute à l'image des « figures misérables »⁵¹⁹, pour emprunter cette expression à E. Gallén, que sont le client, la prostituée et la tenancière de la maison close, trois personnages soumis et/ou résignés face au pouvoir de l'Autre (*tot d'una ve un dia que qui mana, de sobte, pot ser un altre*). Aussi le renvoi fréquent à la question de la langue peut-il se faire l'expression, sur un mode symbolique, de la condition misérable de l'homme face à un Pouvoir qu'il subit ou dont il se montre complice :

2 : La llengua del teu pare no era la mateixa que la del meu pare.

1 (*irònic*) : Em deixes parat.

2 : Però la teva i la meva sí que són la mateixa. Accents diferents, però la mateixa llengua.

1 : Quina llengua ?

2 : Una llengua que es diu misèria. (54)

Mais si l'opposition entre les langues finit, d'une certaine manière, par se neutraliser, en revanche l'opposition entre les accents de 1 et 4 (les deux hommes) d'une part, de 2 et 3 (les deux femmes) d'autre part, semble avoir pour fonction essentielle d'alimenter la confusion autour du lien entre le présent de l'action dramatique et le passé relaté, en favorisant le jeu complexe et incertain d'identification de la prostituée au personnage de la fille du lieutenant : est-ce la même personne ou s'agit-il de deux personnes différentes ? Le doute est entretenu, entre autres, grâce à la référence linguistique/accidentuelle qui constitue un élément de similitude.

Dans *El gos del tinent*, il n'y a donc aucune référence à une géographie concrète (locale ou non). Benet ne se sert ni de la toponymie ni de l'onomastique. Les désignateurs sont des numéraux cardinaux (1, 2, 3 et 4). L'espace scénique – on y reviendra – se résume à deux intérieurs indéfinis et à un extérieur, qui n'est pas décrit non plus. Les personnages sont faiblement caractérisés : seulement une indication de sexe et une référence accidentuelle ; la langue, on l'a vu, n'est pas explicitement désignée. Le référent du texte théâtral pourrait fort bien être, par conséquent, une certaine image du pouvoir comme si *El gos del tinent* se présentait avant tout comme une réflexion portant sur les mécanismes et les risques d'un

⁵¹⁹ « Benet dissenya tres figures miserables – també ho és la mestressa de l'hipotètic bordell – que, independentment de la llengua vehicular que han utilitzat o utilitzen, se saben o se senten sotmesos a un Poder impune que mou els fils de la història de l'ombra estant. » GALLÉN, Enric. « Pròleg ». *Art. cit.* In *El gos del tinent*, p. 12.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

pouvoir sans limites, potentiellement n'importe où dans le monde. Si une certaine réalité historique peut malgré tout transparaître et se manifester comme horizon de l'action dramatique, cela ne peut se produire qu'au niveau de l'implicite du texte, de sorte que la réalité historique en question se donne uniquement à qui peut bien la recevoir, c'est-à-dire que le texte théâtral semble construire son propre système de signification pour ainsi dire au-delà de tout ancrage historique concret.

2.1.1.2. L'espace et le temps dramatiques

La construction de l'espace et du temps dramatiques dans *El gos del tinent* se caractérise par une articulation très claire autour de la distinction entre le présent de l'action dramatique et le passé des personnages. Le présent de l'action dramatique est délimité par l'action représentée, qui rassemble les quatre personnages de la pièce et qui gravite autour de la maison close. Le passé des personnages constitue, quant à lui, ce que l'on pourrait désigner comme le *réfèrent premier* de toute une partie du discours des personnages, c'est-à-dire le réfèrent à partir duquel les différents récits du passé peuvent être construits/déconstruits ou amplifiés, depuis le présent de l'action dramatique, à travers un jeu de versions multiples et un processus complexe de mise en scène ; c'est pourquoi on commencera par s'intéresser à l'espace dramatique (parlé) correspondant au passé des personnages, avant de traiter plus spécifiquement du paysage dramatique qui environne l'action.

Afin de pouvoir saisir les relations d'accessibilité entre les différentes versions du passé et le présent de l'action dramatique, il convient dans un premier temps de décrire et d'analyser l'espace et le temps dramatiques tels qu'ils se construisent à travers le discours des personnages. Dans les diverses formes de récit, ou parfois de récit/mise en scène du passé, on remarque une certaine concordance entre le souvenir des différents personnages, non pas en ce qui concerne la manière de rendre compte de l'événement, mais en ce qui concerne la description du lieu, du cadre spatial, où cet événement a pris place ; il y a aussi une certaine conformité de points de vue quant à la chronologie générale de l'histoire racontée, bien que la perception intime de l'écoulement du temps varie selon les personnages. La datation de l'événement rapporté (au sein de la trame fictionnelle), c'est-à-dire son pointage sur l'axe chronologique, s'effectue grâce à la référence à l'âge des personnages, d'abord pour le personnage 1 qui déclare : « Teníem dotze o tretze anys » (29), puis pour le personnage 4 qui se souvient : « Jo era tan jove... Gairebé un adolescent » (61). Quant au cadre spatial qui abrite le souvenir rapporté, il s'agit d'un village : on repère six occurrences du mot *poble* dans le discours des personnages, sans que l'on sache, comme on

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

l'a déjà dit, où se situe ce village. Dépourvu de tout ancrage géographique explicite, ce village est en revanche construit en tant qu'espace dramatique à travers une première opposition significative qui le distingue de tous les ailleurs possibles (de tous les espaces marqués du signe de l'inconnu, du point de vue des personnages), comme en témoignent ces répliques du personnage 1 : « El teu pare es va suïcidar. Tu i la teva família us en vau anar del poble. [...] On us en vau anar ? Jo no ho vaig saber. Ni ho vaig preguntar. I no tinc clar si algú m'ho hauria dit » (74).

Comme dans *Desig*, l'espace dramatique (parlé) se fonde sur une structure interne forte et clairement identifiable, à travers l'évocation plus ou moins récurrente d'un petit nombre de lieux bien définis : les écoles où allaient le personnage 1 et la fille du lieutenant : « mentre corriem pel jardí de les escoles, la colla sencera jugant, sense voler, et vaig tocar » (31) ; un environnement, plus ou moins étendu, de nature rurale, champêtre : « Vam quedar per sortir al camp, plegats, sols, l'endemà » (32) ; les maisons respectives de la famille du personnage 1 et de la famille du lieutenant ; le café du village. On observe une opposition entre les deux derniers lieux évoqués. D'une part, la maison représente un espace privé, familial et/ou intime : espace familial qui sépare les deux jeunes adolescents, contrairement à l'extérieur naturel ou champêtre qui les rassemble dans une commune solitude (« Ens espera tota la tarda d'estiu, fins que es farà fosc i ens tocarà tornar a casa » [70]) ; espace privé du désengagement politique et social, espace symbolique de la retraite morale ou de la résignation (« A casa eren gent pacífica, que no hi haurien tingut mai res a veure, amb els conflictes, i potser per això mateix mai no me'ls van explicar bé » [32-33]) ; espace funeste de la dernière intimité, avec la mort (le personnage 4 relate le suicide du lieutenant : « Es va clavar un tret al cap, saps ? Mentre era sol a casa. Un matí d'estiu » [62]). D'autre part, le café apparaît comme un espace public, un espace *a priori* composite de sociabilité qui réunit adultes et enfants, civils et militaires, locuteurs des deux langues évoquées au sein de l'univers fictionnel ; néanmoins, on a bien perçu que cette description ne correspond qu'à une sorte de tableau idyllique que vient très tôt contredire l'épisode de la gifle, de sorte que le café devient précisément, dans l'espace dramatique parlé, le lieu au sein duquel se manifestent au grand jour les rapports de force entre les personnages (rapports du type dominant/dominé, vainqueur/vaincu).

Si l'on revient à présent à l'échelle du village, on peut approfondir quelque peu la distinction ici/ailleurs, déjà relevée plus haut ; dans le discours du personnage 1, en effet, le village est présenté comme un espace placé sous le signe de l'ordre, et en cela opposé à un

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

espace autre, un *quelque part* mystérieux et non identifié, placé sous le signe du désordre et du conflit :

El teu pare feia mala cara, tots tres feien mala cara, i va seure a la millor taula sense mirar ningú. Tenia problemes. Un nano no pot entendre quina mena de problemes. Problemes d'un tinent. Problemes amb gent que esvalotava i que li feia la guitza. Conflictes dels que ha de resoldre un tinent cridant els seus homes i carregant la pistola. No conflictes al poble, però alguna merda de conflictes. Desordre públic, vés a saber on. No sé ben bé què. (32)

Le désordre, situé hors du village aux dires du personnage, est certainement bien plus présent qu'il n'y paraît. Le village – en tant qu'espace où règne (supposément) l'ordre – est doublement menacé, d'abord *depuis l'intérieur*, où l'épisode de la gifle ravive toute une série d'oppositions que l'on aurait pu croire neutralisées (militaires/civils, langue 1/langue 2, etc.), ensuite *depuis ses marches*, c'est-à-dire depuis un espace extérieur non délimité et mystérieux. En outre, dans le discours du personnage 1, on apprend que le village est traversé par une voie ferrée : « El tren que passava pel mig del poble xiulava bo i fent maniobres. Endavant i endarrere, vinga maniobres » (31) ; cette référence, ainsi que le message sonore qui lui est associé, constituent finalement d'assez troublantes indications : le village, qui pouvait être perçu, à première vue, comme un univers clos, protégé, ordonné, se caractérise en fin de compte par une stridence et par une béance. Dans cette configuration où le danger peut venir de partout – du dehors comme du dedans, de la marge comme du centre –, on voit alors s'affirmer un véritable *espace d'anomie*, à la fois menacé et menaçant.

Afin de rendre compte, de manière plus précise, de la construction de l'espace dramatique, on peut rechercher les différents chronotopes qui s'établissent dans le cadre de ces récits du passé (la notion de chronotope désignant ici une certaine unité spatiotemporelle envisagée du point de vue d'un personnage déterminé). Il y a lieu, dans un premier temps, d'évoquer ce que l'on pourrait appeler un *chronotope de l'adolescence* et qui renverrait aux représentations de l'espace et du temps telles que se les forge le personnage 1 – il faudrait d'ailleurs parler non pas du « personnage 1 », mais plutôt d'un enchevêtrement de voix qui correspondraient aux différents états de conscience à la fois du client (dans le présent de l'action dramatique) et de l'adolescent (dans l'histoire rapportée), états de conscience impossibles à départir avec exactitude dans la mesure où l'on ne saurait déterminer précisément le rôle la mémoire dans ce processus complexe de représentations mentales (la remarque semble, du reste, également valable pour les autres personnages, en tout cas au moins pour le « personnage 4 »). Dans le discours de 1, la distinction entre l'enfance et l'âge adulte constitue l'axe central autour duquel s'organisent toutes les autres oppositions :

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

« El món dels nens queda lluny del món dels adults, oi ? » (31). Le chronotope de l'adolescence semble alors supposer une temporalité de l'entre-deux et de la différence (perçue, mesurée). Il s'accompagne par ailleurs d'une prédilection manifeste pour les espaces naturels (espaces isolés, espaces de la solitude et de l'intimité à deux) ; le discours du personnage définit un cadre bucolique qui épouse un certain *topos* de l'adolescence, lié à la découverte des premiers émois amoureux et de la sexualité. Le chronotope de l'adolescence semble se caractériser ici par un moment de passage depuis la temporalité mythique de l'enfance – un temps circulaire marqué par les saisons (« Aquell estiu » [31]) et presque un temps qui n'aurait pas encore commencé de s'écouler (« Queia un sol que ens tenia amarats de calor » [31]) – jusqu'au temps de l'histoire qui se donne à travers la différence et l'unicité de l'instant : « Es va adonar que no ens havíem de veure com cada dia » (32) ; une histoire, certes, interrompue ici aussitôt qu'amorcée : « no vam sortir al camp a passar la tarda tu i jo sols i [...] mai no et vaig poder tornar a tocar els pits. (*Pausa.*) Ja està. He acabat la història » (33).

Ce chronotope est complété par le jeu des versions multiples, c'est-à-dire tour à tour amplifié ou nuancé, voire contredit, par le récit auquel se livrent les personnages 2 et 4 – en d'autres termes : augmenté, si l'on tient les personnages d'*El gos del tinent* pour des succédanés d'auteurs (*auctor*) au sein de la trame fictionnelle. De ce point de vue, dans la version imaginaire de l'histoire racontée par la prostituée (dans la troisième séquence de la première partie de la pièce), le hors-scène est pour ainsi dire augmenté puisque l'on observe l'introduction d'un nouveau référent spatial au sein de l'espace dramatique parlé :

Vam córrer i ens vam perseguir pels camps, sols. Després... Primer em vas tornar a tocar els pits. I després em vas anar despullant. No sabíem què estàvem fent. Queia un sol de l'hòstia. Ens vam estimar, a la nostra manera, al costat de la riera. Em vas abraçar i jo et vaig abraçar. Va estar bé. (*Trivial :*) Després ens vam banyar. (36)

Le client adhère à ce chronotope imaginaire, en l'intégrant par la suite à sa propre narration : « avui ens hem escapat junts, a la riera, i la història que t'has inventat serà de debò » (39), « Estem sols a la riera. No ens veu ningú » (40).

On peut identifier un autre chronotope qui correspond à la vision du personnage 4. On voit paradoxalement s'établir, au sein d'un discours d'affirmation de l'ordre, de l'autorité et de la hiérarchie, un *chronotope de l'effondrement intérieur* ; lorsqu'il évoque le suicide du lieutenant, le personnage 4 répète en effet à deux reprises : « Quan es va suïcidar el món em va caure al damunt » (61), « Em va caure el món al damunt » (62). La mise en relief de cette

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

image doit être mise en relation avec cette formulation de l'absence (du lieutenant) pour ainsi dire dans sa valeur absolue :

Pobre tinent. Vostè va plorar gaire quan ell es va fotre el tret ? Si és la seva filla, segur que força. Però més que jo, de cap manera. Perquè havia desaparegut. Aquesta era la cabronada. Desaparegut. Ja no hi era. Ja no hi és. Què hi farem. No va saber aguantar i no hi és. (80-81)

L'adverbe de lieu (*hi*) est pris ici dans une négation absolue de la présence et met bien en lumière un certain sentiment de vide qui offre peut-être un éclairage partiel du discours et des agissements de 4, personnage dépourvu de tout repère (moral, etc.), qui apparaît alors évidemment comme l'incarnation d'une forme de démence du Pouvoir (sans limite, sans contrôle) particulièrement repérable, dans la troisième séquence de la seconde partie, au cours d'un monologue où le personnage 4 s'adresse au lieutenant (mort) et où se construit une sorte de *chronotope hallucinatoire* fondé sur la neutralisation toute une série d'oppositions (présent/passé, présence/absence, vie/mort, etc.).

Le présent de l'action dramatique correspond, quant à lui, à une certaine durée et à une certaine chronologie. L'action dramatique s'inscrit dans un nouveau temps circulaire (temps du travail et des jours) avec une amplitude de quelques semaines ; on apprend en effet que 1 a pour habitude de se rendre quotidiennement dans un bar que fréquente aussi 3 : « Abans de tornar a casa, en sortir de l'oficina, sovint entro en un bar i prenc una cervesa » (38) ; quelques semaines avant le début de l'action représentée, 1 a remarqué 2 et s'en est confié à 3 :

Et vaig descobrir fa dies. Allò de veure't, quedar parat i « ho és o no ho és ? » L'endemà passat, altre cop. No n'acabava d'estar segur. [...] des del dia que et vaig veure sembla que feia posat d'enze, que se'm coneixia [...]. Mira, [« *la senyora* » (3)] és d'aquelles persones que un dia et trobes fent-li confidències. [...] Primer li havia explicat que t'havia vist. És una dona que ho comprèn tot, això s'ha de reconèixer. I dues o tres setmanes després tu passaves i li vaig dir : « aquella ». Es va plantar a riure, com tu ara, i no ho vaig entendre. No s'ha decidit a explicar-se fins al cap d'uns dies. He quedat tan parat... (38)

Puis, après le premier « spectacle » que donnent 1 et 2, pour satisfaire 4, 3 demande à 2 de convaincre 1 de revenir ; on a alors un second spectacle donné par 1 et 2, suivi de l'assassinat de ces deux personnages.

Ce qui est pour ainsi dire mis en débat dans *El gos del tinent*, ce n'est ni le cadre spatiotemporel du souvenir des personnages ni même, en définitive, l'événement rapporté (tous les personnages s'accordent, en effet, sur l'essentiel : le lieutenant s'est suicidé, sa famille a quitté le village, etc.), mais bien plutôt *les relations d'accessibilité* entre le passé

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

des personnages et le présent de l'action dramatique. Selon quels modes les différents chronotopes se trouvent-ils actualisés dans le présent de l'action dramatique ? La prostituée, par exemple, est-elle bel et bien la jeune fille du souvenir du client ? Benet s'emploie à envelopper l'action dramatique et le discours des personnages de ce que l'on pourrait appeler un voile d'indécidabilité ; ainsi, dans cet échange :

1 : Per tant aquell dia va existir.

2 : L'estem inventant.

1 : I tu ets ella.

2 : Calla, no et distreguis.

1 : Tu ets tu.

2 : Calla.

1 : Ets tu.

2 : Vols que ho sigui. Ho sóc. Per què parlar tant ? **(41)**

Dans *El gos del tinent*, les relations d'accessibilité se font donc le terrain de toute une série de doutes et de questions, la plupart sans réponse. Pour n'en donner qu'un seul exemple, on peut analyser la quête olfactive – presque proustienne – que poursuit le personnage 1 dans toute une partie de la pièce ; il cherche à retrouver l'odeur du laurier : « [...] el jardí de les escoles feia olor de llorer [...]. L'olor de la teva suor es barrejava amb l'olor del llorer » **(31)**. L'odeur du laurier devient d'une certaine manière l'icône du souvenir du passé du personnage 1, comme en témoigne cet échange assez énigmatique à la fin de la première partie :

2 : D'on surt aquesta olor ?

1 : Olor ?

2 : No ? De llorer ? No ?

1 : La mare que et va parir.

2 : Adéu.

1 : Que d'on surt, l'olor de llorer ?

2 : Deixa-ho córrer.

1 : De les ganes de sentir-la. No hi ha olor de llorer.

2 : No.

1 : No.

2 : Només que n'hi va haver.

1 : I què ?

2 : Res. **(50-51)**

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

Cette dernière séquence de la première partie se clôt sur une interrogation du client : « On trobaria una branca de llorer ? » (54). Cette réplique, prononcée en aparté, traduit peut-être une certaine perplexité du personnage à l'égard de sa propre quête et exprimerait ainsi le caractère désespéré de toute tentative visant à retrouver les parfums, les images et les sentiments du passé. Aussi voit-on que les relations d'accessibilité entre le passé des personnages et le présent de l'action dramatique, dans *El gos del tinent*, semblent être en permanence questionnées, mises en doute, sur le mode d'un rapport à chaque fois interrompu aussitôt qu'établi. On essaiera, pour finir, de montrer en quoi l'analyse de ces relations d'accessibilité (souvent indécidables) peut s'éclairer à travers une approche qui se fonde sur la notion de contiguïté – telle qu'on l'a définie plus haut.

2.1.1.3. Espaces surpris, ou la surprise de la contiguïté

Il convient dans un premier temps d'observer la manière dont se construit le rapport de contiguïté entre les deux intérieurs représentés. D'une part, dans la première partie, à chaque début de dialogue entre les personnages 3 et 4 (dans le second intérieur), les premières répliques de ces derniers ne sont autres que la répétition des dernières répliques qu'avaient prononcées les personnages 1 et 2 (dans le premier intérieur) ; pour n'en donner qu'un exemple :

1 : No parlem la mateixa llengua.

2 : No ?

[*Segon interior.*]

3 : «No parlem la mateixa llengua. » « No ? » Han acabat. Hi ha tantes maneres d'acabar...
Els han acabat. I vostè ?

4 : Fa cinc minuts.

3 : Vol dir que...

4 : No m'he avorrit. No. (41-42)

Le premier intérieur, par rapport au second, est donc un espace épié, un *espace surpris*⁵²⁰. En général, le lecteur/spectateur est d'une certaine manière complice de cette surprise de l'espace en assistant aux scènes qui se déroulent entre les personnages 1 et 2 en même temps

⁵²⁰ Avec cette notion d'*espace surpris*, on s'inspire de la formule de Pierre LARTHOMAS qui définit le langage dramatique comme un « langage surpris » : « Dans le théâtre de boulevard, des gens sont dans un salon qui pourrait être le nôtre, et ils plaisantent, se désolent, se brouillent, se réconcilient, exactement comme dans la vie. Il y a toutefois deux différences essentielles : les paroles échangées n'ont rien de spontané ; ce sont des répliques, au sens le plus technique du terme, et un auteur les a écrites. Ensuite, les personnages, puisqu'il s'agit de personnages, ne sont en réalité pas seuls. Le public est là pour les voir et les écouter. Le langage dramatique, avons-nous dit, est un langage surpris. » *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*. Paris : PUF, 1980, p. 249.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

que le personnage 4 les épie. Mais, à un moment bien précis de la pièce (dans la troisième séquence de la seconde partie), l'espace surpris ne sera pas représenté sur scène ; c'est le monologue du personnage 4 qui en rendra compte, à travers un moyen dramaturgique qui s'apparente à la teichoscopie :

Miri-se'ls, tinent ! Es rebolca amb la puta i deu pensar que ha guanyat ! Imagina que carda amb la filla ! La seva filla, senyor ! Tinent, imbècil covard, per què va suïcidar-se ? Tu, fot-li ! Fot-li, desgraciat ! Fot-li, és la teva puta i la teva nena ! Fot-li mentre pots ! Al tinent el van fotre ! Es va suïcidar, te'n recordes ? Fot-li, fot-li ! La llengua també ! Fins al fons ! La teva merda de llengua ! El van fotre per la llengua, tinent ! Es va deixar fotre pels cabrons ! Per la meva llengua, tinent ! Es va deixar fotre ! A les seves ordres, tinent ! (71)

On a bien ici une forme de vision à travers le mur, vision au cours de laquelle le discours du personnage 4 restitue la scène observée, mais qui se double en même temps d'une autre vision, celle-ci imaginaire, puisque le personnage s'adresse au lieutenant mort. Aussi pourrait-on dire que l'espace contigu, dans la pièce, se fait espace de confusion entre les temporalités, espace de brouillage non seulement temporel (où le discours du personnage 4 dépasse les oppositions passé/présent, vie/mort) mais aussi lexical (comme le révèle, par exemple, le jeu autour de la polysémie du mot « langue » pris à la fois dans son acception anatomique et linguistique).

Mais ce qui importe surtout, c'est la manière dont la contiguïté entre les deux intérieurs se trouve signifiée à travers le dialogue. Dans le discours des personnages 1 et 2, on trouve trois références précises à la présence d'un regard extérieur – références qui traduisent à chaque fois un certain sentiment de l'espace surpris ; dans un premier temps :

2 : Però ens miren.

1 : Estem sols a la riera. No ens veu ningú.

2 : Ens miren.

1 : Els nostres pares no saben on som. Ningú no sap on som.

2 : Però ens miren. No t'importa, oi ? A mi, no. Ens miren i es diverteixen.

1 : Què dius ? Besa'm. T'ompliré el cos de petons. (40)

Dans ce premier échange, le client ne comprend pas l'allusion de la prostituée à un regard extérieur, il est encore projeté pleinement dans le souvenir de son adolescence. La référence est, en revanche, beaucoup plus nette dans ce second échange :

1 : Una pregunta.

2 : Dignes.

1 : Ens miraven ?

2 : Secret professional.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

1 : Qui podia tenir interès en mirar-nos ? (*Silenci.*) T'excites, si et miren ?

2 : Cobro un suplement. **(52)**

Et enfin, le regard extérieur – ou plus pourrait-on dire, le *regard contigu* – devient l'objet même du discours des personnages :

1 : Si no mano jo qui mana ?

2 (*impulsiva*) : Qui mira ?

[*Pausa.*]

1 : Qui mira ?

[*Pausa.*]

2 : Jo, et miro.

1 : No volies dir això.

2 : No hi ha res a fer.

1 : Qui mira ?

2 : Cardem.

1 : Tens com por. **(67-68)**

Ici, la notion même de contiguïté finit par informer un certain discours sur le pouvoir lorsque, à la question *qui mana* ?, le personnage 2 substitue la question *Qui mira* ? Celui qui commande, c'est celui qui regarde, qui voit sans être vu. Par ailleurs, à travers l'insistance du personnage 1 et la répétition de la question, le regard contigu acquiert une primauté évidente, inquiétante même, au point de devenir une véritable source d'effroi à la fin de la pièce, en particulier lorsque le client s'apprête à sortir du premier intérieur pour entrer dans le second et que la prostituée essaie de l'en empêcher : « No hi vagis » **(76)**.

La construction du sens et l'élucidation même de l'action dramatique se fondent en grande partie, dans *El gos del tinent*, sur la relation de contiguïté qui préside, pour ainsi dire, au traitement et à la représentation de l'espace. Pour rendre compte de ce phénomène, on peut mettre en rapport deux messages sonores repérables à la fin de la pièce. Tout d'abord, après la sortie de 1, on a cette indication : « *Pausa. Fora, sorolls esqueixats, inidentificables, deformats, però potser amb ressons metàl·lics. Duren un llarg moment. Silenci, de sobte* » **(77)** ; puis, après la sortie de 2, le texte didascalique est beaucoup moins énigmatique : « *La persona 2 mira a totes bandes i després surt corrents. Pausa. So d'un tret. Pausa* » **(81)**. Le premier message sonore est encore placé sous le signe d'une certaine incertitude et de l'indécidabilité assez caractéristique de la pièce ; la description sonore, ici, semble épouser en quelque sorte l'état de conscience du personnage 2, c'est-à-dire la difficulté qu'elle rencontre – ou peut-être même l'incrédulité qu'elle éprouve – lorsqu'elle essaie de mettre un mot sur ce dont les bruits qui lui parviennent sont l'indice. On pourrait émettre alors l'hypothèse selon laquelle la déformation

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

sonore, que mentionne le texte didascalique, traduirait d'une certaine manière la perception de l'événement par le personnage 2. Le deuxième message sonore, en revanche, ne laisse plus guère de place au doute, et c'est la deuxième fois qui donne son sens à la première : en disparaissant dans l'espace contigu, le client, comme la prostituée, a très certainement été assassiné.

À la suite du premier message sonore, l'emploi flou du pronom neutre dans le discours de la prostituée traduit implicitement la peur qu'elle éprouve à l'idée que l'on soit en train de tuer le client dans la pièce contiguë :

2 : No ho vull ! Ho estan fent !

3 : Calla !

2 : No ho vull !

3 : Tu què saps ?

2 : Ho fan. Lentament. Ell potser també hi pren part. **(78)**

Si le pronom n'a aucun référent explicite, c'est parce que le pouvoir mis en scène dans *El gos del tinent* engendre une peur impossible à verbaliser ; on est à proprement parler dans le domaine de l'innommable :

2 : Què li ha passat ?

4 : A qui ?

2 : Al meu... Al client.

4 : És que no ho sap ?

2 : Per què em parla de vostè, ara ?

4 : No ho sap ?

2 : No.

4 : Sí que ho sap. **(79)**

Ce n'est donc pas le discours, ou plus précisément, ce ne sont pas les mots qui peuvent apporter une réponse, un sens ; l'une des clefs du système de signification construit par le texte théâtral réside précisément dans la contiguïté :

3 : Amic meu, no s'exciti. No cal que s'exciti.

1 : Senyora...

3 : Vostè s'està fent unes determinades preguntes. Té tot el dret a fer-se-les.

1 : Ella no les contesta.

3 : Vol passar ? (*Indica l'interior.*) L'esperen.

1 : Se m'ha fet tard.

3 : Li contestaran totes les preguntes.

1 : Totes les preguntes ?

2 : Absolutament totes. **(75-76)**

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

La « réponse » que trouvera 1 dans l'espace contigu, c'est la mort, sans doute la seule réponse qu'est à même de donner un pouvoir totalitaire. Autrement dit le rapport de contiguïté qui s'instaure entre les espaces – la surprise de l'espace – dans *El gos del tinent* est signifiant par lui-même : l'action dramatique ne prend vraisemblablement tout son sens qu'à la lumière de cette construction spatiale bien précise, fondée sur un certain mode de mise en relation entre l'espace scénique et l'espace contigu. On pourrait alors parler d'un *drame de la contiguïté*, au moins pour deux raisons majeures. D'une part, ce dont on a souhaité rendre compte à travers la formule d'espace surpris semble fonctionner comme une sorte de traduction spatiale d'une certaine image du Pouvoir ; le Pouvoir, en effet, n'est pas seulement évoqué dans le discours, mais aussi pour ainsi dire enraciné au sein de l'espace scénique et contigu, c'est-à-dire au sein d'un espace qui se construit à travers un jeu articulé autour de toute une série d'oppositions (omniprésent/invisible, vu/voyeur, caché/perceptible, etc.). D'autre part, c'est dans le contigu – dans ce qui n'est pas directement représenté, dans ce qui semble se situer à la marge – que le lecteur/spectateur doit peut-être puiser pour reconstruire un sens. Le discours sur les structures mêmes et sur une certaine essence du pouvoir semble en effet se dire à travers le rapport de contiguïté, qui permet par exemple d'établir une distinction entre ce que les personnages acceptent ou non de voir et/ou de savoir : « Jo me'n rento les mans » (77), déclare le personnage 3 ; et quelques répliques plus tard, elle dit au personnage 2 : « No en tens la culpa » (78).

Reléguer certains éléments dans le contigu, c'est les placer hors-scène pour mieux signifier à travers leur absence le rôle fondamental qu'ils jouent, et c'est dans le même temps dire l'innommable. Ainsi, les hommes de main ou hommes de l'ombre qui travaillent sans doute avec le personnage 4 ne sont représentés à aucun moment, ils sont seulement évoqués, comme des silhouettes furtives, à travers une réplique du personnage 3 : « Els especialistes. Acaben d'arribar » (62) ; de la même manière, les mécanismes véritables du pouvoir ne sont pas complètement révélés, même au début de la seconde partie dans cet échange :

Encara cal que escoltis determinada informació sobre el passat i... Sobre l'immediat futur.
També algunes instruccions. Unes petites, unes senzilles instruccions. Res de complicat.
Absolutament res. (*Pausa.*) Suposo que has vist molts escarabats, al llarg de la teva vida...
(62-63)

La séquence est interrompue ici, et l'on revient alors au premier intérieur. Le personnage 4 donne donc ses « instructions » à la prostituée, à l'instar d'un metteur en scène à sa comédienne ; il annonce un discours auquel le lecteur/spectateur n'aura pas accès tel quel. Tout se passe comme si Benet, dans l'écriture même des dialogues, jouait avec un

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

rapport du type scène/coulisse en ouvrant puis en refermant le rideau au nez du lecteur/spectateur dans une configuration où ce dernier semble à son tour pouvoir être témoin et voyeur – mais un voyeur que le texte théâtral s’emploie toujours minutieusement à frustrer, puisque tout n’est pas montré de l’espace et puisque, de toute façon, rien ne peut vraiment se dire (avec des mots) du pouvoir tel qu’il se manifeste dans la pièce. Parler d’une écriture dramatique du contigu, cela revient donc, en tout cas ici, à envisager une sorte de *production du sens par contiguïté* : le lecteur/spectateur est invité à construire par lui-même une partie du discours et de l’action dramatique. En ce qui concerne l’exemple des « instructions » annoncées par le personnage 4, le lecteur/spectateur est à même de construire le référent de deux signifiants temporels en particulier. D’une part, « le passé » qu’évoque le personnage renvoie à un moment assez précis dans la chronologie qui s’élabore au sein de l’univers fictionnel, c’est-à-dire la période entourant l’événement qu’a constitué le suicide du lieutenant. D’autre part, « le futur immédiat », associé dans le discours du personnage à l’image des « scarabées », peut lui aussi être construit par inférence par le lecteur/spectateur ; en effet, à la fin de la première partie, dans le cadre d’une sorte de digression morale autour de la douleur, du divertissement et du plaisir, le personnage 4 a décrit avec une certaine délectation le plaisir éprouvé à tuer un scarabée en le démembrant petit à petit⁵²¹ – une évocation de torture suffisamment saisissante pour que, rappelée à la fin de l’échange avec le personnage 2, elle semble signifier l’annonce de ce qui attend le personnage 1.

Mais le phénomène dont on propose de rendre compte ici à travers l’idée de production du sens par contiguïté ne concerne pas uniquement la construction de l’histoire entendue comme trame fictionnelle ; on pourrait dire aussi que l’Histoire, dans *El gos del tinent*, se situe pour ainsi dire dans une pièce attenante : la réalité historique n’est pas immédiatement présente (représentée), mais elle n’est pas non plus escamotée (refusée) ; tout se passe comme si elle était en permanence aux marches de l’action dramatique. Vers le début de la pièce, le client a terminé le récit de son propre souvenir d’adolescence et déclare : « He acabat la història » (33). « Les històries comencen i acaben. S’entenen, t’agafen i no et deixen anar » (34), affirme la prostituée. Mais contrairement à ce que déclarent ici les personnages, l’Histoire semble n’avoir ni début ni fin ; le premier souvenir raconté par le

⁵²¹ « Les festes distreuen el dolor. El plaer alleuja el dolor. El plaer d’agafar un escarabat i, en lloc d’esclafar-lo ja d’entrada, entretenir-te arrancant-li ara una pota, ara una altra, ara aixafar-lo una mica, però sense matar-lo encara..., fins que te’n canses. I llavors sí, llavors sentir el cruixit definitiu sota la teva sabata. Només has matat un escarabat, i la mica de plaer, ves qui ho diria, ha solucionat el teu dolor. Sí, ho ha aconseguit, almenys per una estona. El dolor, per exemple, de quan el recordo a ell. Quan me’n recordo... Quan me’n recordo del tinent » (48-49).

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

client est en effet sans cesse complété, augmenté, parfois même contredit – l’histoire amoureuse entre les deux adolescents se joue au sein d’une histoire plus vaste (sociale, politique, etc.) qui affleure régulièrement dans la pièce sans jamais être identifiée explicitement comme étant l’histoire de tel pays à telle période donnée, par exemple. Ce qui semble à l’affût, dans *El gos del tinent*, c’est évidemment moins une réalité historique déterminée que l’Histoire en tant que mécanisme dégradant ou broyant les êtres selon des lois opaques, énigmatiques et inquiétantes.

Si l’on repère une forme de signification par contiguïté ou même parfois par dérochement, c’est parce que dans la pièce le Pouvoir ne peut vraisemblablement se dire qu’à côté – au sens spatial : depuis la pièce attenante, comme au sens rhétorique. On observe en effet un mouvement, ou plus exactement un déplacement, qui s’apparente à un changement de cases permanent, comme si Benet donnait une traduction à la fois rhétorique (à travers le discours des personnages) et dramaturgique/scénique (à travers la construction et la pratique de l’espace) à l’idée même selon laquelle il serait impossible d’échapper au pouvoir, en refusant par exemple l’engagement ou la complicité. Le personnage 3 déclare dans la première partie : « Sóc... No ho sóc, però ho seré. El seu àngel de la guarda » (45) ; mais à la fin de la pièce, le personnage 4 redéfinit – ou plutôt, nomme – clairement son rôle :

3 : Jo sóc...

4 : La meva còmplice. No hi estàvem d’acord ? Vostè no és el meu àngel de la guarda. Vostè és la meva còmplice.

3 : Sí. La seva còmplice. Sí.

4 : Necessito els meus còmplices. Així doncs, la meva còmplice, per sempre més. (82)

On a donc beau croire que l’on est dans une certaine case – ou vouloir penser que l’on y est, dans le cas du personnage 3 qui n’assume pas le rôle qu’elle tient véritablement⁵²² –, on se trouve déjà dans une autre ; et l’on voit bien en cela que l’idée même de contiguïté informe l’ensemble de la pièce en permettant de construire un certain discours sur le pouvoir, sur la responsabilité de la résignation et de l’indifférence, sur la complicité⁵²³, etc.

⁵²² On peut souligner cette propension du personnage à essayer de déguiser l’horreur en lui attribuant d’autres noms et en prétendant trouver une forme de justification morale aux actes du personnage 4 :

3 : A fi de comptes, vostè... A la seva manera... Era una qüestió de justa venjança.

4 : Venjança ? De què ? Per què ? Jo, venjar-me d’un pobre desgraciat que no m’ha fet res ? No em va fer res, mai. [...] No busqui motius. No n’hi ha. Cap qüestió de venjança. Només, sexe, només plaer. El sexe s’excita a través de mecanismes curiosos. Vagi a saber quins, en aquesta ocasió. Sóc a casa seva i aquí, què li he de dir, oi ? Aquí, a casa seva, només es tracten qüestions de plaer. (82)

⁵²³ On peut mentionner en ce sens un article de Lluís QUINTANA TRIAS qui s’intéresse aux notions d’« autorité » et de « complicité » dans *El gos del tinent*, et qui propose une lecture de l’espace inspirée des travaux d’Erving GOFFMAN. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Boston : Northeastern University Press, 1986. L. QUINTANA TRIAS écrit : « el client i la prostituta representen una

La construction dramaturgique et la primauté du rapport de contiguïté démontrent donc une habile utilisation idéologique, politique et éthique de l'espace dans *El gos del tinent*.

2.1.2. La domesticité de l'univers dans *El temps de Planck* de Sergi Belbel, drame de la particule

Sergi Belbel a écrit *El temps de Planck* en 1999 et il a lui-même mis en scène la pièce l'année suivante au Teatre Romea de Barcelone. *El temps de Planck* prend la forme d'une pièce musicale⁵²⁴, puisqu'il s'agit de la seconde collaboration entre l'auteur et Òscar Roig, compositeur qui avait déjà signé la musique de la pièce *Sóc lletja*, écrite par Sergi Belbel et Jordi Sànchez (1997).

La pièce compte quarante-quatre scènes et renvoie ainsi dans sa composition même au « Temps de Planck », 10^{-42} secondes soit la durée comprise entre le Big Bang et la naissance des lois et forces qui régissent l'univers. Belbel se fonde sur cette théorie physique afin de structurer l'action dramatique de la pièce et de proposer une réflexion sur la mort et sur les différents espaces-temps qui peuvent arriver à coexister dans une même vie. *El temps de Planck* se déroule dans la famille Planck et réunit les quatre sœurs (LAURA, ROSA, ANNA et la petite MARIA), la mère (SARA), un voisin (MAX) et le père (PLANCK), avant et après la mort de ce dernier. Dès la scène 6, Belbel prend bien soin de souligner la coïncidence onomastique à travers cette réplique de Maria :

El Max
el nostre veí
[...]
es va quedar parat quan va saber que els seus veïns
nosaltres
dúiem aquest cognom
Planck
I jo em dic Max te n'adones

escena de la infància del primer : aquests són els seus “keyings”. Ara bé, en aquestes representacions hi ha una possibilitat i és que no tots els protagonistes sàpiguen que es tracta d'una representació : en una estafa, per exemple, l'estafat es pensa que es troba en el “frame negoci”, mentre que l'estafador sap que algunes de les regles del “frame negoci” no es respectaran, “fa” de negociant, però no n'és : es troba en una “fabrication” » (« Autoria i complicitat en *El gos del tinent* de J. M. Benet i Jornet ». In *Zeitschrift für Katalanistik*, n° 15. Freiburg : Editorial Shaker (Aachen / Aquisgrà), 2002, p. 55.

⁵²⁴ On ne parlera pas ici de comédie musicale, formule sans doute trop connotée ; Calixto BIEITO, par exemple, prend bien soin de ne pas employer tel quel ce terme qui renvoie à une catégorie bien particulière de spectacles : « Sergi Belbel volia escriure una nova obra amb forma de musical, i en la meua primera temporada a càrrec del Teatre Romea jo volia un text de creació. Una coincidència senzilla, fàcil i m'atreveria a afirmar que generacional » (« Introducció ». In BELBEL, Sergi. *El temps de Planck*, p. 11).

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

Em va dir fa sis anys
Jo Max i vosaltres Planck
Saps qui és Max Planck
[...]
I aleshores em va explicar
que a principis del segle aquest senyor
va ser un dels que va revolucionar
tota la ciència del segle XX
quan va descobrir coses interessantíssimes
no dels fenòmens mesurables
forces massa velocitat temps espai etcètera
com va fer Newton
sinó del món desconegut i misteriós
d'allò més petit
el món subatòmic
Partícules elementals
radiació tèrmica
mecànica quàntica (40)

D'ailleurs, plus il approche de la mort, plus le personnage de PLANCK lui-même affirme – au sein de propos que la plupart des autres personnages tiennent pour le délire d'un mourant – qu'il n'est pas Max Planck ; par exemple à travers ces mots que rapporte MARIA :

Ha començat a dir
No sóc Max Planck
Jo no sóc Max Planck
No sóc Max Planck no ho sóc (146)

À partir de la référence aux travaux de Max Planck, Belbel semble donc avoir pour but d'explorer, à travers la forme théâtrale, ce « monde inconnu et mystérieux » dont parlait MARIA dans la première réplique citée ici. L'auteur continue en cela de cultiver une écriture dramatique qui s'accompagne toujours d'une recherche sur les capacités expressives du théâtre⁵²⁵.

⁵²⁵ Il y a lieu de rappeler ici un commentaire de José SANCHIS SINISTERRA qui soulignait, déjà à propos de *Dins la seva memòria* et des œuvres antérieures, le goût de Belbel pour un jeu formel non pas gratuit, mais pratiqué comme une recherche sur les capacités expressives de la littérature dramatique : « En el teatre de Belbel s'hi troba també aquesta classe d'“irresponsabilitat” sobre els aspectes temàtics, argumentals, contingutistes de l'obra dramàtica, que juga deliberadament amb l'ambigüitat, la indeterminació i el misteri, mentre que els efectes formals de recurrència, variació, estructura i ritme adquireixen major relleu, tant a nivell situacional com a nivell lingüístic. Si hi afegim una precisió verbal extrema, una sintaxi concisa i fluïda, i també una sensibilitat aguda per transitar àgilment, irònicament, a través de registres idiomàtics variats, no serà cap

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

La représentation de la mort, dans *Morir* et dans *El temps de Planck* en particulier, s'accompagne d'une structure théâtrale complexe, c'est-à-dire que la mort est toujours représentée de façon à provoquer le lecteur/spectateur, non seulement émotionnellement mais aussi intellectuellement. Dans *Morir*, par exemple, Belbel développe dans une première partie toute une série d'actions dramatiques indépendantes les unes des autres et qui s'achèvent à chaque fois par la mort d'un personnage ; puis, dans une seconde partie intitulée « ...i no morir », les mêmes scènes sont reprises, cette fois-ci dans l'ordre inverse, et en faisant se rencontrer les personnages des différentes scènes, l'auteur parvient à court-circuiter la logique des morts en chaîne : plus personne ne meurt. Quant à *El temps de Planck*, la structure théâtrale se présente comme un jeu complexe de déconstruction/reconstruction de l'action dramatique, comme pour créer différentes formes d'espace-temps mentaux et/ou physiques dans l'acception scientifique du terme). Plus précisément, même, il y a dans ces pièces, comme plus tard dans *Forasters*, une tentative de capter à travers la forme dramatique le dernier instant de la vie, qui est formulé dans *El temps de Planck* à travers le nombre décimal dans le discours de la petite MARIA :

Zero
coma
zero
zero zero
zero zero zero
zero zero zero zero zero
zero zero zero zero zero zero
zero zero zero zero zero zero zero
zero zero zero zero zero zero
zero zero zero zero zero
zero zero
zero
un
segons (39).

Dans la pièce, le « temps de Planck » semble désigner le temps qui reste à PLANCK, c'est-à-dire le temps qui reste à vivre à ce personnage fictif dont la mort prochaine est annoncée dès la deuxième scène, intitulée « Coma zero (I) ». Mais ce « temps de Planck » renvoie

exageració d'affirmer que estem davant d'un autor capaç de retornar a la paraula el prestigi perdut en el nostre teatre. Una paraula que és poètica sense ser retòrica, que és oral sense ser trivial, que és densa sense ser tensa » (« Sergi Belbel : la passió de la forma ». *Art. cit.*, p. 10).

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

aussi bien entendu aux travaux scientifiques de Max Planck, qui constituent ici un référent dramaturgique fondamental dans la mesure où il informe à proprement parler la structure même de la pièce, sa construction ; le Temps de Planck est, en effet, un moyen dramaturgique employé par Sergi Belbel pour formuler ce que Vladimir Jankélévitch appelle l'« instant mortel » ou « instant létal » et dont le philosophe rend compte à travers la formule d'« instant ponctuel ou punctiforme »⁵²⁶. Tout se passe comme si, dans *El temps de Planck*, le dramaturge se proposait de transposer cet « instant » à la scène à travers la construction d'un temps et d'un espace dramatiques singuliers. C'est, du reste, ce qu'induisent ces mots de MARIA, au cours de l'une des scènes situées dans son « imaginaire » :

Però quant de temps fa que sóc morta
Quan deixaré de ser conscient que ja no visc
Tot es dilata fins a l'exasperació
Però i si fa només
un temps de Planck
que el cor se m'ha aturat
i com que sóc morta
aquesta petitíssima fracció de temps abans que perdi la consciència
se'm fa una eternitat (126)

Que sont – de quoi tiennent lieu – les espaces et les temps créés par Belbel dans *El temps de Planck* ? La recherche d'une chronologie, et une lecture de la pièce fondée sur la distinction réalité/fiction, ont-elles un sens ? Toute l'action dramatique ne pourrait-elle pas, à la limite, être perçue comme les innombrables images entremêlées du passé, de l'instant de la mort, et peut-être d'un sentiment de l'au-delà, qui traversent la rétine du mourant à l'instant même où il s'en va ? Ou doit-on comprendre cette action dramatique avant tout comme un paysage mental constitué des impressions hétéroclites de la jeune MARIA dont la conscience est en pleine formation ? Est-ce qu'en dernier lieu toutes les interprétations ne sont pas rendues compatibles par une dramaturgie qui semble avoir fait du paradoxe son principal ressort ? C'est ce à quoi la description et l'analyse des référents spatiaux et temporels dans la pièce tentera de répondre⁵²⁷.

⁵²⁶ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La Mort*. Paris : Flammarion, 1999, p. 222.

⁵²⁷ On se contente de le suggérer ici, en s'inspirant d'une piste de lecture, déjà évoquée ici, que propose Carles BATLLE lorsqu'il parle d'un « imaginaire américanisé » (piste extrêmement éclairante, mais sans doute encore fort peu explorée) : n'observe-t-on pas, en effet, d'étonnantes correspondances entre une certaine dramaturgie contemporaine et différentes séries américaines, par exemple ? Il ne s'agirait pas véritablement de chercher à identifier des sources possibles d'inspiration (productions cinématographiques, télévisuelles, etc.), mais bien plutôt d'examiner si une partie de la dramaturgie contemporaine (occidentale, européenne) ne partagerait pas avec plusieurs productions nord-américaines notables (non théâtrales) une certaine manière de rendre compte

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

Le « temps de Planck » constitue, en même temps que le déclencheur d'un puissant moyen dramaturgique, un référent stable du discours des personnages ; il est rappelé de manière récurrente à travers le « zero, zero... » de MARIA, mais aussi, comme on le verra, dans le discours d'autres personnages tels que MAX qui se livre à une forme de vulgarisation scientifique en permettant au lecteur/spectateur d'accéder, pour ainsi dire par la surface, à ce que qu'implique la théorie de Planck du point de vue de la conception de l'existence, du Temps, de l'univers, etc. Comme le suggère ANNA à la scène 18, le traitement de la référence scientifique n'est pas véritablement de nature didactique ; le « temps de Planck » est poétisé par la forme dramaturgique, on pourrait dire avec C. Batlle « littérisé »⁵²⁸ :

Tu no ets un físic Max
ets un poeta romàntic i més aviat ingenu (101)

Il faut dire d'entrée de jeu que Belbel n'écrit pas un drame sur le « Temps de Planck », mais compose une pièce de l'ordre et du désordre autour de sa propre vision et de son propre sentiment du Temps – pourrait-on parler non pas d'un drame chronométrique, mais d'un *drame chaométrique* ? Belbel cherche à mettre en œuvre une transposition dramaturgique et scénique de la formule mathématique par laquelle le scientifique Max Planck a traduit l'hypothèse de la matière discontinue : à partir de ce nombre décimal (0,000...1), Belbel crée poétiquement un espace-temps dramatique au sein duquel il veut capter, pour le donner à voir, le dernier instant de la vie, en matérialisant une forme d'« achronie »⁵²⁹, c'est-à-dire en élaborant un mode de représentation qui vise à provoquer un sentiment d'absence de durée, comme si l'action dramatique se situait hors du temps dans sa conception linéaire.

2.1.2.1. La réalité reconnaissable d'un monde fictionnel à construire soi-même

On repère, dans *El temps de Planck*, une forme de réalité reconnaissable à plusieurs niveaux :

a) Il y a bien entendu tout d'abord les noms propres de scientifiques, à commencer par celui de Max Planck, présent non seulement dans le discours des personnages, à travers

du réel et/ou de témoigner de la façon dont ce que l'on pourrait appeler à gros traits l'homme occidental contemporain envisage le réel. Pour ne donner qu'un seul exemple de ces correspondances – *El temps de Planck* étant ici antérieur –, on peut penser à l'épisode final de la dernière saison de la série *Six Feet Under* (et en particulier de ces mots que le fantôme de Nate adresse à sa sœur, Claire, lorsqu'elle prend en photo sa famille : « You can't take a picture of this, it's already gone »).

⁵²⁸ Voir BATLLE, Carles. « La nouvelle écriture dramatique en Catalogne. De la “poétique de la soustraction” à la littérisation de l'expérience ». *Art. cit.* ; et « La realitat i el joc. Dues idees a propòsit de la nova escriptura : la “literaturització de l'experiència” i la distinció mal resolta entre “particularització” i “localisme” ». *Art. cit.*

⁵²⁹ Ce néologisme est de Paul RICŒUR. Voir *Philosophie de la volonté* (1960), t. I. Paris : Le Seuil, 2009, p. 427.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

l'onomastique et depuis le titre même de la pièce. Mais d'autres scientifiques célèbres tels que Newton et Albert Einstein sont également mentionnés, en particulier à la scène 6. Puis, à la scène 16, SARA rapporte les propos de PLANCK, propos qu'elle comprend comme le délire d'un mourant et qui accordent une place significative à l'onomastique. Parmi les noms évoqués, certains renvoient de manière assez évidente à des scientifiques plus ou moins connus ; c'est en particulier le cas du nom de famille Schwarzschild, qui se rapporte probablement à Karl Schwarzschild, astrophysicien allemand considéré comme l'un des principaux contributeurs à la théorie du trou noir. PLANCK prononce d'autres noms, cette fois-ci des prénoms – Werner, Stephen, Roger – dont on peut chercher si l'on veut les référents possibles – Werner Heisenberg ? Stephen Hawking ? Roger Penrose ? –, mais qui ne semblent pas remplir de fonction décisive dans la pièce ; autrement dit, ils n'ont pas pour fonction première de désigner précisément tel ou tel scientifique, mais bien plutôt de favoriser une certaine écriture de la confusion ou du brouillage qui permet de tisser un lien assez mystérieux et énigmatique entre PLANCK (personnage de fiction) et Max Planck (personnage historique). Bien entendu, lorsque le lecteur/spectateur lit ou entend le prénom Albert dans le cadre singulier d'*El temps de Planck*, sans doute saisit-il de manière plus limpide la référence à Einstein ; quant au prénom Erwin, toujours dans la même scène, il pourrait constituer une évocation supplémentaire d'une personnalité ayant marqué l'histoire des sciences (Erwin Finlay, lié à Einstein), mais ce prénom peut aussi fort bien renvoyer simplement à l'un des fils de Max Planck, mort dans de terribles conditions, comme il est dit dans le texte théâtral :

Al final de la Segona Guerra la Gestapo va torturar i assassinar salvatgement
el seu altre fill Erwin per haver participat en un atemptat contra Hitler (134)

À la scène 25, MAX se livre à une sorte de compte rendu biographique autour de la vie privée de Max Planck, en expliquant qu'il a été marié deux fois, que sa première épouse Marie Merk est morte en 1909 et que les quatre enfants nés de ce premier mariage ne lui ont pas survécu non plus ; Max Planck, par ailleurs, a eu un autre enfant d'une seconde femme ; dans le discours de MAX, la Première, et davantage encore la Seconde Guerre Mondiale occupent une place importante, que ce soit à travers la référence à la Gestapo (citée plus haut) ou dans les répliques suivantes : « El seu fill Karl [*va morir*] el 1916 en acte de servei durant la Primera Guerra Mundial », « Va tenir una altra dona i un altre fill / i van patir durament els efectes dels bombardeigs sobre Berlín » (134). Ces renseignements sont mis en relation avec la vie de PLANCK à la fin de la scène, à travers une réplique lapidaire de ce dernier :

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

MAX

[...]

El 1947 amb vuitanta-nou anys

Max Planck moria a Göttingen

La mort per ell

en paraules del físic James Franck

va ser

una redempció

PLANCK

Doncs per mi no (55)

b) On repère un certain nombre de conceptions ou de visions (sociales, religieuses, éducatives, etc.) qui, exprimées tout au long de la pièce, permettent d'identifier un ensemble de valeurs qui semblent correspondre à ce dont on pourrait rendre compte en parlant d'une certaine société moderne occidentale. Lorsque LAURA affirme à MAX que son père a toujours regretté de ne pas avoir de fils, mais uniquement des filles, MAX répond :

El teu pare és un home modern

Està encantat amb les quatre

No us canviaria ni per l'home més llest i ben plantat de la terra (55)

MARIA, quant à elle, évoque la communion catholique et la liberté de choix religieux que PLANCK a voulu laisser à ses filles :

Les meves germanes i jo

ens en vam quedar sense

És una festa religiosa i el pare mai no ha estat religiós

La mare sí però el pare la convencia

que això de la religió no ens ho havien d'imposar ells

que en tot cas era una cosa nostra

Si haviem de fer bateig i comunió i casament per l'Església

ho haviem de fer nosaltres

per pròpia convicció (71)

Dans la pièce, il est par ailleurs question de contraception. ANNA, à la scène 18, après avoir eu une relation sexuelle avec MAX, dit à ce dernier : « Si et digués que no he pres cap precaució » (102) ; et MAX répond :

Si et quedessis embarassada de mi vols dir

Ei no em posis nerviós

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

És veritat

No prens pastilles **(103)**

c) La « réalité » est également reconnaissable à travers toute une série d'évocations de lieux (lieux concrets et lieux communs) et/ou de comportements assez emblématiques de la société de consommation contemporaine, par exemple dans cet échange entre SARA et LAURA à la scène 19 :

SARA

[...]

Què són aquells cabells

I mira quina roba que em portes

Amb què et gastes els diners que cobres

en aquesta empresa fantàstica en què treballes

LAURA

En què vols que m'ho gastis

En el lloguer del pis les despeses

aigua gas telèfon electricitat

SARA

Doncs menys trucades menys aixetes obertes

menys calefacció menys llums encesos

i gastes més en tu carinyo

En maquillatge perruqueria aeròbic i roba maca

I ja veuràs com estalvies també

en compra compulsiva de xocolata **(106)**

La scène 20 représente, dans *El temps de Planck*, l'une des scènes de comédie par excellence, avec un début plutôt grinçant dans la mesure où les premières répliques laissent place à une construction (potentiellement) équivoque du référent des pronoms *hi* et *en*, ainsi que du syntagme nominal *una cosa així*, dans ces énoncés : « No sé per què m'hi heu embolicat » **(110)**, « la mare mai no aprovaria una cosa així », « Em quedo però sapigueu / que no n'estic convençuda » **(111)**. Dans ce début de scène, les trois filles aînées, LAURA, ROSA et ANNA, se trouvent dans la chambre de PLANCK, inconscient, et parlent d'abrèger les souffrances de leur père, de sorte que – pendant un moment assez court – le lecteur/spectateur peut être amené à se demander si les termes en question ne renverraient pas carrément à l'euthanasie ; mais très vite, le référent de ces termes est construit (sur le

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

mode de la cataphore) et l'on découvre en fait que les filles veulent faire fumer du cannabis à leur père, afin de soulager sa douleur :

ROSA

Mireu

tot això és maria i després tinc aquesta barreta

de haixix (111)

On assiste même dans le détail à la confection du joint, avec des répliques qui fonctionnent comme des didascalies internes :

ANNA

Fes-ne un de barrejat

No cal que hi posis tabac

Tot marihuana

Dóna'm la xocolata

Jo l'escalfaré mentre enrotlles la maria en el paper de fumar

Tens un encenedor

Gràcies

[...]

Passa'm el canuto

Ja n'he escalfat un tros i l'he esmicolat

L'hi afegeixo

Ja està

Qui el vol encendre (112)

Mais alors que la drogue, représentée sur scène ou évoquée de manière prononcée dans le dialogue, se fait en général le signe, dans le théâtre des années 1980 et 1990 en particulier, d'une forme de marginalité, il n'en est rien ici où la marijuana et le hachich ne sont en quelque sorte plus qu'un moyen dramaturgique permettant d'engager le dialogue dans une voie particulière, comme on le verra⁵³⁰. Sans doute peut-on considérer la représentation de ce

⁵³⁰ On est bien évidemment très loin dans *El temps de Planck*, où la drogue n'est présente que dans une seule scène et où elle est traitée comme n'importe quel autre déclencheur de situation comique, d'une pièce telle que *Bajarse al moro* de José Luis ALONSO DE SANTOS, par exemple. Dans *Bajarse al moro* (créée en 1985), on suit le processus initiatique d'ELENA, une jeune femme de vingt-et-un ans, néophyte dans le monde du trafic de drogue, et le texte théâtral peut être interprété à deux niveaux selon la lecture de Fermín TAMAYO et Eugenia POPEANGA : « La condición de profana en las lides de la droga, que afecta a Elena, queda expresada ya en las últimas palabras de la cita : es, pues, “la que no sabe”, la no iniciada. Si bien *Bajarse al moro* puede entenderse, por un lado, como una vulgar aventura de pobres delincuentes en busca de hachís, es posible asimismo interpretarlo como el camino iniciático que conduce a una neófita al encuentro del objeto prohibido. Ambas direcciones nos permiten otras tantas lecturas : una lineal, otra en profundidad, la segunda de las cuales tal vez sobreviva con mucho a la primera, una vez pierda ésta su vigencia como producto consumible en un periodo histórico » (« Introducción ». *Bajarse al moro*. Madrid : Cátedra, 2007, p. 57-58). Pour mettre en perspective la référence aux substances illicites dans *El temps de Planck* et montrer en quoi cette référence se

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

type de consommation de la drogue douce comme une forme de renvoi possible à l'image reconnaissable d'un milieu socio-culturel et/ou socio-économique où fumer peut correspondre à une pratique de sociabilité équivalente à boire un verre d'alcool.

d) Aux scènes 9 et 21 – on y reviendra –, SARA décrit respectivement le dîner puis le déjeuner qu'elle a prévus, et l'on reconnaît à tout le moins une nourriture de souche méditerranéenne, et même précisément catalane par exemple à travers la référence à *l'arròs* et surtout au *sofregit*, typiques de la gastronomie catalane même si l'on connaît aussi le *sofrito* (Espagne), le *refogado* (Portugal) ou le *soffritto* (Italie).

e) Enfin, on s'emploiera ici à décrire le paysage qui environne immédiatement l'action dramatique – paysage dramatique immédiat qui se définit à travers le discours des personnages, et plus précisément à travers un certain nombre d'éléments appartenant à la vie fictionnelle de ces derniers. On verra qu'un certain nombre de traits caractéristiques de ce paysage dramatique contribuent eux aussi au sentiment de réalité reconnaissable commenté jusqu'ici. Il y a, au centre du paysage, la maison familiale, où vivent encore les parents, PLANCK et sa femme SARA. Et tout près, il y a le voisinage d'un MAX « omniprésent » selon LAURA : « la teva omnipresent presència muda » (58), lui dit-elle sur le ton du reproche. Lorsqu'on parlera de l'espace scénique dans *El temps de Planck*, on reviendra précisément sur la construction de l'espace familial et sur le rapport entre ce dernier et les autres espaces représentés, mais il importe pour l'heure de s'intéresser aux différents ailleurs évoqués à travers le discours des personnages. Il s'agit d'espaces parlés, c'est-à-dire non représentés sur scène, et liés la plupart du temps soit aux personnages (à leur vie fictionnelle) soit au moment (à la mort imminente de PLANCK), par exemple lorsqu'à la scène 14 SARA explique à sa fille le programme de la journée du lendemain :

[...] demà
m'has d'acompanyar a ca l'advocat
al súper

distingue considérablement du traitement qu'elle a pu recevoir ailleurs dans la dramaturgie contemporaine, on pourrait aussi évoquer, à la limite, *Dans la solitude des champs de cotons*, pièce de Bernard-Marie KOLTÈS (publiée en 1986 et créée en 1987), même si dans ce texte l'objet précis du *deal* est obscur, comme le souligne bien Anne UBERSFELD qui résume l'histoire en ces termes : « deux hommes se rencontrent la nuit dans une rue, l'un d'eux fait une offre à l'autre – nous ne saurons jamais ce qu'il offre –, l'autre refuse de dire ce qu'il veut ; pourtant l'échange continue, jusqu'à l'affrontement physique. » *Bernard-Marie Koltès. Op. cit.*, p. 57. On pourrait parler enfin d'une autre pièce de Sergi BELBEL lui-même, *Mourir*, où la description extrêmement précise de la dernière injection que s'applique le personnage de l'HEROÏNOMANE avant de mourir (à la scène 2 de la première partie) ne remplit évidemment pas du tout la même fonction que la scène de partage du joint dans *El temps de Planck*.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

i als de les pompes fúnebres a triar una bona làpida
perquè hi esculpeixin la inscripció que el teu propi pare va redactar :
Aquí descansen les restes de qui va ser Planck l'emmarcador **(85-86)**

Aux côtés d'une référence à un lieu banal de la quotidienneté (le supermarché), la mère évoque donc des lieux où elle doit se rendre à titre exceptionnel en raison de la mort proche de son mari (chez l'avocat, aux pompes funèbres) ; du reste, la référence à la pierre tombale suppose, sur le mode de la synecdoque, une allusion au cimetière où sera enterré PLANCK.

Mais dans l'ensemble, le paysage dramatique construit par le discours des personnages se rattache surtout à la vie fictionnelle de ces derniers. On sait, en particulier, que les trois filles aînées ne vivent plus dans la demeure familiale ; chacune a, en effet, sa vie personnelle et professionnelle. Dès le début de la pièce, ROSA dit à ses trois sœurs :

D'aquí a un any i pocs dies
totes quatre ens reunirem
en aquesta casa **(22)**

La réplique, d'entrée de jeu, laisse entendre qu'une partie au moins des personnages engagés dans l'interlocution possèdent un chez-eux qui se situe ailleurs que dans « cette maison » – à l'exception de MARIA qui, âgée de treize ans, vit encore chez ses parents. C'est ce que confirme par exemple au début de la scène 13 cette autre réplique de ROSA :

Em quedo a dormir a casa dels pares
Feia anys que no ho feia
[...]
El que era el meu llit el trobo ara tan petit **(78-79)**

Pour autant, aucune des trois filles aînées n'a vraisemblablement changé de ville ou de pays ; tous les personnages semblent vivre, en effet, dans une même aire géographique, suffisamment limitée pour que le déplacement le plus important soit celui qu'évoque ROSA lorsqu'elle dit ne pas pouvoir rester dîner :

SARA
[...]
Us quedeu a sopar oi
ROSA
No puc tinc una reunió de feina
ANNA
De feina
ROSA
Sí una entrevista

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

ANNA

De nit una entrevista de feina

ROSA

Sí què passa

una entrevista amb un director

que em vol conèixer personalment

per veure si encaixo en el paper (60)

Pour le reste, aucun personnage n'a dû accomplir de long voyage pour se rendre à la cérémonie des adieux. Aussi peut-on dire que la mort de PLANCK s'enracine du point de vue de chacun des personnages dans un certain *périmètre de quotidienneté*. Le temps du travail et des jours occupe alors une place significative, en particulier dans le discours des trois filles aînées. LAURA travaille pour une entreprise – « l'empresa on treballa » (46), dit SARA – et l'on apprend, entre autres, qu'elle était sur le point d'obtenir un poste de secrétaire en chef qui est finalement échu à sa meilleure amie (« Examiga » [29], précise LAURA) :

Laura maca la secretària en cap es jubila

d'aquí a cinc mesos

per què no t'hi presentes a la plaça

i fa cinc mesos que em preparo

per res (27)

ROSA, quant à elle, est comédienne – « el món de l'espectacle » (46), du reste, ne plaît guère à sa mère. Sans doute l'action se situe-t-elle dans une ville assez importante, à en juger par la quantité non négligeable de projets théâtraux et par le nombre significatif d'artistes qui semblent exister dans le monde fictionnel où travaille ROSA ; d'ailleurs, on ne parlerait pas de « monde du spectacle » dans une très petite ville ou dans un village. Peut-être pourrait-on même identifier une allusion assez claire au théâtre barcelonais, à travers l'évocation par SARA du théâtre dit « alternatif »⁵³¹, terme qui subit une amusante dérivation lexicale dans le discours de cette dernière :

⁵³¹ Pour la notion de *théâtre alternatif*, voir (entre autres) SANCHIS SINISTERRA, José. « Teatro en un baño turco ». *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Ciudad Real : Ñaque, 2002, p. 216-227. L'auteur défend ici un théâtre qui favorise une forme de rencontre entre les acteurs et le public, aux dépens de la monstration, c'est-à-dire d'un type de représentation propre à qu'il appelle *Sistema Teatral Burgués (STB)* (*ibid.*, p. 221). Il s'agit pour José SANCHIS SINISTERRA de développer un théâtre qu'il décrit ainsi : « alternativ[o] a esa pasiva recepción de estímulos sensoriales, a esa emisión unidireccional de representaciones electrónicas que pretende ser "comunicación", no estimulando la ingenua participación física para suscitar artificialmente una ilusoria comunión grupal, sino inventando estrategias estéticas para atravesar en común los artificios de la ilusión » (*ibid.*, p. 225). À propos des *salles alternatives*, voir (entre autres) BATLLE, Carles. « Escriure l'escena, escriure per a l'escena ». *Art. cit.* ; l'auteur revient sur l'émergence de ces salles, en particulier à partir de la seconde moitié des années 1980 : « S'origina, d'altra banda, el fenomen de les "sales alternatives". Una d'elles, la Sala Beckett de Barcelona, assumeix la responsabilitat d'educar i de

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

Està arruïnada com sempre
i malviu del poc que fa en aquests antres de mala mort
que anomenen ara teatres per alternar (46-47)

En ce qui concerne ANNA, elle travaille dans le monde juridique, plus précisément pour un avocat – « El millor advocat però un dèspota » (31) – et elle évoque donc des lieux en rapport avec son activité professionnelle, lieux concrets ou lieux symboliques du pouvoir comme le Ministère de la Justice :

I he tardat mitja hora
perquè era una carta per al Ministeri de Justícia
i una carta per a un organisme oficial
s'ha de redactar bé (32)

Sa mère lui prédit un avenir prestigieux : « Una advocada prestigiosa a la família » (47).
À la scène 38, SARA imaginera même un avenir brillant pour sa fille dans le monde de la politique :

El tercer brindis és per la meva filla Anna
Que ha decidit ficar-se en el món de la política
per fer d'aquest món nostre
ple de dolor i de sofriment
un món millor
[...]
Per la brillant carrera política de l'Anna
la millor governanta que haurà tingut mai
aquest país (175-176)

Il est intéressant, par ailleurs, de noter dans cette même scène une opposition entre « ce pays » (qui n'est pas nommé) et, quelque répliques plus tard, « l'étranger », lorsque SARA imagine la carrière scientifique de MAX :

Ara el cinquè brindis és pel nostre Max
Se'n va a l'estranger amb una beca que ha obtingut
per ampliar els seus estudis de física nosé què s'hi fa (177)

MAX s'adonne à ses études scientifiques, il semble travailler en bonne partie à son domicile, de préférence la nuit, mais il va sans doute aussi à l'université, comme le suggère

projectar els nous dramaturgs autòctons » (*ibid.*, p. 395). Également SALA VALLDAURA, Josep M. *Història del teatre a Catalunya. Op. cit.*, p. 225-228. Enfin, pour ne pas multiplier les titres d'articles, on renvoie au compte rendu d'une table ronde qui s'est tenue le 29/11/1999 et à laquelle ont participé les programmeurs de quatre salles alternatives, Julio ÁLVAREZ (Nou Tantarantana Teatre), Mercè ANGLÈS (Artenbrut), Toni CASARES (Sala Beckett) et Toni RUMBAU (Teatre Malic) : « Les sales alternatives : un espai per a les joves dramaturgies ». *Assaig de Teatre*, n°24, Barcelone, 2000, p. 33-54.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

cette réplique prononcée par ANNA : « l'examen que tens demà » (98). Le discours des personnages comporte également un certain nombre de références à l'activité professionnelle de PLANCK, qui se consacrait à l'encadrement, et qui est propriétaire d'une boutique dont le nom fournit à Belbel l'occasion d'un jeu de mots évident : Marc Planck ; SARA se demande, du reste, ce qu'elle fera de cette boutique à la mort de son mari :

Tinc dubtes del que hauré de fer

amb la botiga

L'he de vendre

o no l'he de vendre

Cap de les teves filles

no se'n voldrà fer càrrec

L'emmarcació és un ofici

que no està fet per a elles

[...]

Marc Planck està destinat a desaparèixer (46)

On observe donc dans *El temps de Planck* une forme de superposition de différentes références, évocations et allusions qui semblent s'articuler, comme on a tenté de le mettre en évidence, autour de cinq axes principaux : les références scientifiques qui renvoient de manière générale au panorama culturel universel du XX^e siècle ; la présence plus ou moins explicite d'un certain nombre de valeurs, conceptions, opinions, etc., qui trouvent bien leur place dans une société contemporaine occidentale ; l'évocation de plusieurs lieux associés à diverses pratiques et à divers comportements du monde contemporain (habitudes de consommation, etc.) ; des références culinaires qui renvoient au moins à une alimentation de souche méditerranéenne, si ce n'est précisément à la gastronomie catalane ; enfin, un paysage dramatique ou environnement immédiat des personnages qui laisse transparaître une forme de quotidienneté familière. La pièce présente donc une réalité « familière » selon le qualificatif employé par C. Batlle (cité plus haut), à travers toute une série de références, d'évocations et d'allusions, qui renvoient de manière plus ou moins explicite à un monde reconnaissable. Un monde qui correspond au moins à ce que l'on peut désigner grossièrement comme la société occidentale du « nouveau millénaire » ; à la scène 38, SARA ancre en effet l'action dramatique dans une époque qui se situe vraisemblablement quelque part au tournant des XX^e et XXI^e siècles, lorsqu'elle porte ce toast : « Pel nou geni de la física del nou mil·lenni el Max » (177). Et un monde qui, dans des limites plus précises, pourrait fort bien renvoyer à la Catalogne, et même à Barcelone, non seulement en raison des

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

références culinaires évoquées, mais aussi pour un certain nombre d'allusions que l'on a commentées précédemment. D'où un sentiment de réalité plus ou moins reconnaissable, qui fournit à la pièce – en partie seulement – son ancrage ou son cadre spatiotemporel, mais qui n'en constitue pas pour autant l'objet. Autrement dit, bien que la réalité historique immédiate, contemporaine de l'acte d'écriture, soit rendue présente à travers un ensemble de signes – signes verbaux, dans le discours des personnages, mais aussi non verbaux, par exemple à travers la présence d'un téléphone portable à la scène 2, etc. –, *El temps de Planck* ne semble pas puiser sa signification dans la question du traitement de cette réalité. Le familier et le reconnaissable devraient alors être entendus comme des effets esthétiques somme toute assez déliés de ce qui constitue le cœur de la pièce – on pourrait dire que Belbel évite ainsi un degré trop aigu d'indétermination, afin de favoriser peut-être une certaine forme d'identification du lecteur/spectateur à l'action dramatique. Il y a lieu ici de considérer les paroles d'une chanson que PLANCK a inventée et que cite LAURA à la scène 29 :

La vida és un quadre que està per emmarcar
i mai cap quadre oh no
no pot tenir
un mateix marc
Tu ets una pintura preciosa sensacional
Dóna'm la teva vida nena
que jo sóc i seré oh sí
el teu millor marc **(150)**

Pour reprendre l'image développée dans cette chanson par PLANCK l'encadreur, on pourrait donc dire que le familier et le reconnaissable fournissent à l'action dramatique l'un de ses cadres – cadre que cette même action dramatique ne cesse de déborder tout au long de la pièce, comme on tâchera de le montrer par la suite. En ce sens, il est intéressant de relever, dans une réplique de SARA, une opposition entre, d'une part, le monde presque révolu de la boutique et du petit commerce et, d'autre part, les nouveaux lieux de vente de la société de consommation :

El negoci d'aquests darrers anys no rutlla
No sé què ha passat però últimament
la gent ja no emmarca tants quadres
I si ho fan van a aquestes botigues de moda
en què al costat d'un marc troben una bombeta i un espremedor de taronges
i tot és fet en aquests països freds del nord d'Europa (109)

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

Il est particulièrement significatif que l'on trouve une allusion, ici très déchiffrable, à des magasins du type Ikea, décrits ici comme des lieux qui se caractérisent par une sorte de collage d'objets hétéroclites – des lieux aussi, on le sait, où les meubles sont à monter soi-même⁵³². Ne trouve-t-on pas ici une clef de lecture pour *El temps de Planck*, une pièce qui à bien des égards dessine un univers fictionnel que le lecteur/spectateur est invité à reconstruire lui-même et à interroger sans cesse selon les lois dramaturgiques d'un temps polymorphe ?

2.1.2.2. Le Temps de Max Planck et les espaces-temps de Sergi Belbel

Dès le texte didascalique initial, Belbel marque le lien étroit qui unit, dans *El temps de Planck*, les catégories en fin de compte indissociables de l'espace et du temps ; l'auteur ne fournit en effet que cette indication :

ESPAI-TEMPS

Interiors actuals

Imaginari de Maria

Pour le reste, le texte théâtral est presque entièrement dépourvu d'indications scéniques, à l'exception des débuts de scènes qui comportent un certain nombre d'informations. Tout d'abord, chaque scène porte un numéro qui correspond à sa place au sein de la pièce et qui fait référence à la fois à la formulation mathématique du Temps de Planck ; la première scène s'intitule ainsi « ZERO », la seconde « COMA ZERO (1) », et la dernière « U » ; de la troisième à la quarante-troisième scène, les intitulés sont « ZERO (2) », « ZERO 3 », et ainsi de suite jusqu'à « ZERO (42) ». On pourrait donc dire que la distorsion temporelle se trouve pour ainsi dire déjà inscrite même au niveau du texte didascalique, puisqu'il y a un décalage entre le nombre réel de scènes que compte la pièce (quarante-quatre) et leur notation dans le texte théâtral telle qu'on vient de la décrire⁵³³. Ensuite, les didascalies présentes au début des scènes indiquent invariablement les personnages qui apparaissent dans la scène correspondante. Enfin, dans certains cas seulement, on a quelques indications de nature spatiale et/ou temporelle, mais ces dernières demeurent tout à fait succinctes et minimalistes : le texte didascalique n'a pas la moindre valeur descriptive, il se contente de

⁵³² Voir VAN DE WINKEL, Aurore. « Du *storytelling* à *story-victim* : quand le récit se retourne contre l'organisation ». In CONSTANTOPOULOU, Christiana (dir.). *Récits et fictions dans la société contemporaine*. Paris : L'Harmattan, 2011, p. 177-206. On souhaite seulement attirer l'attention ici, de manière tout à fait anecdotique, à l'étude néanmoins intéressante que propose l'auteur autour de ce qu'elle nomme les « macro et micro récits "ikeanesques" ».

⁵³³ Toutefois, dans un souci de clarté, on suit ici la notation de l'auteur, c'est-à-dire que lorsqu'on parle de la scène 22, par exemple, on se réfère à la scène que BELBEL a intitulée « ZERO (22) » et qu'il faudrait en fait désigner comme la vingt-troisième scène d'*El temps de Planck*.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

rendre compte d'une certaine situation des personnages, seulement lorsque cela apparaît nécessaire à l'auteur, qui souligne par exemple dès la scène 1 que PLANCK se trouve alité (« *és en un llit, greument malalt* » [16]), ou qui précise les conditions de la parole à la scène 2 (« SARA, *amb un telèfon mòbil* » [20]), ou encore qui indique en des termes très généraux ce que l'on pourrait appeler la *contextualisation imaginaire de la scène* à travers des didascalies du type : « MARIA *en un taiüt* » (125), « PLANCK, *mort*, SARA *morta*, LAURA *morta*, ROSA *morta*, ANNA *amb una bata blanca i rajant sang entre les cuixes*, MARIA » (159), « MARIA *embarassada de PLANCK, sota un cel estrellat* » (163), etc. Bien que la distinction entre les intérieurs actuels et l'imaginaire de MARIA ne pose pas de problème majeur, il faut souligner qu'elle n'est pas précisée ; mais surtout, ce que le texte didascalique ne détermine pas, ce sont les différents intérieurs actuels, que l'on peut donc seulement déduire à partir du discours des personnages.

a) Espace scénique

Si l'on se fonde sur l'espace parlé afin d'établir quels sont – ou quels peuvent être – les différents intérieurs représentés, on s'aperçoit en premier lieu que le dialogue unit fréquemment deux ensembles d'indices spatiaux dont l'un renvoie à l'espace familial (la maison Planck), et l'autre, au voisinage de MAX :

Quan vinc a casa dels pares a visitar-los penso
ara veuré el Max quina ràbia (58)

L'image (parlée) de la maison familiale donne lieu à une représentation de l'espace qui se fonde sur l'existence de plusieurs pièces bien distinctes, dont il conviendra dans un second temps de chercher lesquelles sont nécessairement représentées (espace scénique) et lesquelles peuvent se cantonner à l'espace dramatique parlé. On peut considérer cette réplique de ROSA adressée à MAX :

Em sentia sola
He anat a veure el pare i dormia
La Laura i l'Anna estaven tancades en una altra habitació
i no he volgut destorbar-les
tampoc no em venia de gust xerrar amb elles
La Maria escoltava música amb els auriculars
i deia zero coma zero zero zero
I la mare feia la llista de la compra de demà (79)

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

Cette réplique permet de construire – potentiellement – plusieurs pièces au sein de l'espace familial : outre la chambre de PLANCK, on pourrait avoir la chambre où dort ROSA, une autre pièce où se sont enfermées LAURA et ANNA, et sans doute encore au moins deux autres pièces où SARA et MARIA sont présentées dans une certaine solitude. Quant au voisinage de MAX, il permet de penser que l'on est très certainement dans un immeuble, où les personnages se croisent sur un même palier (« Quan ens vèiem al replà » [82]), avec des fenêtres donnant réciproquement sur l'intérieur de la maison Planck et sur celui de chez MAX ; ce dernier raconte en effet à ROSA :

Quan vivies aquí et despullaves
sempre davant la finestra del celobert ben oberta
just davant la meva finestra
Podies sentir els meus gemecs n'estic segur (82)

Ces deux espaces (la maison Planck et chez MAX) sont donc peut-être proches au point que les « gémissements » de MAX aient été audibles depuis la pièce où se trouvait ROSA dans l'appartement familial⁵³⁴ – une proximité aiguë confirmée par MAX à la scène 21, lorsqu'il fait la description sonore à SARA de ce qu'il ignore être le moment où les trois filles aînées, dans la chambre de leur père, ont partagé un joint avec ce dernier (il y a en cela supériorité informationnelle du lecteur/spectateur qui, à travers cette description, reconnaît quant à lui la scène en question, à laquelle il vient d'assister) :

A més a més no he pogut fer res de bo en tot el matí
Les seves filles han muntat un sarau increïble
Ara ja s'han calmat però he estat a punt
de trucar i dir-los que paressin
Han estat hores i hores rient com boges (121-122)

Il reste donc à présent à construire l'espace scénique à partir du texte théâtral en cherchant, en particulier dans le discours des personnages, quels espaces sont nécessairement représentés sur scène. Tout d'abord, il est bien évident que la chambre de PLANCK, malade, apparaît comme un espace récurrent dans la pièce. On recense ici les treize scènes qui s'y déroulent, et l'on note à la suite du numéro de la scène les personnages présents ; on ne prend pas en compte dans ce relevé les scènes qui relèvent manifestement de l'imaginaire de

⁵³⁴ Cette proximité spatiale semble traduire une proximité affective. MARIA présente MAX en ces termes : « El Max / [...] / que ens estima / com si fóssim família seva » (39). LAURA déclare, quant à elle : « T'estima molt el pare / [...] / Com si fossis el fill que no va tenir » (53). L'histoire du personnage semble, du reste, se ramener à une sorte d'adoption symbolique puisque la famille Planck s'est beaucoup occupée du jeune MAX après que ce dernier a perdu ses parents ; SARA, rapportant l'une de ses séances de spiritisme, raconte par exemple qu'elle a adressé à la mère de MAX le message suivant : « l'estic cuidant com si fos el meu fill » (121).

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

MARIA ; on indique de préférence le lien de parenté qui unit les différents personnages à PLANCK, afin de voir à l'issue de cette liste si l'espace scénique *chambre de PLANCK* se trouve associé plus étroitement à tel type d'échange plutôt qu'à tel autre (dialogue, trilogue, polylogue⁵³⁵ ; échange père/enfants, mari/femme, etc.) ; enfin, on souligne les cas où l'action se déroule plus spécifiquement dans le lit – sauf pour PLANCK qui n'en bouge pas, bien sûr – dans la mesure où, au sein de l'espace scénique *chambre de PLANCK*, le lit peut constituer parfois un sous-espace structurant :

- **1** : PLANCK et MAX
- **6** : PLANCK et ses quatre filles
- **7** : PLANCK et sa femme
- **10** : PLANCK, MAX et MARIA
- **17** : PLANCK et sa femme
- **20** : PLANCK et ses trois filles aînées
- **23** : PLANCK et ses trois filles aînées [*lit*] ; puis SARA et MARIA
- **25** : PLANCK, MAX
- **26** : PLANCK, ROSA
- **27** : PLANCK, ANNA
- **29** : PLANCK, LAURA
- **30** : PLANCK, MARIA, LAURA, MAX
- **31** : MARIA, PLANCK

Contrairement à la formule héritée de Pascal, qui veut que l'on meure seul, PLANCK – scéniquement, du moins – ne l'est jamais. Les discours à deux voix (qui ne prennent pas nécessairement la forme de dialogues à proprement parler) sont majoritaires : on en dénombre huit. On compte par ailleurs un trilogue proprement dit (scène 10) et quatre polylogues qui prennent des formes diverses. Si l'on observe la distribution des dialogues en fonction des différents personnages, on remarque que chacun d'entre eux bénéficie d'un tête-à-tête avec PLANCK ; on peut dire alors que la chambre du mourant joue parfaitement son rôle, dans la mesure où cet espace scénique vient structurer de manière très précise la cérémonie des adieux. Une nuance doit être apportée néanmoins : le moment que MARIA

⁵³⁵ Pour les notions de « dialogue à deux voix », de « polylogue » et de « trilogue », on se réfère en particulier aux définitions du chapitre II (« Formes et échanges ») de UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Paris : Belin, 1996, p. 21-42. Au sein de la catégorie du « polylogue », le « trilogue », peut être défini de la manière suivante : « Un échange communicatif se déroulant au sein d'une triade, c'est-à-dire d'un ensemble de trois personnes existant en chair et en os (trois "locuteurs", donc, plutôt que trois "énonciateurs", ces locuteurs pouvant tout de même à l'occasion se présenter comme des instances collectives, mais fonctionnellement homogènes). » KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (dir.). PLANTIN, Christian (dir.). *Le Trilogue (Linguistique et Sémiologie)*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1995, p. 2.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

partage seule à seule avec son père est tout à fait distinct des autres, puisqu'elle assiste en fait à l'*instant mortel* ou *léthal*, comme on le montrera ensuite. Par ailleurs, PLANCK se trouve toujours seul dans son lit, à l'exception de la scène 23, où ses filles s'y sont assoupies après avoir fumé ; PLANCK dit alors à SARA, qui a demandé à ses filles de se lever :

Deixa-les dormir aquí al meu costat
Com quan eren petites
el diumenge al matí (127)

Aussi le lit ne fait-il pas seulement figure d'espace de maladie ou d'autre de la mort ; il est surtout un espace chargé de souvenirs. Quelques répliques plus tard, MARIA rend compte de cette image d'un lit-mémoire, à travers l'expression d'un temps poétique fondé sur le paradoxe :

Viatjo a la velocitat de la llum
El meu temps corre més de pressa que el vostre
M'aturo en un punt de l'espai i us miro
Han passat anys per vosaltres però enrere (128)

Ce lit, concentré de temps et de souvenirs, constitue également la mémoire du couple formé par PLANCK et SARA, puisqu'à la fin de la scène 7 PLANCK demande à sa femme :

Fes-me per última vegada
Tot el que m'has fet al llit en aquests quaranta anys (51)

Du reste, la chambre du malade apparaît comme un véritable entre-deux signifié par le dialogue : ce n'est pas encore une chambre mortuaire, mais ce n'est déjà plus tout à fait la chambre du couple ; SARA a beau y dormir encore, elle explique à MARIA au début de la scène 14 pourquoi elle est encore debout :

No puc aclucar l'ull
El teu pare ronca com mai no havia roncat fins ara (84)

Outre la chambre de PLANCK et, en son sein, le lit – qui constituent des espaces pour ainsi dire polymorphes –, l'espace scénique représente différents intérieurs que l'auteur ne caractérise dans le texte didascalique qu'au moyen du qualificatif *actuals*, ce dernier tenant alors lieu de marqueur temporel. Seuls certains de ces intérieurs non précisés peuvent être identifiés avec exactitude. Les scènes 13 et 18, qui correspondent à deux des tête-à-tête entre l'une des filles de la famille Planck et MAX, se déroulent probablement chez ce dernier ; contrairement au tête-à-tête entre MAX et LAURA à la scène 8, où MAX sort peut-être de la chambre de PLANCK (LAURA lui demande en effet : « Per què volia veure't el meu pare » [53]), l'espace scénique représente certainement, pour les deux scènes en question,

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

l'intérieur du domicile de MAX. À la scène 13, ROSA lui demande si elle le réveille et l'on apprend qu'il était en train d'étudier :

ROSA

[...]

T'he despertat

MAX

No

Estudiava

ROSA

A aquestes hores de la nit

MAX

Per a mi qualsevol hora és bona

per estudiar

I encara és millor de nit

quan no se sent cap soroll **(79)**

Du reste, à deux reprises au cours de cette scène, il est question du départ de ROSA, et non pas de celui de MAX, qui n'envisage pas de s'en aller ; il déclarera une première fois :

Te'n vas

No te'n pots anar així

deixant-me en aquest estat d'excitació **(81)**

Puis :

Gràcies Rosa

Ja pots vestir-te

He de continuar estudiant **(83)**

Quant à la scène 18, qui commence par la fin d'un rapport sexuel entre MAX et ANNA, rien n'indique de manière sûre que l'action se déroule chez MAX ; à partir des données textuelles, on peut seulement en émettre la supposition et souligner le fait que l'action représentée requiert d'évidence, telle qu'elle est écrite, un espace d'intimité et/ou un espace isolé. On peut identifier assez clairement un autre intérieur qui semble correspondre à la chambre de MARIA puisqu'à la scène 14, sa mère lui demande : « Què fas que no dorms » **(84)**, puis lui ordonne : « Vinga apaga el llum / i a fer nones de pressa » **(85)**. Un dernier intérieur peut être identifié, de manière plus ou moins certaine, à partir du discours des personnages : sans doute le palier de l'étage où se situe l'appartement où vit MAX (qui doit se trouver, du reste, au même étage que l'appartement de la famille Planck) ; à la scène 21,

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

en effet, SARA, de retour des courses et accompagnée de MARIA, vient convier MAX pour le déjeuner, et l'on assiste à cet échange :

MAX

Deixeu les bosses per terra

Entreu

SARA

No no que portem congelats

i se'ns descongelaran tots **(120)**

Tous les autres intérieurs restent, quant à eux, à proprement parler indéterminés, c'est-à-dire que ni le texte didascalique ni le discours des personnages, pour ces cas-là, ne permet au lecteur de se représenter l'espace scénique de manière un tant soit peu objective ; on pourrait dire alors qu'à travers cette indétermination spatiale, le texte théâtral se projette directement sur le travail du scénographe et en appelle à son imagination, ainsi peut-être qu'à sa sagacité dans la mesure où le discours des personnages n'est pas totalement dépourvu d'indices, par exemple à travers ce message olfactif à la scène 16 :

Quina oloreta de cafè més bona

En vols una tassetta carinyo **(91)**

La référence à l'odeur du café, mise en relation avec la place considérable qu'occupe la nourriture dans le discours de SARA, pourrait par exemple faire apparaître comme souhaitable ou nécessaire la représentation sur scène d'une cuisine. De la même manière, à la scène 3, ROSA décrit un moment futur : un an plus tard précisément, c'est-à-dire à l'occasion du premier anniversaire de la mort de PLANCK, les quatre sœurs seront à nouveau réunies dans la maison familiale ; il y a fort à parier, dans le cadre de cette construction d'une situation à venir enracinée dans la situation présente, que la plupart des éléments spatiaux évoqués au futur trouvent leur origine dans une image concrète de l'espace au présent, et si cette hypothèse était confirmée, alors des répliques telles que : « mirarem per la finestra », « Només se sentirà / [...] el tic-tac del rellotge del saló » **(22)**, pourraient être prises comme des didascalies internes permettant d'identifier et de construire l'espace scénique. Cependant, à l'instar de la scène 16, une dizaine de scènes d'*El temps de Planck* se déroulent dans des intérieurs indéterminés⁵³⁶, à propos desquels on peut seulement affirmer qu'ils représentent un certain endroit (ou certains endroits) dans la maison Planck.

⁵³⁶ Il s'agit des scènes suivantes : 2, 3, 4, 5, 8, 9, 12, 13, 19 et 28 – encore que pour la scène 28, le dialogue entre MAX et MARIA semble pouvoir se dérouler assez indifféremment soit au sein de l'espace familial, soit chez le voisin.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

L'espace scénique, dans *El temps de Planck*, s'apparente, d'autre part, à la représentation sur scène d'une forme d'espace mental ou d'espace onirique, qui renvoie à ce que Belbel désigne comme l'« imaginaire » de MARIA. La description se fonde alors sur deux procédés distincts, parfois complémentaires, dont l'un consiste à évoquer un certain état ou une certaine situation de l'un des personnages (ou de plusieurs) – par exemple, à la scène 15 : « MARIA *morta penjada* » (88), à la scène 22 : « MARIA *en un taüt* » (125) – et dont l'autre repose sur un certain nombre d'indications de nature spatiale qui ont pour la plupart des référents que l'on pourrait qualifier de cosmiques – ainsi, à la scène 11 : « *sota un cel estrellat* » (74), à la scène 24 : « PLANCK, SARA, LAURA, ROSA, ANNA, *tots cinc al llit. MARIA enlairada, levitant entre planetes en moviment* » (130), etc. Dans ce dernier exemple, l'espace scénique (imaginaire) correspond à la représentation mentale et onirique de l'espace dramatique (parlé) construit dans la scène précédente – le souvenir évoqué par PLANCK des dimanches matin, quand ses trois filles aînées venaient dans le lit des parents –, espace ou espace-temps reconstruit poétiquement par MARIA autour des figures du paradoxe et de l'oxymore :

Us observo des del meu planeta
a vint anys llum
He anat enrere en el temps
fins a trobar records
que no he viscut
És diumenge al matí al vostre planeta
[...]
Diumenges al matí
que heu oblidat
Només jo
que no hi era
però que començo a saber viatjar a la velocitat de la llum
per ser-hi
no me'ls podré esborrar mai
de la memòria (130)

On observe donc dans *El temps de Planck* un véritable enchevêtrement des espaces scénique et dramatique, ou plus exactement, une forme singulière d'engendrement de l'espace scénique par l'espace parlé au sens où les espaces-temps imaginaires de MARIA ne donnent pas lieu à une représentation mimétique, mais à une transposition poétique des espaces-temps abritant non seulement les souvenirs évoqués par les personnages, mais aussi,

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

d'une part, des *temporalités autres* – temps non advenu, temps parallèle, etc., en particulier à partir de la scène 32 à partir de laquelle, comme on le montrera par la suite, la plupart des scènes semblent perdre tout point d'attache avec la structure temporelle repérable jusqu'alors (principalement chronologique, dans toute une première partie de la pièce) – et, d'autre part, ce que l'on pourrait désigner, en référence à V. Jankélévitch, à travers la formule de *chronotope mortel ou létal*, c'est-à-dire les scènes aux cours desquelles l'auteur élabore des moyens dramaturgiques de nature à saisir l'insaisissable instant de la mort.

Afin de rendre compte du traitement particulier du temps dans *El temps de Planck*, on étudiera d'abord la mesure du temps dans le discours des personnages, puis on tentera de rendre compte de la profonde singularité de la construction dramaturgique du temps à laquelle se livre ici Belbel, afin de montrer en dernier lieu de quelle manière le temps dramaturgique – formule que l'on emploie pour désigner la construction temporelle à l'œuvre dans la pièce, et qui est donc bien distincte en cela du temps dramatique tel qu'on l'a défini dans le cadre du présent travail – rencontre le temps du spectateur.

b) *La mesure du temps dans le discours des personnages*

La structure temporelle d'*El temps de Planck* opère, comme on essaiera de le montrer, une sorte de neutralisation – symbolique, poétique – des oppositions sur lesquelles repose la perception du temps (passé/présent/futur, avant/après, temps court/temps long, etc.). Aussi, dans ce texte théâtral, toute approche pour eux-mêmes des signifiants temporels semble-t-elle vouée à l'échec. *Ara, avui, demà, d'aquí a un any, feia cinc mesos, sempre, una altra vegada*, etc., sont autant de déterminants du temps qui, pour ainsi dire, ne déterminent rien du tout tant que l'on n'a pas mis en lumière un certain système de production du sens au sein duquel de tels signes textuels redeviennent signifiants dans le temps même où se redéfinit leur fonction de renvoi au « monde » ; ici, en l'occurrence, à une certaine image du Temps dans le monde. Or, pour saisir ce système de signification, le lecteur/spectateur est invité en permanence à prendre la mesure du Temps à travers le discours des personnages – ensemble avec ces derniers. On pourrait dire de manière assez schématique que plusieurs temps évoqués dans la pièce servent de comparants au Temps lui-même, alors pris comme comparé ; et il convient d'en fournir le relevé précis, ce que l'on propose ici à travers un certain nombre d'étiquettes proposées dans un simple souci de clarté, et évidemment sans la moindre prétention à élaborer un cadre notionnel valable en dehors de la présente étude. On peut distinguer dans le discours des personnages d'*El temps de Planck* :

- des temporalités « surnaturelles » : le temps des voyants et des cartomanciens ;

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

- des temporalités « hallucinatoires » : le temps des drogues et des psychotropes ;
- des temporalités « historiques » : le temps de l’histoire de l’humanité, le temps de l’histoire politique, le temps de l’histoire du théâtre ;
- des temporalités « quotidiennes » : le temps du travail et des jours ;
- des temporalités « chronométrées » : le temps des calendriers et des horloges ;
- des temporalités « psychologiques » : le temps éternel de l’enfance, le temps du souvenir des morts ;
- des temporalités « cosmiques » : le temps de l’univers et des astres, le temps des formules scientifiques.

Bien entendu, les différentes temporalités repérées n’occupent pas toutes la même place et ne remplissent pas toutes la même fonction. Certaines se font même l’objet de scènes résolument comiques, en particulier lorsque le personnage de SARA se réfère au temps des voyants et des cartomanciens. Mais on ne vise pas ici à s’inscrire dans une analyse des tonalités et des effets (comiques, pathétiques, etc.) ; on souhaite plutôt essayer d’établir – en dépit ou aux dépens de la question du traitement littéraire – les coordonnées temporelles au sein desquelles s’élabore le système global de signification à l’œuvre dans *El temps de Planck*. Si l’on parvient à se placer à ce niveau macro-structurel, les différentes temporalités (ou approches du Temps) repérables dans la pièce peuvent alors être envisagées, sans tenir compte de leur valeur contextuelle, comme les différentes composantes d’un seul et même ensemble de représentations du Temps qui devient signifiant par lui-même – ensemble qui est construit par la superposition de tous les temps perçus, ressentis, parlés, etc., repérables au sein du discours des personnages. Il convient d’en dresser désormais l’inventaire. Les *temporalités surnaturelles* constituent l’une des mesures à l’aune desquelles SARA réussit à penser le Temps ; le personnage se représente en effet le futur, par définition incertain, comme régi par un certain déterminisme de l’oracle ou de la prédiction, par exemple à travers ces mots adressés à PLANCK :

I ja va sent hora que el nostre país
es deixi governar per una dona que els tingui ben posats
com la nostra filla Anna
Quina llàstima que ja no seràs aquí
per veure-la triomfar en el món de la política
La meva amiga Minnie ja m’ho va dir fa anys
en una de les seves tirades de cartes
Ets la mare d’algú molt important
del món dels negocis o del de la política (47-48)

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

SARA raconte également à MAX une séance de spiritisme au cours de laquelle elle a cherché à transmettre un message à sa mère (défunte) :

Ai si jo no et fes de mama de tant en tant

No has de patir vivint al meu costat

Així li ho vaig dir a la teva difunta mare

en la sessió d'espiritisme que vam fer fa un mes amb la meva amiga Minnie

a casa d'una mèdium estupenda que conec

Convoca l'esperit de la mare del Max i digue-li que jo

l'estic cuidant com si fos el meu fill

No s'hi va presentar la teva mare però la mèdium em va jurar i perjurar

que havia rebut el missatge (121)

Que l'on soit ici dans le domaine de la superstition épidermique, ou dans une forme plus ancrée de croyance, toujours est-il qu'une première vision du temps est avancée ici – une vision qui interroge un certain nombre de distinctions fondamentales telles que passé/présent/futur, vie/mort, corps/esprit, matière/conscience, etc. Les *temporalités hallucinatoires*, également présentes après que PLANCK a partagé avec ses trois filles aînées, à la scène 20, un joint de marijuana et de haschich, donnent lieu à une perception singulière de l'écoulement du temps :

PLANCK

[...]

Encara sou aquí

ja heu tornat

ANNA

Si no hem marxat pas

LAURA

Ah no

Doncs jo m'he anat una estona

però una llarga estona

i he tornat

i encara hi sou

ai quina gràcia

ai que em pixo jo també

PLANCK

Si em sembla que fa segles

que sou en aquesta habitació nenes

Això sí que és una distorsió del temps

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

I no les bajanades que diuen
els científics com el Max **(118)**

Le jeu des adverbes (*ja/encara*), les perceptions variables de la durée, et l'expression même d'une certaine conscience altérée de soi, participent ici de la construction d'une nouvelle forme de mesure du temps enracinée dans l'expérience physique et sensorielle, et ressentie par PLANCK comme plus apte que toutes les théories scientifiques abstraites à rendre compte de l'écart entre le temps objectif et le temps subjectif (la « distorsion du temps »). Des *temporalités historiques* – l'histoire étant ici entendue comme un certain type de récit visant à reconstruire un certain passé – se manifestent également dans le discours des personnages, par exemple lorsque SARA affirme à sa coiffeuse : « No sóc la primera vídua de la història de la humanitat » **(20)**, ou lorsqu'ANNA évoque en ces termes les promesses adressées à ROSA par un metteur en scène marié :

Tres polvos miserables i patètics amb una actriu de segona fila
i paraules ridícules dignes de la pitjor comèdia
que mai s'hagi escrit en la història del teatre **(62-63)**

L'histoire de l'humanité et l'histoire du théâtre, évoquées dans ces répliques de manière bien sûr anecdotique, ne laissent pas pour autant de renvoyer à une certaine image du Temps, précisément d'un temps objectivable qui peut être reconstruit à travers le récit. Par ailleurs, dans *El temps de Planck*, les *temporalités quotidiennes*, que l'on évoquera plus loin, occupent une place notable ; on n'en donne ici qu'un seul exemple, à travers ces mots qu'adresse SARA à sa coiffeuse :

Gràcies pel teu condol estimada
però encara no s'ha mort
sí et trucava per fer-te saber això
que el meu pobre home toca a la seva fi
però també
per demanar-te hora per fer-me una permanent
amb tot aquest tràfec
fa setmanes que no t'he visitat
i tinc uns cabells horribles
no dona no no siguis dolenta
vull estar bonica per ell les seves darreres hores de vida
pobre Planck **(21)**

Ici, le temps à proprement parler inédit de la mort de PLANCK entre en collision avec le temps circulaire de l'habitude, marqué entre autres par la venue plus ou moins régulière de

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

SARA au même salon de coiffure. Lorsque PLANCK effectue le décompte du temps qui reste (en fonction d'un temps médical annoncé), il fait appel à ce que l'on a nommé ici une *temporalité chronométrée* qui renvoie au temps des calendriers, des horloges et des chronomètres :

Un any i dos mesos i una setmana i tres dies
Compto el temps des d'aleshores
Mai he estat gaire brillant en matemàtiques
Un zero a l'esquerra
Però des de l'any passat
que sé que aquest cor ha deixat de funcionar
compto i només compto
i no només els mesos les setmanes
sinó els dies les hores
els minuts i els segons
i les dècimes i les centèsimes i les mil·lèsimes
de segon (38)⁵³⁷

On repère, en outre, un certain nombre de *temporalités psychologiques*, qui renvoient à une certaine vision du temps déterminée par ce que l'on pourrait appeler des états de conscience qui peuvent être définis en fonction de l'âge, du moment de la vie ou d'une situation vécue. LAURA évoque ainsi en ces termes son amitié, désormais révolue, avec sa meilleure amie d'enfance :

ella que m'havia jurat
la seva amistat eterna
[...]
Érem petites
Ho compartíem tot
Quan una tenia un problema
l'altra l'hi resolia
Era bonic
Jo l'estimava
Ara l'odio (28)

On est ici face au « temps éternel de l'enfance », selon la formule de Kafka⁵³⁸, un temps paradoxal qui exclut l'idée même de sa propre fin et qui prend la forme d'un heurt et d'une

⁵³⁷ On pourrait citer également les premiers mots de PLANCK dans la pièce : « Fa un any era un any / Fa mesos eren mesos / Fa setmanes setmanes / Ara ja només són dies / Dies dies / No arriben a set / Set dies són / una setmana / Només són dies / Menys d'una setmana / i seré mort » (16).

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

rupture à l'âge adulte, dans le discours de LAURA. Une autre temporalité de nature psychologique est repérable, par exemple, à travers l'évocation du temps du souvenir des morts, lorsque MARIA demande à MAX s'il se souvient de sa mère (défunte) ; MAX explique alors :

No
La veritat és que no
Jo l'estimava
Estimava la mare i el pare també
I ja no recordo
ni la veu ni el tacte ni l'olor que feien
quan eren vius
Tampoc no fa tants anys
que van morir
congelats en la neu
només sis i amb prou feines els recordo
El que sí recordo però
són les seves cares endurides
i el color blanc i blau de la pell
i aquells llavis de pedra negra
i aquella absoluta immobilitat
i l'absència d'olor
dels seus cossos
morts
dins les caixes
Això ho recordaré sempre
Objectes
Eren només objectes
I aquest és l'únic record d'ells
que no se m'esborra (123-124)

Mais dans *El temps de Planck*, ce sont les *temporalités cosmiques* qui constituent la véritable mesure du temps, au moins pour le personnage de MARIA. À la scène notée 1, selon la numérotation déjà commentée (scène qui est donc en réalité déjà la deuxième du point de vue de l'organisation du texte théâtral), MAX offre à travers son discours une sorte de description du temps de l'univers, dans le cadre de ce que l'on peut considérer comme une exposition conceptuelle en ce qui concerne la catégorie du Temps dans la pièce :

⁵³⁸ KAFKA, Franz. *Journal intime*. Paris : Grasset, 1945, p. 189.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

[*PLANCK*] Diu pensa sent que mor
Però la matèria les seves partícules
que ni diuen ni pensen ni senten
continuaran
fins que unides amb d'altres partícules
d'altres humans animals vegetals
pols planetes sols estrelles
caiguin definitivament
en un autèntic forat negre
i això no serà fins d'aquí a milions d'anys
quan farà milions d'anys
que la humanitat sencera i la Terra i els nostres planetes i el Sol
Ja hauran desaparegut
Què és doncs la nostra mort
comparada amb la vida de les estrelles **(18)**

À travers ces mots, on entre dans toute l'épaisseur du temps cosmique, un temps régulièrement rappelé par la suite à travers les « zero zero » de MARIA, qui renvoient à la formule mathématique du Temps de Planck ; c'est, du reste, la jeune fille elle-même qui fournit la traduction ou transcription verbale de ce « temps », assez mystérieux pour le lecteur/spectateur moyen, et présenté comme l'une des trois composantes de la « constante de Planck » :

[*Max Planck*] va definir una constant de la naturalesa
que a partir d'ell porta el seu nom
la constant de Planck
formada per temperatura longitud i temps
temperatura de Planck
longitud de Planck
i temps de Planck
El temps de Planck pare
és aquesta petitíssima fracció de segon
zero coma quaranta-dos zeros un segons
una milionèsima de bilionèsima de bilionèsima de segon
que repeteixo a tota hora **(41)**

On observe alors que le texte théâtral construit un puissant réseau de correspondances entre cette représentation scientifique du Temps et ce que l'on pourrait appeler un *temps*

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

affectif intime, exprimé en ces termes par MARIA, qui fait pour ainsi dire de la temporalité cosmique son calibrage affectif du temps qui reste :

Jo no vull estar trista
Si compto en temps de Planck
encara et queden
trilions de trilions de bilions de bilions de millions de millions
de temps de Planck
abans no ens deixis
i encara em quedo curta (43)

Ainsi, à travers toute une série de perceptions, de représentations, d'évocations et d'images du Temps, Belbel parvient à donner au lecteur/spectateur la mesure de ce qui, justement, ne se mesure pas – le Temps se manifeste à travers le discours des personnages comme un magma en fusion, ou pour ainsi dire comme un chaos (fusion/confusion, construction/déconstruction/reconstruction, etc.) qui ne se contente pas de nourrir le texte théâtral du point de vue thématique, mais qui détermine peut-être jusqu'à la forme dramatique même.

c) Le traitement dramaturgique du temps, ou l'écriture chaométrique

On l'a donc bien vu, et il est inutile de s'attarder sur cette évidence : le Temps est à n'en point douter l'un des protagonistes – si ce n'est le personnage principal – d'*El temps de Planck*, rôle-titre que lui assigne d'entrée de jeu le titre même de la pièce. Mais une fois cette banalité affirmée, que peut-on bien écrire qui permette de saisir les ressorts puissants et sans doute assez inédits d'une dramaturgie non pas tournée vers la seule expression littéraire (et somme toute fort classique) d'un sentiment du Temps, mais véritablement encline à informer la structure même du texte théâtral des mécanismes et des propriétés en large partie mystérieux d'un Temps conçu non pas comme une entité secondaire vis-à-vis de l'Espace, mais comme également un absolu⁵³⁹ ?

⁵³⁹ On rappelle ici, avec Hervé BARREAU, le bouleversement considérable qu'ont supposé les travaux de NEWTON : « Le mouvement physique, pour Newton, s'il est rectiligne et uniforme, est assimilable au repos, car il ne se manifeste par aucun autre effet que d'être relatif à un autre corps supposé en repos (principe d'inertie). Mais l'accélération d'un corps, qui dérive d'une force extérieure à ce corps, et qui le prive de son mouvement soit rectiligne, soit uniforme, soit rectiligne et uniforme à la fois, est un absolu qui entraîne pour ce corps un effet propre et qui conduit à considérer l'espace et le temps dans lesquels cet effet se produit comme également des "absolus". C'est pourquoi il faut les appeler "vrais" et "mathématiques", par opposition aux espaces et aux temps "relatifs", "apparents" et "vulgaires". Ces trois derniers qualificatifs peuvent être attribués, selon cette conception, au temps aristotélicien, alors que le temps de Newton se définit comme libéré de ces contingences. » *Le Temps. Op. cit.*, p. 13-14.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

De manière apparemment assez paradoxale, on peut rendre compte de la structure temporelle d'*El temps de Planck* en fonction d'une lecture linéaire (chronologique) du temps qui, dans la pièce, s'emploie précisément à se déconstruire et/ou à amalgamer ses différentes composantes. Il ne s'agit nullement, comme on le montrera dans un second temps, de prétendre reconstruire ici une chronologie supposée « réelle » de l'action ; on souhaite seulement examiner quelles scènes se rattachent (ou non) à une certaine image linéaire du temps. On fait part des résultats de cette lecture en adoptant une nomenclature qui se définit par rapport à un moment « T », qui désigne le moment de la mort de PLANCK :

- **T-1** : l'ensemble des événements situés avant T :
 - [PASSÉ LOINTAIN] (*peut-être une trentaine d'années plus tôt*) **41**
 (*quelques années plus tôt*) **39**
 - [JOUR 1 OU UN PEU AVANT] **1, 2, 3, 4, 6, 7, 8**
 - [JOUR 1] (*avant le dîner*) **9**
 (*après le dîner*) **10, 12**
 (*nuit de jour 1 à jour 2*) **13, 14**
 - [JOUR 2] (*matin, entre petit déjeuner et déjeuner*) **16, 17, 18, 19,**
20, 21, 23
 (*plus tard dans la journée*) **25, 26, 27, 28, 29, 30 ;**
- **T** (*le moment de la mort*) **36**
 (*l'instant mortel ou létal*) **31, 37 ;**
- **T+1** : l'ensemble des événements situés après T :
 - [UN AN PLUS TARD] (*un an moins un jour*) **38**
 (*un an*) **5 ;**
- **T'** : l'ensemble des événements situés *en quelque endroit du temps*⁵⁴⁰ et qui ne se déroulent ni (ou pas seulement) en T-1, ni (ou pas seulement) en T, ni (ou pas seulement) en T+1 :
ZERO, 11, 15, 22, 24, 32, 33, 34, 35, 40, 42

Parmi les espaces-temps représentés dans *El temps de Planck*, certains sont situables sur la ligne du temps (T-1, T et T+1), tandis que d'autres ne le sont pas (T'). Si l'on s'intéresse aux premiers, on voit se définir un cadre temporel (chronologique) qui embrasse

⁵⁴⁰ On cherche à inscrire à travers cette formule la double nature de la notion d'espace-temps.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

l'écoulement d'une trentaine d'années⁵⁴¹ depuis la scène 41 où SARA apparaît – se dit – enceinte de son premier enfant jusqu'aux scènes 5 et 38 qui évoquent deux moments situables un an après la mort de PLANCK – précisément un an moins un jour dans le cas de la scène 38, comme permet de le déduire cet échange :

SARA

I l'últim brindis

és per tu Planck

MAX

Avui fa un any que va morir oi

MARIA

No

MARIA, LAURA, ANNA, ROSA

Demà **(178)**

À partir des observations effectuées jusqu'à présent, on peut décrire la structure temporelle d'*El temps de Planck* en identifiant un certain nombre d'unités temporelles. Une première séquence (1-8) correspond dans l'ensemble à l'exposition de la pièce. Le temps dramatique est celui de la cérémonie des adieux, dans le cadre d'une mort présentée comme imminente. Mais jusqu'à la scène 8, ce temps compté n'est pas encore chronométré : il est difficile de mesurer précisément le temps qui reste, car le discours des personnages instaure un étrange rapport d'équivalence entre plusieurs signifiants temporels distincts (heures, jours, semaines, etc.) ; ainsi, à la scène 1, PLANCK évalue son sursis en ces termes :

Set dies són

una setmana

Només són dies

Menys d'una setmana **(16)**

Sa femme SARA, quant à elle, compte le temps de PLANCK tour à tour en jours et en heures, comme en témoignent ces répliques issues de la scène 2 :

Se'ns mor ara sí és qüestió de dies

Potser d'hores és horrible

[...]

vull estar bonica per ell les seves darreres hores de vida **(20-21)**

Du reste, dans cette première séquence, rien ne permet d'évaluer avec exactitude combien de temps s'est écoulé entre le moment où SARA a pris rendez-vous chez sa coiffeuse à la

⁵⁴¹ Potentiellement, même, une quarantaine, puisque l'on apprend à la scène 2 que SARA et PLANCK vivent ensemble depuis quarante-deux ans ; SARA déclare en effet : « Quaranta-dos anys al seu costat si compto els anys de festeig » **(20)**.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

scène 2 et cette remarque de PLANCK sur la nouvelle coiffure de sa femme à la scène 7 : « Què t'has fet als cabells / Estàs molt guapa » (44). L'exposition de la pièce s'accompagne donc d'un temps assez diffus, à l'inverse de la séquence suivante. La scène 9 introduit en effet dans le discours des personnages toute une série d'instruments de mesure du temps. On peut ainsi repérer une deuxième séquence (9-30), structurée en profondeur par le temps du travail et des jours, ainsi que par le temps quotidien des heures et des repas. À propos des nombreuses références à l'activité professionnelle des personnages (en particulier, des trois sœurs aînées), on ne reviendra pas sur ce que l'on a déjà commenté ; on se contentera d'indiquer que ces références contribuent de manière évidente à enraciner l'action dramatique dans un temps de la quotidienneté. Mais ce qui est sans doute plus déterminant, à partir de la scène 9 et jusqu'à la scène 30, c'est la présence d'indications temporelles renvoyant aux moments de la journée (soir, nuit, matin) et davantage encore aux repas ; toute une partie de l'action dramatique se structure en effet par rapport à trois repas bien précis : le dîner (évoqué scène 9), le petit-déjeuner du lendemain matin (évoqué scènes 16 et 17), le déjeuner de midi (évoqué scène 21). La scène 31 constitue, quant à elle, un point de bascule – point à proprement parler, scène *punctiforme* qui vise à traduire dramaturgiquement l'instant mortel ou létal. MARIA, en effet, en cela double scénique du dramaturge lui-même, a symboliquement arrêté le temps :

Som entre el segon zero
i el segon zero coma quaranta-dos zeros i un u
de la teva mort
He aturat el temps
Perquè m'ha donat la gana (154)

À la fin de la scène, PLANCK prononce seulement : « Zero » (155). Il a commencé le compte à rebours en Temps de Planck, et la scène 37 s'inscrit alors dans la continuité immédiate de la scène 31 :

PLANCK
(Sense moure els llavis.)
No sóc mort
Encara no he arribat
al zero (170)

À partir de la scène 31, s'ouvre une dernière séquence (32-42) qui se caractérise par la représentation de toute une série d'espaces-temps imaginaires visant à rendre compte de l'épaisseur et de la complexité du Temps à travers différentes situations scéniques qui se

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

fondent pour la plupart sur la redéfinition d'événements déjà représentés et/ou de rapports établis au préalable entre les personnages (MARIA accouchant de PLANCK, les différents personnages tour à tour vivants ou morts, etc.). Le trait commun aux trois séquences décrites ici, c'est qu'elles apparaissent toutes trouées ou, plus exactement, ponctuées de *sauts spatiotemporels*. Ainsi, la séquence finale correspondant aux espaces-temps imaginaires a déjà été anticipée aux scènes 11, 15, 22 et 24. Du reste, cette même séquence comporte deux scènes qui, à la différence des autres espaces-temps, peuvent être situées assez précisément sur la ligne virtuelle du temps chronologique (les scènes 39 et 41 se présentent comme l'évocation d'un possible passé des personnages) ; quant à la scène 36, elle constitue une représentation non pas de l'instant mortel – qui se compte en fractions de seconde –, mais du moment – sans doute estimé en minutes – correspondant à ce que l'on pourrait appeler la cérémonie du dernier soupir. Les scènes 5 et 38, enfin, peuvent être perçues comme les évocations d'un temps à venir, mais la notion de futur et la distinction même entre le passé, le présent et l'avenir, doivent en définitive être réexaminées à l'aune du rapport qui s'établit dès le début de la pièce entre les scènes 3, 4 et 5. À la scène 3, alors que PLANCK n'est pas encore mort, ROSA décrit par anticipation une scène qu'elle situe au premier anniversaire du décès de son père :

D'aquí a un any i pocs dies
totes quatre ens reunirem
en aquesta casa
[...]
I aleshores jo
amb veu tremolosa
i amb una llàgrima lliscant-me galta avall
trencaré el silenci per dir-vos :
Avui fa un any que el pare és mort (22-23)

Aux scènes 4 et 5, le discours de MARIA se caractérise par la reprise anaphorique de cette dernière réplique prononcée par ROSA, introduisant au moyen de ce procédé rhétorique une véritable brèche au sein de la lisibilité temporelle de l'action dramatique dans son ensemble. À la scène 4, en effet, à chaque fois que MARIA répète la phrase en question, ses trois sœurs aînées lui demandent d'arrêter : tout se passe comme si LAURA, ROSA et ANNA se situaient encore dans un temps antérieur à la mort de leur père et comme si leur petite sœur, quant à elle, s'exprimait déjà depuis une temporalité future. Dans la scène suivante, si l'on s'en tient au relevé précis des signifiants temporels dans le discours des personnages, on peut

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

vraisemblablement affirmer que l'action se déroule un an après la mort de PLANCK puisque l'on ne trouve à cet égard qu'une seule et unique indication, lorsque MARIA répète à nouveau : « Avui fa un any que el pare és mort » (33). Pourtant, après une courte réaction non verbale dont le texte didascalique rend compte en ces termes : « *Brevíssim silenci. Mirades* » (34), les trois sœurs aînées reprennent le cours de leur dialogue et ce n'est que plusieurs répliques plus loin que l'on assiste à ce troublant échange :

LAURA

Què has dit Maria

MARIA

Jo

què he dit

he dit alguna cosa

Si no he obert la boca (34)

À travers cette négation, il devient parfaitement impossible de déterminer si l'action représentée à la scène 5 se déroule dans un temps antérieur ou postérieur à la mort de PLANCK. La voix décalée de MARIA a littéralement bouleversé la lisibilité temporelle de l'action dramatique dans son entier ; par ricochets, c'est donc toute image du temps fondée sur la distinction passé/présent/futur qui se trouve annulée dans la pièce dans le temps même où disparaît aussi la frontière entre réalité et fiction (imaginaire). Autrement dit, non seulement T+1 se ramène à T', mais T-1 également, dans la mesure où tout n'est qu'image du Temps – qu'il s'agisse des temps perçus comme vraisemblables de T-1 (fondés sur le temps du travail et des jours, sur celui des heures et des repas, etc.) ou de toutes les autres représentations du temps ressenties comme « imaginaires » (T, T+1 et T'). Chacun des espaces-temps d'*El temps de Planck* pourrait alors être vu comme l'une des modalités particulières que le Temps a de se donner à travers la forme théâtrale. On pourrait parler en cela d'un *temps dramaturgique* qui repose non seulement sur la distorsion du rapport entre le temps scénique et le temps dramatique (par exemple à la scène 37, qui vise à fixer l'instant létal dans la durée au moyen d'une disproportion manifeste entre la fraction de seconde « réelle » et le temps que prend l'action représentée), mais qui se caractérise essentiellement par une forme de coexistence symbolique de toutes les temporalités. Le temps dramaturgique se définit donc ici comme une construction de nature poétique où s'annulent toute une série de distinctions telles que temps long/temps court, avant/après, intime/cosmique, etc.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

d) Le temps du spectateur

Cette architecture dramaturgique complexe semble viser à signifier le Temps – par sa structure même, par l’entrelacement des différentes temporalités (décrit précédemment) –, c’est-à-dire non pas à construire un discours sur le Temps, mais bien plutôt à rendre compte du Temps dans toute son épaisseur et dans tout son mystère. Un mystère qui, à la fin de la pièce, se projette pour ainsi dire sur le temps du spectateur. Dans la dernière scène, intitulée « U », MARIA apparaît, seule, et déclare après avoir souligné le silence autour d’elle : « Així que això és la mort » (192) ; il faudrait s’interroger sur le référent exact du déictique *això* dans cette réplique, mais pour l’heure on souhaite attirer l’attention sur la preuve que le personnage souhaite donner, à la suite de cette réplique, de sa capacité à se déplacer plus vite que la lumière :

MARIA

[...]

Quan digui zero sortiré

Concentració

Som-hi

Tres

dos

un

MARIA BIS, *entre els espectadors*

Hola

Holaaaa

Sóc aquí

Ja he arribat

MARIA

Zero

Surto.

MARIA *desapareix.*

MARIA BIS *somriu i saluda els espectadors. (193)*

La rencontre entre ces deux temporalités – celle de l’action représentée et celle de la représentation – ne prend pas la forme d’un heurt, mais semble plutôt inclure le temps du spectateur au temps construit par la forme dramaturgique singulière de la pièce, comme si la salle était pour ainsi dire embarquée, sur un mode à la fois ludique et poétique, dans l’expérience physique réalisée par le personnage.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

2.1.2.3. De l'intime au cosmique : une « conflagration du petit et du grand »

S'il est bien une pièce, parmi celles du corpus, où l'on entend – presque à la lettre – l'écho de la « conflagration du petit et du grand, du microcosme et du macrocosme, de la maison et de l'univers, du moi et du monde », selon la formule déjà évoquée à travers laquelle Jean-Pierre Sarrazac rend compte du *théâtre intime*, sans doute est-ce bien *El temps de Planck* – de manière tout à fait singulière, puisqu'il n'est évidemment pas question d'esquisser ici une comparaison (assez arbitraire) entre cette pièce de Belbel et les œuvres auxquelles Sarrazac s'intéresse dans son ouvrage, par exemple celle d'Ibsen ou celle de Strindberg. Si l'on s'est à nouveau référé à *Théâtres intimes*, c'est parce que ce texte semble décisif pour bien saisir le lien qui se noue entre la mort et l'idée même d'intimité au théâtre⁵⁴². Intimité de la *cérémonie des adieux*, qui se joue dans la chambre du mourant, un *topos* littéraire, mais aussi cinématographique, comme le savent bien certains personnages, à l'instar d'ANNA :

A les pel·lícules
quan una persona es mor
els que l'estimen aprofiten
per estar-se amb ell i dir-li paraules amables
Dir-li que l'estimen
encara que no haguessin gosat mai de dir-li en vida
Jo mai no t'ho he dit pare
No perquè no t'estimi sinó perquè no
Perquè sóc així
De poques paraules
I sempre he menyspreat les paraules dolces
quan en la meva boca sonen sempre malament
forçades hipòcrites
No sé realment si t'estimo
si t'he estimat
si continuaré estimant-te
Crec que em farà pena no tornar-te a veure
i potser et trobaré a faltar
però no res de tu en particular
cap detall cap aroma cap gest cap record concret

⁵⁴² Voir le second chapitre de *Théâtres intimes*, intitulé « Intimité de la mort : la cérémonie des adieux ». *Op. cit.*, p. 117-163.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

sinó tu en general
el concepte de tu
No puc dir res més
i no vull dir res més
Mai no em perdonaria
que les meves últimes paraules
et sonessin falses
forçades i hipòcrites
No sé què significa estimar
M'has donat la vida i sóc aquí
I només puc dir
que t'ho agraeixo (142-143)

Dans la cérémonie des adieux, le personnage, en même temps qu'il affirme sa conscience de jouer pour ainsi dire une scène écrite d'avance, veut introduire au sein du lieu commun sa propre partition intime. Intimité aussi de la *cérémonie du dernier soupir*, où l'espace se rétrécit et où le temps se concentre autour du mourant, dans un mouvement de recueillement dont le discours de ROSA, au début de la scène 13, rend particulièrement bien compte :

El pare es mor
i totes nosaltres hem de ser a prop seu
No ens en podem allunyar ni un minut
per ser al seu costat en l'últim sospir (78)

Si la mort peut bien sûr être entendue comme un instant (on meurt) et comme un état (on est mort), elle semble aussi – et peut-être surtout – être éprouvée, abordée, mais aussi racontée, à travers des coordonnées spatiales⁵⁴³, qui indiquent en premier lieu une forme de resserrement de l'espace autour de l'événement annoncé. Dans *El temps de Planck*, le véritable voisinage qui rôde depuis l'orée jusqu'au cœur même de l'action dramatique n'est d'évidence pas celui du voisin MAX ; les frontières concrètes et la description précise de l'espace scénique comptent vraisemblablement bien moins que la manière dont une certaine image du temps trouve ses lieux de prédilection dans la pièce.

⁵⁴³ Jean-Pierre SARRAZAC permet de bien saisir cette forme de *spatialité* de la mort dans sa représentation ou son évocation dramaturgique, en particulier lorsqu'il évoque le théâtre de Marguerite DURAS : « Que la scène de théâtre découpe un espace transitionnel et transactionnel entre la vie et la mort, aucune dramaturgie mieux que celle de Marguerite Duras n'en apporte la démonstration. À une époque où l'exclusion de la mort n'a jamais été aussi flagrante et les effets en retour de cet ostracisme, sous forme d'angoisse diffuse, aussi pernicieux, le théâtre nous rappelle qu'il existe un achéron, un lieu de passage et de commerce entre la rive des vivants et celle des morts, entre le monde visible et le monde invisible. » *Théâtres intimes. Op. cit.*, p. 147.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

L'opposition dedans/dehors est marquée à travers la représentation d'espaces exclusivement intérieurs, et les espaces imaginaires se situent directement, quant à eux, au niveau macrocosmique de l'univers, c'est-à-dire qu'il se produit un saut des intérieurs familiaux et/ou intimes vers le cosmique. Mais ce saut prend appui sur un certain nombre de relations de transitions, soigneusement préparées au sein du discours des personnages. On observe en effet, dans *El temps de Planck*, une forme de *domesticité de l'univers*, que l'on peut repérer à travers la place considérable du quotidien dans le discours des personnages, et en particulier dans celui de SARA. C'est ce que l'on a désigné précédemment comme le temps du travail et des jours, mais aussi comme le temps circulaire des heures et des repas, un temps de l'habitude auquel se rattache la mère, entre autres lorsque MARIA lui demande quelle réaction doivent adopter les gens lorsqu'ils perdent un être cher ; SARA répond alors à sa fille :

Prou feina tinc jo a dur la casa com sempre
i a tirar endavant el negoci sense ell aquests dies
i a resoldre temes pendents amb els bancs
i a aguantar les vostres manies
No tinc temps per pensar en mi filla meva
Ni crec que sigui bo tancar-me tota sola
i rabejar-me en la brutícia de pensaments morbosos com aquest
Jo tinc una pena enorme pel teu pare que se'ns mor
i reaccio com em surt de l'ànima
i no planifico els meus sentiments (85)

Face à l'inédit, la mère se concentre donc sur l'invariable du temps quotidien, de la succession des journées, avec ses contraintes professionnelles, financières, etc., mais également avec ses repas ; SARA accorde en effet une place prépondérante à la nourriture, le dîner est omniprésent dans son discours à la scène 9 :

Per sopar faré
– a veure què en penseu –
un brou amb pollastre de granja que he comprat aquest matí
i amb les seves verduretes
– bleda pastanaga mongeta tendra –
i la seva patateta
tot ben bullidet
El pare en prendrà una tasseta
Només de caldo és clar

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

Ja no pren res sòlid
I nosaltres menjarem el bullit
amanit amb oli d'oliva verge
i una mica de sal i pebre
potser excepcionalment amb una culleradeta de maionesa baixa en calories
I després una mica de fruita ben fresqueta
un préssec o uns grans de raïm negre
que tenen una pinta deliciosa
Un sopar ben sa perquè no us queixeu
de la línia ni dels greixos ni de res
i perquè no em digueu com sempre
que faig massa menjar
i que us vull engreixar com si fóssiu truges
no no no no
amb el soparet que us penso fer aquest vespre
no us podreu queixar de res d'això (63-64)

Cette réplique de SARA, qui prend place au beau milieu d'une querelle opposant deux de ses filles à la scène 9, remplit une double fonction. D'une part, l'omniprésence du dîner, décrit littéralement par le menu, favorise l'expression de l'intime : l'ingrédient se fait support des sentiments de SARA, comme on le perçoit bien à travers l'emploi de l'adverbe (*ben*) et le recours abondant à la suffixation diminutive, dont la valeur hypocoristique semble assez manifeste. Aussi la référence à la nourriture constitue-t-elle ici un moyen détourné qui laisse deviner un certain état intérieur⁵⁴⁴ ; elle intervient aussi comme contrepoint à l'agonie et à la mort, comme pour ramener l'action dramatique sur le terrain de la vie en la rattachant au temps circulaire de la quotidienneté. Mais d'autre part, la référence culinaire dans *El temps de Planck* constitue l'un des espaces où se prépare le passage du petit au grand, du chaos intime des sentiments aux lois macrocosmiques de l'univers. Dès la scène suivante

⁵⁴⁴ De ce point de vue, les travaux d'Edoardo ESPOSITO sont éclairants, en particulier lorsqu'il s'intéresse à ce qu'il appelle « la multiforme connotation tragique du quotidien » dans le théâtre d'Eduardo DE FILIPPO ; dans ce cadre, le chercheur évoque la place et la fonction de la nourriture et évoque, à propos de la pièce *Sabato, domenica e lunedì*, « un système relationnel de souche méditerranéenne, où les louanges appuyées pour un plat de pâtes peuvent renvoyer à quelque chose d'autre, tel le déclencheur de l'évocation de problèmes qui sont déjà en place depuis longtemps. » *Eduardo de Filippo : discours et théâtralité. Dialogues, didascalies et registres dramatiques*. Paris : L'Harmattan, 2004, p. 251. En ce qui concerne *El temps de Planck*, la place de la nourriture est récurrente dans le discours de SARA ; pour n'en fournir qu'un seul autre exemple : « Bé doncs per dinar he pensat de fer un arrosset senzillet / Va sobrar un brou d'ahir exquisit de pollastre de granja i verdures / i amb uns quants trossets de costelleta de porc / i un bon sofregidet de ceba i pebrot verd / amb una llàgrima només una llàgrima de tomàquet ratlladet / em quedarà que t'hi lleparàs els dits » (121).

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

(scène 10), MARIA apporte à son père une tasse de bouillon qui devient, pour ainsi dire, l'image même de l'univers :

MARIA

Una tassa de caldo

PLANCK

No tinc gana

Continua Max

MAX

Com si fos un caldo

justament un caldo homogeni ben calent

en què tots els ingredients estaven indissolublement mesclats

però que es va refredant a poc a poc

i a mesura que es refreda

es descomponen tots els seus ingredients

PLANCK

Una salsa que es deslliga

MAX

Exactament

Això és l'Univers **(67)**

Dans une image inversée de la relation parent/enfant, MARIA poursuit la comparaison pendant qu'elle donne la becquée à PLANCK :

T'estàs bevent l'Univers pare

Les seves partícules s'integren dins el teu cos

que és com el mateix Univers

ja ha començat a refredar-se

Una glopada d'Univers calent

per l'Univers que ja es refreda i s'expandeix fins l'eternitat **(69)**

Le passage du moi intime au cosmique se produit donc au moyen de tout un réseau de correspondances entre l'aliment, le corps et l'univers. On retrouve la trace de cette redéfinition symbolique des termes à la scène 12. ANNA, enceinte, évoque tout d'abord sa maternité (non désirée) à travers des mots plutôt triviaux :

Un indesitjable

Un fill de puta que ja no sé ni on para

un cregut un pagat d'ell mateix

un masclet insuportable

un d'aquells que l'endemà quan t'aixeques i el mires i l'ensumes

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

al teu costat al llit
et fa sentir vergonya de tu mateixa
m'ha deixat prenyada
Estic embarassada d'un home que no veuré mai més i que em fa fàstic (76)

Puis, à la fin de cette même scène, le personnage reprend à son compte la conception particulière du monde exprimée précédemment par MAX et MARIA, où les éléments, les corps, et jusqu'aux sentiments intimes, se trouvent reliés entre eux par un même magma bouillonnant de matière⁵⁴⁵ :

I he vomitat el caldo de pollastre de la mare
I el vòmit no és per l'embaràs
és perquè me'l provocho
a veure si així vomito també
el microbi infecte que m'ha deixat a dintre aquell imbècil
[...]
I sé que vomitant el que voldria de debò
seria
vomitar-me a mi mateixa sencera per la boca
i fer-me desaparèixer tota
per la tassa del vàter
per deixar de pensar (76-77)

La pièce, dans une perspective que l'on pourrait qualifier d'holistique, élabore donc son propre cadre de signification où, derrière la disparité et parfois même la dispersion apparente de toute une série de signifiants – aliments (*el caldo de pollastre*), corps humain (*el vòmit, a dintre*), sentiments intimes, éléments cosmiques, etc. –, le sens se construit autour d'un certain nombre de récurrences et de variantes, selon un principe de progressivité des « isotopies » telles que les définit P. Pavis dans la littérature dramatique⁵⁴⁶.

⁵⁴⁵ La notion de *matière* est évidemment centrale dans le théâtre de Sergi BELBEL, dans la mesure où le dramaturge ne se contente pas d'évoquer et/ou de produire un discours sur les choses, mais s'attache souvent à les représenter, quitte à passer par une présence obscène, et parfois scatologique, des réactions corporelles, de la maladie, de la mort, etc., que ce soit par exemple dans *Morir* (dans la scène 5 de la deuxième partie, le MALADE sauve la vie de la FILLE en lui retirant du gosier les morceaux de poulet avec lesquels elle était en train de s'étouffer), dans *La sang* (l'écriture de la scatologie permet de traduire l'effroi de la FEMME séquestrée et mutilée, en particulier à travers un message sonore tout à fait explicite dès la première scène, et surtout l'horreur du sang envahit peu à peu l'espace scénique dans la pièce), ou bien sûr dans *Forasters* (texte dans lequel la représentation de la maladie, de la putréfaction et de l'agonie repose sur un traitement en partie réaliste où le souci du détail est extrêmement prononcé).

⁵⁴⁶ « L'isotopie est le fil conducteur guidant le lecteur à travers les champs sémantiques et lexicaux, organisant ces champs en réseaux plus ou moins cohérents. Le lecteur éprouve le besoin de savoir selon quelle ligne directrice il pourra organiser les informations et les indices que sa lecture relève. On lira par exemple *Dans la solitude* comme la chronique d'une transaction commerciale, un *deal* sur la drogue, mais aussi un duel verbal

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

La distinction dedans/dehors est déterminante dans une très large partie du discours des personnages. L'intimité de la mort et l'imminence de l'instant fatal ne sont pas étrangères à une représentation de l'espace qui s'articule assez souvent autour d'oppositions entre l'intérieur et l'extérieur, l'espace familial (la maison) et des espaces autres, etc. Le motif du retour à la maison est présent dans *El temps de Planck*, comme il le sera du reste quelques années plus tard dans *Forasters*, de sorte que l'on peut certainement émettre l'hypothèse d'un lien particulièrement étroit entre, d'une part, la construction dramaturgique d'une forme de cérémonie des adieux, et d'autre part, le motif du retour à la maison dans le discours des personnages. Ce lien se manifeste de manière particulièrement saisissante dans cette réplique de LAURA qui raconte à sa mère, au réveil, après avoir passé la nuit dans la maison de son enfance, comme cela ne lui était plus arrivé depuis longtemps :

La meva vida és aquí en aquesta casa
amb vosaltres
amb el pare
en cada una d'aquestes habitacions
en cada racó
en cada moble
Aquesta nit m'he despertat
feia anys que no dormia en aquell llit
em sentia malament és veritat
M'he llevat
m'he menjat tota la xocolata
i he fet una volta per la casa en silenci
I en cada habitació en cada racó en cada moble
hi havia trossos de la meva vida
i per fi m'he sentit
després de tants anys de tristor
de tants anys de menjar xocolata
una mica feliç
Des que vaig marxar de casa és com si hagués perdut tot el que jo era
Vull tornar a viure aquí mare **(108)**

La maison, espace intérieur par excellence, apparaît d'une certaine manière dans la pièce comme l'une des figurations possibles de l'intime, non pas bien sûr au sens où l'espace familial constituerait – sur un mode presque iconique – une image du moi intime, mais plutôt

pour garder le dernier mot et jouir du plaisir de la parole. » PAVIS, Patrice. *Le Théâtre contemporain. Op. cit.*, p. 8.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

parce que la construction dramaturgique de la maison est informée par le rapport complexe, qui prend la forme d'une tension permanente, entre l'individu et la famille, entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'identique et le différent, etc., comme on le perçoit par exemple à travers cette réplique chorale de PLANCK, SARA, LAURA, ROSA et ANNA à la scène 15, lorsque MARIA s'imagine morte :

No vam saber veure que la seva raresa
No era culpa d'un virus vingut de l'espai exterior
sinó del virus de la nostra incomprensió envers ella (88-89)

Le voisinage de la mort semble donc représenter l'un des espaces-temps privilégiés du dramaturge pour dire le Temps dans son épaisseur et dans son mystère. La mort comme motif structurant du texte théâtral donne lieu à un double mouvement apparemment contradictoire de repli sur l'intime et d'expansion vers l'univers – contradiction seulement apparente si l'on considère le texte théâtral comme le témoignage d'une *dramaturgie de la particule*⁵⁴⁷ qui, à l'image de MARIA et MARIA BIS à la fin de la pièce, est ubiqué, encore ici et à la fois déjà ailleurs : les signes du texte théâtral, tels des particules, sont sans cesse assemblés, puis disloqués pour être refondus et donner forme ainsi à toute une suite de nouveaux espaces-temps. Avec *El temps de Planck*, Belbel a donc écrit un texte qui, par sa structure même, vient *signifier* l'expérience (intime) des catégories de l'Espace et du Temps en offrant une traduction (dramaturgique, scénique) de ce qui par nature n'est ni représentable ni même tout à fait traduisible.

2.1.3. Le franchissement des frontières spatiales et temporelles dans *Forasters* de Sergi Belbel, mélodrame anarchique

À l'automne 2004, Sergi Belbel publiait et mettait en scène *Forasters*. La pièce a été créée dans le cadre du Forum des Cultures (2004) et son titre promet, à première vue, une réflexion sur la question de l'immigration, du contact entre différentes communautés au sein d'une même société. Rien, dans un premier temps, ne vient démentir cette intuition. La couverture de *Forasters* dans l'édition de Proa (2004) est illustrée par la reproduction d'un panneau indiquant la vente d'un appartement, en catalan, en espagnol et en arabe. L'affiche du spectacle représentait, quant à elle, une petite fille en haillons, serrant contre elle un morceau de tissu qui doit envelopper sa poupée ; elle va pieds nus dans un sombre paysage

⁵⁴⁷ On propose cette formule en s'inspirant d'une réplique de MARIA : « Milions i milions de partícules seves / dins les meves mans / Partícules de l'Anna / En vols unes quantes / Per què tremoles Max / et fa por la sang » (146-147).

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

industriel, où trois cheminées crachent dans le ciel leur épaisse fumée. Tout porterait alors à croire que la pièce traite principalement de l'immigration sous l'angle de l'intégration sociale et du pluralisme culturel. Cependant, c'est sur la thématique familiale que le sous-titre *Forasters* met l'accent : « Melodrama familiar en dos temps ». La dimension temporelle est fondamentale dans cette pièce, qui s'articule en effet autour d'une alternance entre deux époques partageant la même trame d'ensemble : tandis que des voisins immigrés s'installent à l'étage, une femme meurt dans l'appartement familial. À partir d'un jeu de miroirs, l'époque 1 (les années 1960) et l'époque 2 (le début du XXI^e siècle) sont comme mises en reflet et se regardent l'une l'autre, défiant ainsi les lois du temps linéaire. Dès la didascalie initiale, les deux époques sont clairement identifiées :

TEMPS :

Segle XX, mitjan anys seixanta.

Segle XXI, principis. Gairebé quaranta anys més tard. (29)

Mais l'espace, quant à lui, reste imprécis. Rien n'autorise ici à identifier explicitement Barcelone ; on est dans une géographie urbaine, et l'on n'en sait pas davantage. Les personnages, quant à eux, n'ont pas de noms, ils sont au nombre de quatorze, mais Belbel utilise quinze désignateurs car l'ENFANT du XX^e siècle est devenu l'HOMME au XXI^e. Les autres désignateurs indiquent soit une profession : la FEMME DE MÉNAGE ; soit une relation de voisinage : la VOISINE, le VOISIN ; soit une relation familiale : le GRAND-PÈRE, le PÈRE, la MÈRE, le FILS, la FILLE, le PETIT-FILS, la PETITE-FILLE, le MARI, l'ORPHELIN. Dans trois cas, ils n'indiquent aucune relation : le JEUNE HOMME, l'ENFANT, l'HOMME. Les désignateurs se répartissent donc en trois catégories : celle, prépondérante, des rapports familiaux ; celle, moins importante, des voisins (étrangers à la famille) ; celle, enfin, des désignateurs que l'on pourrait qualifier d'universels, dans la mesure où ils n'inscrivent pas le personnage dans une relation précise avec d'autres. À cette assez longue liste des personnages s'ajoute une remarque sur les acteurs : sauf pour la VOISINE et la FEMME DE MÉNAGE, d'une part, et d'autre part, pour l'ENFANT et l'ORPHELIN, chaque acteur joue un personnage du XX^e siècle et un personnage du XXI^e siècle ; par exemple, l'acteur qui joue le GRAND-PÈRE au XX^e siècle joue aussi le PÈRE au XXI^e et ainsi de suite. Une certaine écriture de la confusion semble ainsi se préparer dès le texte didascalique initial de *Forasters*.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

2.1.3.1. Espace familial, espace familial, espace étranger

a) *Reconnaissance et « auto-reconnaissance »*⁵⁴⁸

Dans la didascalie initiale Belbel écrit : « *Un pis gran del centre d'una ciutat* » (29). On est donc dans un milieu urbain indéterminé : de quelle ville s'agit-il ? Plusieurs critiques n'ont pas hésité à repérer dans la pièce une image possible de la Barcelone des années 1960 et 2000, mais ils le font avec une certaine prudence car aucun élément textuel explicite ne justifie qu'on enferme la lecture de la pièce dans une approche strictement locale. Joan de Sagarra émet l'hypothèse que le centre-ville en question puisse être l'Eixample : « ese melodrama familiar que ha escrito Belbel [...] se me antoja uno de los textos más duros y lúdicos sobre la que podría ser una familia de la burguesía del Eixample en el periodo entre 1960 y el tiempo presente »⁵⁴⁹. Mais il faut chercher dans le texte quels éléments pourraient permettre d'identifier plus précisément la ville en question.

Seuls deux indices majeurs, en vérité, permettent d'argumenter dans le sens d'une allusion à la société catalane : d'une part, le fait que la FEMME DE MÉNAGE parle avec un accent latino-américain et, d'autre part, un message sonore récurrent au XXI^e siècle (une musique orientale qu'écoutent les voisins de l'étage du dessus), peuvent renvoyer dans une certaine mesure à certains traits caractéristiques de l'immigration en Catalogne⁵⁵⁰. De façon similaire, la famille qui s'installe à l'étage dans les années 1960 peut faire écho au mouvement migratoire du Sud vers le Nord qui s'est produit en Espagne vers la moitié du

⁵⁴⁸ « En una ciutat en què en l'actualitat almenys el 12% de la població prové de fora de les fronteres espanyoles, tot faria pensar que els dramaturgs catalans se senten ara especialment inclinats a considerar l'espai del pluralisme cultural que és per a ells "casa seva". Tanmateix, al teatre el procés d'autoreconeixement i el desig d'autoconscienciació és complex. [...] Sergi Belbel (gran admirador de Koltès, del qual ha dirigit i traduït diverses obres) reflexiona a *Forasters*, la seva obra més ambiciosa fins ara, sobre els temes vigents de la diversitat cultural i ètnica, les poblacions desplaçades i la immigració, el racisme i l'etnocentrisme, l'assimilació i la integració. » FELDMAN, Sharon G. « Dins la nostra memòria ». *Art. cit.*, p. 19-20.

⁵⁴⁹ SAGARRA, Joan de. « Un feliz encuentro ». *La Vanguardia*. 19 septembre 2004, p. 5. Joan-Anton BENACH, quant à lui, propose une approche semblable : « La obra alude a una inmigración que se instala en una sociedad relativamente acomodada cuyo nombre nunca se cita, pero que puede ser perfectamente la barcelonesa » (« Los forasteros melodramáticos de Belbel ». *La Vanguardia*. 18 septembre 2004, p. 47).

⁵⁵⁰ Voir AJA, Eliseo (dir.), NADAL, Mònica (dir.). *La immigració a Catalunya avui. Anuari de la immigració 2003*. Barcelone : Editorial Mediterrània, 2004. Cette étude portant sur l'immigration en Catalogne au cours de l'année 2003 (date de l'écriture de *Forasters*) met en lumière plusieurs aspects que l'on peut souligner ici parce qu'il font écho aux deux indices en question : a) selon les données du recensement, la structure de la population étrangère résidente en Catalogne est principalement composée de personnes originaires d'Amérique centrale et d'Amérique du Sud (39% du total des étrangers) et de Maghrébins (23%) (*Op. cit.*, p. 143) ; b) les communautés originaires d'Amérique centrale et d'Amérique du Sud se caractérisent par une présence plus importante des femmes que des hommes (*ibid.*, p. 161) ; c) les immigrés originaires de pays d'Amérique latine sont très fortement représentés dans le secteur du travail à domicile et du service à la personne – en particulier les Dominicains et les Péruviens (*ibid.*, p. 245-246).

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

XX^e siècle⁵⁵¹, et l'on pourrait probablement voir en elle une allusion autobiographique à la famille de l'auteur lui-même ; en effet, Josep M. Benet i Jornet le rappelle bien : « L'any 1963 naixia a Terrassa Sergi(o) Belbel Coslado, el darrer fill d'una família immigrant amb arrels a Andalusia i a Castella »⁵⁵². Il faudrait sans doute ajouter à ces éléments la description par la MÈRE de l'arrivée de son propre père dans « cette ville », qui n'est pas sans évoquer le phénomène de l'exode rural⁵⁵³. Mais ne serait-il pas hasardeux d'identifier, à partir de ces indices isolés, une image qui renverrait de façon exclusive à la Catalogne ? Belbel déclare, on l'a vu, sa recherche d'universalisme, et il est probable qu'un certain nombre de métropoles occidentales partagent avec la ville de *Forasters* un certain nombre de caractéristiques. La seule affirmation que l'on puisse avancer avec certitude, c'est que l'action se déroule quelque part en Europe ; la FEMME DE MÉNAGE déclare :

Déu meu... quan alguna de les meves cosines m'escriu per carta com m'enveja perquè visc aquí, estic convençudíssima que no s'imagina tot aquest panorama. « Com és Europa, maca, oi ? » Sí, maca, molt maca. Quan te la mires per fora, com un turista. Per dintre... és això. (*Abaixa el cap i assenyala els vòmits i la descomposició.*) (125-126)

Sans doute serait-il intéressant – mais ce serait l'objet d'une autre étude – de s'interroger sur les raisons qui peuvent conduire un lecteur/spectateur de Barcelone à reconnaître sa ville dans la pièce – un phénomène qui serait valable aussi, peut-être, dans le cas d'une adaptation

⁵⁵¹ « Le progrès de l'industrie en Catalogne et au Pays basque amorce un mouvement interne du Sud vers Barcelone et Bilbao. Ce courant, interrompu par la guerre civile, reprend après la seconde guerre mondiale, pour s'amplifier à partir des années 1950-1955. » TAPINOS, Georges. « Migrations et particularismes régionaux en Espagne ». *Population*, 21^e année, n°6, 1966, p. 1 135.

⁵⁵² Voir BENET I JORNET, Josep M. « Sergi Belbel ; tot just comença ». *Art. cit.*, p. 7-18. L'auteur consacre le premier paragraphe de son prologue à une présentation biographique de « Sergi(o) Belbel Coslado » qui, fils d'une famille monolingue (ne parlant que le castillan), se trouva, une fois scolarisé, immergé tout à coup dans un milieu où dominait la langue catalane : « Segons diu la llegenda, i les llegendes sempre deformen una mica la realitat, quan Sergi(o) va ingressar a l'escola els seus companys de classe parlaven, majoritàriament, català. L'entorn familiar de Sergi(o) havia estat monolingüe, la seva llengua era, exclusivament, lògicament, la castellana. Així, immergit de sobte en un ambient en què dominava una llengua estrangera, hauria pogut reaccionar de moltes maneres. Per exemple, l'habitual i comprensible, parlant als seus companys en castellà. Ell va reaccionar, però, callant com un mort i escoltant amb l'avidesa d'un viu. Durant setmanes. Per fi, un bon dia, no deuria trigar gaire, de cop i volta, es va posar a parlar ; ja no era un mut, s'havia convertit en un xerraire inexhaurible... que s'expressava en perfecte català. Ho havia decidit : ell mai no seria un foraster » (*ibid.*, p. 7).

⁵⁵³ « MARE : Ho dec al teu avi. Al meu pare. Era el segon d'una família de pagesos. Va arribar a aquesta ciutat amb una mà al davant i l'altra al darrere. I es va casar amb la teva àvia, una nena rica de la part alta [...] » (97). Voir NÉGRER, Emmanuel, TOMAS, Mariona. « Temps, pouvoir, espace. La métropolisation de Barcelone ». *Revue Française d'Administration Publique*, n°107, 2003. Les auteurs y décrivent la croissance urbaine de Barcelone comme le fruit de plusieurs vagues d'immigration dont la seconde pourrait correspondre au mouvement migratoire évoqué par la MÈRE : « La première concerne essentiellement l'exode rural catalan, et une population jeune, qui entraîne le doublement de Barcelone entre 1850 et 1900 (250.000 à 500.000 habitants). Les années 1920-1930 sont celles d'une immigration encore plus forte, provenant principalement des régions voisines et méridionales (Aragón, Valencia, Balears, Murcia, Extremadura, Andalucía). Elles imposent un nouveau doublement de la population barcelonaise (1.000.000 en 1930). La dernière phase de croissance proprement barcelonaise s'achève à la fin des années 1970, au cours de laquelle l'immigration méridionale lui fait atteindre 1.745.000 habitants » (*ibid.*, p. 357-358).

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

de *Forasters* dans une autre langue, par exemple en français : un spectateur parisien, lyonnais, marseillais, etc., ne trouverait-il pas, en effet, toute une série de correspondances avec « sa » société et « son » espace urbain ? Il faudrait alors décrire et analyser, dans toute sa complexité, le processus d'« auto-reconnaissance » tel qu'il s'exerce au théâtre. Comment la « reconnaissance culturelle et idéologique » qui, pour Althusser⁵⁵⁴, constitue le fondement même du spectacle, se produit-elle ? En quoi, en dépit du caractère non (explicitement) *visible* de Barcelone et/ou de la Catalogne, celles-ci demeureraient-elles malgré tout *lisibles* ? Peut-on formuler l'hypothèse, pour cette pièce comme pour les autres, d'une lisibilité en creux du lieu auquel appartient – que reconnaît – le spectateur, c'est-à-dire d'un processus, presque inhérent à la représentation, qui prendrait la forme d'un débat tacite (ou « elliptique », pour reprendre le qualificatif employé par Sharon G. Feldman) de la conscience du lecteur/spectateur avec sa « réalité » ? Si, par essence pour ainsi dire, le processus de représentation induisait nécessairement une lisibilité et une reconnaissance de la « société » et du « siècle »⁵⁵⁵, on pourrait penser alors que peu importe, à la limite, le caractère explicite ou non – visible ou non – de l'espace et du temps représentés, dans la mesure où le spectateur, quoi qu'il en soit, ne pourrait se passer d'en identifier l'image.

b) *Espace scénique, espace familial*

L'espace scénique représenté dans *Forasters* est intimement lié à la thématique familiale : il représente un appartement, objet de transmission entre les membres de la famille de génération en génération. Du reste – on l'évoquera plus loin –, il se définit par rapport à l'extérieur, à l'espace de l'Autre, de l'étranger ; il se présente donc comme un lieu protecteur contre la menace qui est, pour la définir sommairement, tout ce qui n'est pas l'intérieur de l'appartement. Il s'agit d'un espace commun entre les deux époques et sa transformation d'une époque à l'autre est infime et, somme toute, secondaire : « *Hi pot haver algun detall de la decoració que canviï d'una època a l'altra* » (29). Si l'on s'en tient à décrire

⁵⁵⁴ Voir ALTHUSSER, Louis. « Notes sur un théâtre matérialiste ». *Pour Marx*. Paris : Maspéro, 1965. « Avant d'être l'occasion d'une identification (à soi sous les espèces d'un Autre), le spectacle est, fondamentalement, l'occasion d'une reconnaissance culturelle et idéologique. Cette reconnaissance de soi suppose, au principe, une identité essentielle (qui rend possibles, en tant que psychologiques, les processus d'identification psychologique eux-mêmes) : celle qui unit les spectateurs et les acteurs assemblés en un même lieu, pour un même soir. Oui, nous sommes d'abord unis par cette institution qu'est le spectacle, mais plus profondément unis par les mêmes mythes, par les mêmes thèmes, qui nous gouvernent sans notre aveu, par là même idéologie spontanément vécue » (*ibid.*, p. 149-150). Pour ALTHUSSER, « la pièce n'est rien d'autre que la conscience du spectateur elle-même » (*ibid.*, p. 151).

⁵⁵⁵ Louis ALTHUSSER parle d'une « esthétique de l'idéologie » (*ibid.*, p. 145), l'idéologie étant repérable à travers toute une série de contenus historiquement variables, qui constituent « les mythes "familiers", "bien connus" et transparents dans lesquels se reconnaît (et non pas : se connaît) une société ou un siècle » (*ibid.*, p. 144).

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

l'appartement en question à partir des éléments fournis par le texte didascalique et/ou par le discours des personnages, on observe tout d'abord que deux pièces de l'appartement sont représentées : « *Sala menjador i dormitori, separats per una porta* » (29) ; la salle à manger est parfois appelée aussi *saló*. La didascalie initiale s'attache non pas à décrire l'espace du point de vue de la décoration, mais principalement à le structurer : « *A la sala hi ha dues portes més, una que dona a un rebedor i l'altra a un passadís que condueix a altres habitacions. El sostre ha de ser visible* » (29). Ce qui est souligné ici, ce sont les éléments qui délimitent l'espace, c'est-à-dire le plafond et les portes. On en analysera le fonctionnement plus loin, mais il convient de souligner l'importance *a priori* du hors-scène, qui correspond en partie à l'espace en dessus du plafond, ainsi qu'aux autres pièces de l'appartement. Il faut examiner cette tournure : *dona a* ; elle semble indiquer que l'entrée et le couloir puissent exister dans le champ de vision du spectateur, lorsque l'une des deux portes est ouverte. Les pièces non représentées constituent cependant un hors-scène théoriquement visible par les personnages en scène, mais masqué au public ; ainsi, les chambres auxquelles mène le couloir sont mentionnées à diverses reprises dans le discours des personnages. On sait par exemple que, parmi ces chambres, se trouve celle de la FILLE :

NÉTA : Ja t'has instal·lat a l'habitació ?

FILLA (*des de dintre*) : Sí. He hagut de comprar llençols nous. Els que hi havia estaven arnats.

NÉTA : De no fer-los servir. Feia tants anys que estava tancada. [...] Hi estàs a gust ?

FILLA : No, gens. Ja la detestava aleshores, imagina't ara. És petita i fosca. (65)

C'est un élément hors-scène important pour le déroulement de l'action, puisqu'il va y avoir un échange de chambres au XXI^e siècle entre le PÈRE et la FILLE :

PARE : Et demano que no em treguis d'aquesta habitació. Són massa records, fill, massa coses viscudes entre aquestes parets, ho has d'entendre.

FILL : Dormiràs a l'habitació del fons del passadís i s'ha acabat ! (85)

La chambre représentée sur scène n'est pas tant une chambre matrimoniale que la chambre de l'agonie ou l'antichambre de la mort ; la MÈRE et le PÈRE (XX^e siècle) s'y trouvent très rarement ensemble, essentiellement à la scène 10 en fait, et le lit n'est pas le lieu du couple mais celui, sordide, de la maladie. On peut d'ores et déjà affirmer que le rapport scène/hors-scène est assez original dans *Forasters*. En général, le hors-scène, s'il est visible pour les personnages, est utilisé par les dramaturges pour décrire des actions violentes ou inconvenantes sans avoir à les représenter scéniquement et ce moyen dramaturgique, c'est la teichoscopie (déjà évoquée au cours du présent travail). Or, dans

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

Forasters, Belbel articule la construction de l'espace autour de la dichotomie entre scène et hors-scène, mais il y a une inversion radicale de ce rapport : tout semble être en place pour que fonctionne la teichoscopie, mais il se produit une véritable transgression car ce n'est pas le hors-scène qui est obscène ; c'est sur scène que sont représentées l'obscénité et la transgression.

L'espace scénique est également construit grâce au relais des accessoires et des objets, extrêmement nombreux dans *Forasters*. On peut être tenté de parler, à première vue, d'un certain réalisme, comme si le décor se proposait de donner un reflet de la société. Mais quelle société ? Celle des années 1960 ou celle du XXI^e siècle ? Les meubles sont en fait les mêmes d'une époque à l'autre : chaises, fauteuils, tables, armoires et, bien sûr, le lit, n'ont pas bougé en quarante ans ; la vaisselle semble également être la même aux deux époques. C'est essentiellement l'éclairage qui se charge d'indiquer les changements d'époque : « *és la llum, dèbil i groguenca als anys seixanta, blanca i més potent al segle XXI, el que millor diferencia els dos moments del temps* » (29). Ce qui importe véritablement, en fait, c'est que l'on puisse identifier l'espace dans sa permanence – au-delà du temps, pour ainsi dire – et que l'on sache rattacher l'histoire du lieu représenté à celle des personnages :

NÉT : Quins mobles més lletjos.

FILLA : No són lletjos, imbècil, són antics. (45)

La première remarque du PETIT-FILS sur le lieu qu'il découvre est donc péjorative, mais immédiatement elle est rectifiée par la réplique de la FILLE, à travers laquelle on saisit le fonctionnement référentiel particulier de ces meubles : le référent des meubles dans l'époque 2 de *Forasters* (XXI^e siècle) est moins un référent dans le monde (ils renverraient à une réalité d'ordre socio-économique et historique) qu'un référent au sein de la trame fictionnelle, c'est-à-dire que les meubles de l'époque 2 renvoient à une réalité d'ordre scénique (les mêmes meubles que le spectateur a vus sur scène à l'époque 1) et dramatique (la permanence, et pourquoi pas la signification, de ces meubles au sein de l'histoire que raconte la pièce). On est ici face à une forme manifeste de référentialité interne, repérable à différents niveaux de la fiction dans *Forasters*, et en particulier à travers le traitement des objets. Ainsi, dans les années 1960, la MÈRE (autochtone) offre un « livre ancien » à l'ENFANT (étranger) qui vit dans l'appartement du dessus, tout en lui confiant un secret : « M'hauria agradat tenir un fill com tu » (133). Le fonctionnement référentiel d'objets présents scéniquement à l'époque 2 (par exemple, ce même « livre ancien » que l'HOMME offre à la FILLE) renvoie moins à l'image de ces objets dans le monde (de quelle époque date ce « livre ancien », etc. ?) qu'à eux-mêmes à l'époque 1 (lorsque l'HOMME, qui n'est autre

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

que l'ENFANT quarante ans plus tard, offre le « livre ancien » à la FILLE, cette dernière reconnaît, en fait, l'instant d'intimité, évoqué précédemment, entre sa propre MÈRE et le petit « étranger », auquel elle a assisté à leur insu). À travers la permanence des objets aux deux époques, leur fonctionnement métonymique est donc mis en relief et il importe moins d'identifier le référent du « livre ancien » dans le monde que le cheminement au sein de la pièce de cet « objet pour la mémoire », pour emprunter l'expression de Belbel lui-même⁵⁵⁶. Cela provoque chez le spectateur un « effet de Reconnaissance » ou Agnition qui contribue à une plus grande concentration sur la trame fictionnelle. Peu d'objets échappent au mécanisme de la reconnaissance ; pas même les meubles dont on a vu plus haut que la FILLE reconnaît à travers eux, au XXI^e siècle, le décor de son adolescence (lorsqu'elle dit à son fils : « són antics »). Le lit (lit, draps, coussins, matelas), par exemple, acquiert un fonctionnement métonymique efficace : à la scène 8, à travers l'échange de chambre entre la FILLE et le PÈRE, la chambre n'apparaît plus que comme une chambre mortuaire et le lit, comme une promesse de mort. La didascalie souligne de façon explicite le processus de reconnaissance : « *La FILLA, a dintre, intenta desplegar un llençol i no se'n surt. Els seus gestos són maldestres, molt semblants als que feia la MARE anys enrere* » (89) ; en effet, on lisait au début de la scène 3 :

La MARE [...] continua espolsant el matalàs. Ho fa amb gestos nerviosos i de forma maldestra. Les mans i els braços ja no li responen com abans i està furiosa i enrabiada amb ella mateixa. El FILL l'observa. Ella agafa un llençol net i plegat, vol desplegar-lo i li cau a terra. (47)

De sorte qu'à la scène 7, l'auteur établit une sorte de dialogue avec le personnage en répondant pour ainsi dire lui-même, depuis le texte didascalique, à la question posée au FILS :

FILLA : [...] Has vist un fantasma ?

[...] *sí, ha vist un fantasma. (89)*

C'est à travers le jeu avec les draps et avec le lit qu'est annoncée la ressemblance des deux morts, d'ailleurs représentées dans le même corps et dans le même lit. Il est bien évident, par ailleurs, que l'effet de reconnaissance constitue un terrain fertile pour le mélodrame, dans la mesure où le passé qu'on exhume est vecteur d'une intense émotion.

⁵⁵⁶ L'expression est de Sergi BELBEL, qui l'emploie pour décrire le fonctionnement des objets (une petite chaise et un accordéon) dans *Uuuuh!* de Gerard VÁZQUEZ : « el petit Charlie 2, el nen que ha estat testimoni imaginari de la desgràcia de Witz i Golo, retorna a Rivel els "talismans" artístics d'ambdós, la petita cadira i l'acordió. Objectes que acabaran essent emblemàtics en les actuacions futures de Rivel, i que a partir d'aleshores seran, inevitablement, objectes còmics però carregats d'un sentit dolorós i tràgic ; com la pròpia història. Objectes per a la memòria » (« Entre la comèdia i l'horror ». In VÁZQUEZ, Gerard. *Uuuuh!* Barcelona : Proa, T6, vol. 6, 2005, p. 11-12).

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

Les différents accessoires et les éléments de décor qui structurent l'espace scénique n'ont de valeur mimétique que secondaire ; c'est en premier lieu leur valeur symbolique qui compte. On le perçoit, par exemple, à travers cette réplique du GRAND-PÈRE (II, 2) :

No m'hi hauria d'endur també els àlbums de fotos ?, i les que tinc emmarcades a l'habitació ?, i els regals que em va fer la teva mare ? Els botons de puny, els barrets i les corbates ?, i la caixa on guardo les cartes ?, i el bagul de la meva mare ?, i els coixins que em vas comprar per la meva esquena ?, i el canari ?, qui li donarà menjar, qui el cuidarà, me l'hauria d'endur amb la gàbia i tot, no ? **(113-114)**

L'énumération se fait support de l'angoisse du GRAND-PÈRE ; elle s'accompagne du reste d'une forme d'hyperbate, et plus exactement d'une polysyndète (on a à chaque fois le sentiment que lien coordinatif introduit le dernier syntagme, alors qu'en réalité la phrase est sans cesse prolongée), qui traduit une amplification de l'émotion et dévoile la stratégie mise en œuvre par le personnage en guise d'ultime recours : l'allongement frénétique de l'énoncé introduit, symboliquement, une distorsion dans le temps, une sorte d'allongement de la durée. La tentative de retarder le moment du départ est donc perçue dans sa dimension la plus pathétique, d'autant que l'énumération rassemble des objets qui évoquent plusieurs générations et fait écho en cela à la thématique de la généalogie. Enfin, la préoccupation du personnage à l'égard du sort de son canari révèle en fait une préoccupation pour son propre sort lorsqu'il sera à l'asile (nommé ainsi par le PÈRE : « casa molt agradable fora de la ciutat » **[113]**). En ce sens, David George n'hésite pas à évoquer un traitement « proustien » des objets :

La manera en què la memòria dels temps perduts és evocada és quasi proustiana. Mitjançant els objectes, els personatges se situen en un ambient, estableixen un enllaç amb el passat i les seves pròpies arrels, i articulen la seva identitat.⁵⁵⁷

La continuité de l'espace scénique d'une époque à l'autre met ainsi l'accent sur la thématique de la famille : les permanences signalent que l'appartement n'a pas encore changé de propriétaire ; ce qui n'est plus le cas dans l'épilogue : « *Veiem les parets, les portes, el sostre, les finestres del pis. Però és completament buit. Només hi ha dues cadires o tamborets i algun paquet. S'acaba de fer una mudança* » **(151)**. Le décor signale un déménagement, c'est-à-dire que l'espace scénique traduit métonymiquement un départ définitif, départ sans retour qui véhicule à son tour une émotion tout à fait adaptée au genre

⁵⁵⁷ GEORGE, David. « "Forasters" de Sergi Belbel : contingut i estructura ». *Art. cit.*, p. 224. Il remarque également : « Les fotos, els regals, les cartes, el bagul i els coixins són els seus punts de contacte amb el passat i amb els membres de diverses generacions de la seva família, que potser perdria anant a l'asil, mentre que el possible abandó del canari el desconcerta » (*ibid.*, p. 224).

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

mélodramatique : l'ancien propriétaire s'en va, laissant avec l'appartement son passé et ses souvenirs. Le fonctionnement métonymique de l'espace est utilisé à plein dans la pièce, que ce soit au niveau de l'appartement dans son ensemble (« FILL : [...] no pateixi, tampoc no hi tinc tants bons records, aquí » [32], « AVI : Són molts anys vivint junts, fill meu, hi tinc massa records en aquestes parets, no em pots fer una cosa així... » [112]) ou au niveau d'une seule pièce de cet appartement, comme c'est le cas dans la réplique du PÈRE citée plus haut, lorsque ce dernier explique à son fils que les murs de la chambre eux-mêmes contiennent sa mémoire. L'espace scénique se fait donc lieu de mémoire, comme s'il s'agissait parfois d'un espace mental. Du reste, l'espace dans *Forasters* est intimement lié à la problématique de la propriété (propriété matérielle que semble accompagner une « propriété » d'ordre affectif ou psychologique : les souvenirs) ; c'est en cela qu'il est fondamentalement lié à la thématique familiale.

On peut formuler une observation à la marge du texte théâtral, en évoquant l'utilisation singulière des miroirs dans la mise en scène réalisée par Belbel lui-même en 2004 ; cet élément scénique permettait alors de franchir pour ainsi dire le quatrième mur et d'ouvrir la scène en direction de la salle où se trouvait le public. Dans un premier temps, le miroir ne constitue rien d'autre qu'un accessoire, en particulier à la scène 9 :

A la sala, la FILLA s'està mirant a un mirall gran. Es toca els pits, els malucs. El PARE aixeca la mirada del diari i la mira.

FILLA : Què ?

PARE : Res. Per uns moments... m'ha semblat veure... la teva mare quan ens vam conèixer.

(98-99)

Puis – dans la mise en scène de 2004, et non pas dans les didascalies – le fonctionnement des miroirs se trouvait redéfini à la fin de la pièce, dans une forme de jeu reposant sur le rapport scène/salle dont Francesc Massip rend compte en ces termes, dans un article justement intitulé « Emmirallats » :

L'espectacle culmina amb el verí dels miralls, uns espills que tanquen l'escenari per mostrar els espectadors ben reflectits en el cor del relat. Una cloenda esplendorosa que corrobora l'aforisme de Borges sobre la repugnància envers els miralls i la paternitat : ambdues coses tenen la perversitat de reproduir les persones fins a la nàusea.⁵⁵⁸

⁵⁵⁸ MASSIP, Francesc. « Emmirallats ». *Avui*. 18 septembre 2004, p. 52.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

c) *Hors-scène et espace étranger*

On trouve dans l'une des répliques du PÈRE une définition assez complète de la notion d'étranger telle qu'elle est développée au cours de la pièce :

FILL : Ella [*la FILLA*] no és cap estrangera. Ho vulguis o no és la teva filla.

PARE : Quan va fugir fa quaranta anys amb un d'aquests, renegant de la seva família, la seva terra, la seva llengua i la seva sang. Això no és una filla. Encara és pitjor que un d'aquests estrangerots que, mira, s'han instal·lat aquí, però continuen fent la seva vida, idèntica a la que feien allà, escoltant la mateixa música endimoniada, menjant les mateixes porqueries, comprant a les mateixes botigues, que n'hi ha cada una que no sé com els hi donen la llicència, vestint de la mateixa manera, fent la mateixa flaire i parlant la mateixa llengua. Si tenen i tot els seus llocs sagrats per resar a quatre cantonades d'aquí ! En canvi, ella... ni una trucada, ni una postal, ni una visita en quaranta anys... No entenc com no ha enyorat tot això. Ni quan van néixer els seus quatre fills es va dignar a venir. (86)

Cette réplique présente de façon paradoxale une opposition entre deux types d'étrangers qui, si l'on se place du point de vue du PÈRE, peuvent se répartir entre immigrés (les voisins) et émigrants (la FILLE). Les premiers sont présentés sous l'angle de la non intégration au pays d'accueil puisque, selon le PÈRE, ils ont reproduit à l'identique les conditions de vie de leur pays d'origine. Mais le paradoxe se manifeste aussitôt, car cette situation vaut mieux que celle de la FILLE, devenue étrangère par rapport à sa famille et à ses origines. On perçoit cela à travers la dialectique du même et du différent, qui structure toute la réplique et qui est mise en valeur par deux formes de répétition anaphorique. La première porte sur un possessif qui exprime une appartenance reniée par la FILLE (*la seva*) ; la seconde, sur un adjectif qui traduit l'appartenance des voisins à une communauté différente de celle de la famille (*mateix*). Le raisonnement, fondé sur une telle dialectique, est en fin de compte à la limite de l'aporie : l'attitude des immigrés, différents parce qu'ils sont restés eux-mêmes, est condamnable ; celle de la FILLE, différente parce qu'elle a cessé d'être elle-même (c'est-à-dire, d'être la même par rapport à sa famille), l'est davantage encore. La PETITE-FILLE se fait écho de cette conception en reprenant, non pas à son propre compte mais au style indirect, les propos de son père et de son grand-père :

FILLA : Què van dir ?

NÉTA : Que un bon dia, te'n vas anar sense dir res. Just després de la mort de l'àvia. Per anar a viure a una terra que no era la teva. Amb el qui després va ser el teu marit. I ja està. (66)

Cependant, la différence de la FILLE semble n'être que provisoire, son excommunication ne saurait être définitive puisqu'elle sera rattrapée par l'héritage d'une même destinée tragique. Mais ce qui est intéressant dans la dialectique qui vient d'être mise en lumière,

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

c'est la perception absolument ethnocentriste et égocentrique du PÈRE, qui reproche à la FILLE d'être devenue une *autre*, et aux étrangers de rester *autres*. Quatre critères définissent la frontière entre le même et l'autre et déterminent l'identité et l'appartenance : la famille, la terre, la langue et le sang. La famille, dans le discours du PÈRE, semble désigner strictement les vivants qui composent le foyer, puisqu'elle est distincte du sang, qui peut renvoyer à l'hérédité, à la généalogie, aux ancêtres. La question est autant topographique (l'identité et l'appartenance se définissent par rapport au lieu où l'on est né : « la seva terra »), qu'économique (*oikos* désigne en grec la maison, le chez-soi, le foyer), dans la mesure où l'Autre ne vient pas seulement perturber, bouleverser, la société, mais aussi le cercle de la famille – que ce soit en arrivant en terre étrangère ou en quittant la terre familiale. C'est sans doute pourquoi il n'est jamais vraiment demandé que les étrangers s'intègrent : le PÈRE critique leur différence sans pour autant souhaiter qu'ils cessent d'être différents. On leur demande simplement de ne pas déranger. Dans *Forasters* se profile donc, en filigrane, une véritable critique d'un certain ethnocentrisme qui caractérise peut-être les sociétés occidentales. Mais à quelle société s'applique réellement cette critique et quel en est le degré de précision ? On a déjà dit qu'il était en définitive assez difficile d'apporter une réponse pleinement satisfaisante à ce sujet, mais on peut malgré tout revenir de manière plus détaillée sur certains aspects.

Il semble que le critère de la langue puisse fournir quelques éléments de réponse, de même que celui de la religion que mentionnait d'ailleurs le PÈRE (*els seus llocs sagrats*). Plusieurs critiques identifient de façon assez précise la provenance des étrangers ; Manuel Aznar Soler, par exemple, écrit :

al pis de dalt (« *els veïns del segle XX pertanyen a una altra cultura* ») viuen, per exemple, andalusos al segle XX, i al segle XXI (« *els [veïns] del segle XXI, a més a més, a un altre continent* »), per exemple, hi viuen magribins.⁵⁵⁹

L'auteur traduit ici l'intuition que l'on a aisément lorsqu'on se pose la question de l'origine des étrangers dans *Forasters*. Néanmoins, le texte lui-même n'atteint pas un tel degré de précision. Au cours d'un dialogue entre le FILS et la MÈRE, on apprend que ceux du XX^e siècle viennent du Sud ; quant à ceux du XXI^e siècle, on est incité à déduire leur origine géographique à partir d'un message sonore : « *De cop, sona una música molt potent, segurament no occidental, al pis de dalt* » (46). De là à identifier d'abord des Andalous, puis des Maghrébins, seules des données historiques sur les mouvements migratoires peuvent à la

⁵⁵⁹ AZNAR SOLER, Manuel. « El somni d'anar nord enllà o les immigrants magribines en el teatre català actual ». *Art. cit.*, p. 133-134.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

rigueur autoriser à en formuler l'hypothèse. Et encore, c'est une hypothèse apparemment fort hasardeuse, car si certains éléments permettent de deviner le point de départ de la migration, il est en revanche autrement plus difficile d'en identifier le point d'arrivée. M. Aznar Soler poursuit son analyse avec moins de précaution :

A l'« Epíleg » de *Forasters* [...] la venda per part del FILL del pis de baix a l'HOME del segle XXI [...] ens situa ja davant la realitat del mestissatge en la societat catalana actual. Un pis de baix, habitat per una família catalana de tota la vida, pis que representa la seua identitat i la seua memòria històrica.⁵⁶⁰

Le problème se pose donc de savoir comment il est possible – et surtout, s'il est possible – de reconnaître dans la pièce une famille catalane, et même la société catalane dans son ensemble, autrement que par une interprétation d'ordre purement intuitif. La question de la langue est-elle éclairante à cet égard ? À deux reprises, les didascalies définissent l'accent des personnages : « [El VEÍ] Parla amb accent » (75), « [El JOVE] Parla amb accent, però poc » (68). Mais ce qu'indiquent ces deux didascalies, c'est essentiellement le degré d'intégration linguistique chez les deux personnages : l'intégration est meilleure au XXI^e siècle. En revanche, l'accent n'est jamais qualifié, ce qui laisse tout son mystère à l'origine géographique du personnage ; on n'en apprend pas davantage sur la langue dans laquelle ils s'expriment – le fait que le texte soit écrit et dit en catalan n'apportant, à lui seul, aucun élément de réponse. La VOISINE, quant à elle, possède mal la langue du pays : « La VEÏNA parla l'idioma amb dificultats » (55). Lorsqu'elle emploie sa langue maternelle, c'est de façon presque inintelligible, de sorte que là non plus, on ne pourra pas identifier cette langue : « Baluceja paraules en el seu idioma, en veu molt baixa, entre dents » (129). Le dernier personnage encore susceptible de fournir quelque indice serait donc la FEMME DE MÉNAGE, puisqu'elle est présentée ainsi : « Una ASSISTENTA estrangera, probablement llatinoamericana, d'uns cinquanta anys [...] Parla amb accent » (42). C'est en fin de compte le seul personnage pour lequel soit proposée une origine géographique plus précise⁵⁶¹, encore que l'emploi d'un modalisateur vienne nuancer ce jugement. On peut penser que sa langue maternelle est l'espagnol, mais en réalité il n'est pas dit qu'elle soit hispano-américaine et, lorsqu'à son tour elle s'exprime dans sa langue maternelle, non seulement la didascalie ne permet pas d'identifier cette langue, mais l'interlocutrice non plus ne comprend pas :

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 174-175.

⁵⁶¹ On peut par exemple penser aux événements qui ont eu lieu sous plusieurs dictatures latino-américaines lorsque le personnage parle des « disparus » : « No hi ha dia que un pare o una mare no parlin dels seus fills, dels seus pares, dels seus germans morts, o exiliats a un altre país, o desapareguts, i no pensin en ells » (62).

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

L'ASSISTENTA mira la FILLA i diu alguna cosa en veu baixa, en la seva llengua materna, una mena de lament o oració pels dies difícils que creu que s'acosten. [...]

FILLA : Què diu ? (45)

L'imprécision du référent du texte dramatique révèle surtout le parti pris d'universalité qui préside à l'écriture de *Forasters* : tout se passe comme si Belbel ne voulait pas parler du rapport entre autochtones et étrangers seulement en Catalogne, mais partout où des hommes moins riches émigrent vers un monde plus prospère. Il y a lieu de considérer à ce stade la proposition de lecture formulée par Jaume Mascaró Pons, qui compare deux mélodrames contemporains, *Forasters* de Sergi Belbel et *16.000 pessetes* de Manuel Veiga, à l'aune de la notion d'« espace relationnel » – l'espace défini par le réseau de relations qui se tissent entre les différents personnages au sein de l'« espace physique », c'est-à-dire au sein de l'espace scénique où se déroule l'action dramatique et qui correspond aux indications et aux didascalies de l'auteur⁵⁶². La détermination plus imprécise dans *Forasters* indiquerait donc que la problématique sociale n'est pas au centre de la pièce. Il ne semble pas, en effet, que Belbel se propose d'examiner la question de l'immigration et de l'intégration sociale dans la pièce. Les étrangers sont présents à un tout autre titre ; Mascaró Pons montre en effet que l'« espace relationnel » peut entrer en contradiction avec l'« espace physique ». Ainsi, dans deux « espaces physiques » relativement similaires, les deux pièces considérées mettent en jeu des « espaces relationnels » radicalement distincts : dans *16.000 pessetes*, M. Veiga se proposerait d'examiner les relations entre les personnages sous un angle social, alors que la structure dramaturgique serait tout autre dans *Forasters* – « una estructura dramàtica on els espais són contextualitzacions temporals de personatges que repeteixen, al llarg dels temps, conflictes similars »⁵⁶³. L'« espace relationnel » qui se construit dans *Forasters*, ce serait donc l'espace d'un mélodrame familial en deux temps au sens où il permet d'envisager

⁵⁶² « El primer [l'espai físic] és l'espai on es situa l'acció dramàtica i que correspon a les indicacions i les acotacions de l'autor. Per exemple, Manuel Veiga, a *16.000 pessetes*, indica : “Capvespre de Sant Joan. L'espai escènic és un típic quart de casa (30 m²) del barri de la Barceloneta. A la dreta hi ha la porta...” En canvi, Sergi Belbel, a *Forasters*, diu : “ESPAI : Un pis gran del centre d'una ciutat. Sala menjador i dormitori, separats per una porta...” La determinació de l'espai físic és en ambdós casos semblant, una casa, tot i que varia el grau de precisió en la seva determinació. Aquest grau de precisió pot comportar a vegades, com és en aquest cas, un valor simbòlic afegit, ja que la indicació precisa d'un barri de la ciutat de Barcelona, li dona una significació social més concreta, que la genèrica “un pis gran del centre d'una ciutat”. » MASCARÓ PONS, Jaume. « Els espais del “jo”. Sugeriments per a una recerca ». *Art. cit.*, p. 606.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 607. Au terme de l'article, J. MASCARÓ PONS propose une piste de réflexion extrêmement riche sur le traitement de l'espace au théâtre : « Són els espais definitoris d'un tipus de teatre ? Hi ha un espai tràgic i un espai melodramàtic ? Per què el teatre europeu o occidental en general, i el teatre català actual, segueix situant les accions en uns espais preferents i recurrents, els domèstics, malgrat la ruptura de les convencions representatives, l'aparició de formes de teatre textual basades en la fragmentació [...] ? ¿ Hi ha una correlació possible entre la construcció teatral del “jo” i la construcció social del subjectes [sic] en la nostra societat ? » *Ibid.*, p. 609.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

les relations non pas sous un angle social, mais plutôt comme des constantes que l'on retrouve éternellement d'une époque à l'autre. C'est un espace où l'étranger ne renvoie pas tant à la réalité sociale de l'immigration qu'à l'étranger des mélodrames, dont l'intrusion vient inmanquablement perturber l'équilibre (certes, fragile dans *Forasters*) d'une communauté – ici, la famille.

2.1.3.2. Dedans/dehors : une frontière fluctuante, un franchissement polymorphe

L'extérieur, dans la pièce, est par excellence le royaume des étrangers, de l'inconnu, du désir coupable et de la menace. Dans sa description initiale de l'espace, Belbel signale que le plafond doit être visible ; or, cet élément scénique acquiert un fonctionnement métonymique très efficace. Il est constamment lié à un message sonore, puisqu'à chaque fois qu'ils entendent du bruit dans l'appartement du dessus, les personnages regardent le plafond. Il y a lieu de considérer plus en détail les regards suivants : « *Els de baix callen i miren al sostre* » (40), « *Els de baix callen immòbils mirant el sostre* » (41), « [El FILL] *Mirant a dalt* » (121), « *L'ASSISTENTA i la NÉTA deixen estar la fregona i miren el sostre* » (126), « [La FILLA] *També mira a dalt* » (126). Le jeu visuel traduit le fonctionnement métonymique du plafond, qui se fait presque personnage : d'une certaine manière, regarder le plafond, c'est déjà voir les étrangers. L'espace des étrangers est hors-scène et, par conséquent, il en devient même obscène. Dans la langue augurale, en effet, l'adjectif latin *obscenus* signifie « de mauvais augure » ; quant au langage courant, il désigne comme obscène ce qui doit être caché ou évité. Or, il faut fuir les voisins du dessus selon la MÈRE au XX^e siècle et selon la FILLE au XXI^e. La première intrusion des étrangers dans l'appartement n'est-elle pas un mauvais présage et les personnages n'en augurent-ils pas tous les malheurs à venir ? C'est ainsi que peuvent être compris les interdits lancés vivement aux deux époques : « MARE : I què vols, que ens mati a nosaltres, també ? (*Sona el timbre de la porta amb insistència i se sent la veu del NEN demanant auxili. La FILLA vol obrir.*) No obris ! » (127). La FILLE, reconnaissant une situation analogue au XXI^e siècle, formulera une défense semblable :

FILLA : No ! No ho facis !

NÉTA : Eh ?

FILLA : No obris. (138)

On voit se définir à travers le discours des personnages une frontière – apparemment stable – qui se fonde sur toute une série d'oppositions (ici/ailleurs, dedans/dehors,

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

familial/étranger, connu/inconnu, etc.)⁵⁶⁴, frontière dont on trouve l'un des exemples les plus emblématiques à travers ces propos de la MÈRE, empreints d'une mauvaise foi évidente :

MARE : [...] Nosaltres som gent pacífica, sensata i silenciosa, i no podem tolerar que vinguin de fora de casa nostra a esvalotar-nos i a destrossar la nostre pau i la nostra harmonia aprofitant-se de la nostra generositat i la nostra bona fe. M'entén ? (*Al NEN*:) Tu m'entens, oi, petit ?

NEN : Si, Senyora.

VEÍ : Bona fe ? (76)

L'étranger, l'Autre, est partout présent dans *Forasters*, qu'il soit objet de crainte, voire de haine, ou de curiosité et même de désir. D'emblée, le titre de la pièce fait des étrangers les protagonistes ou, du moins, le sujet principal de la pièce. Du reste, le sujet est présenté dans son aspect le plus problématique, puisque le substantif n'est déterminé ni introduit par aucun article, ni défini ni même indéfini, de sorte qu'on peut souligner une certaine indifférenciation au plan grammatical déjà. L'indifférenciation s'accompagne, dans le discours des personnages, d'une grande variété des termes permettant de désigner les étrangers, et c'est ce champ lexical qu'il faut étudier ici, à commencer par une analyse du titre. T. Gallèpe propose une classification des titres de pièces en fonction des indications qu'ils offrent et distingue les indications sur les noms propres, sur les personnages – ce qu'ils sont ou ce qui leur arrive –, sur les situations et les objets, sur les citations, et enfin sur les localisations⁵⁶⁵. Dans *Forasters*, le titre indique de toute évidence ce que sont certains personnages – des étrangers – mais à aucun moment il ne dit qui sont véritablement les étrangers. D'une certaine manière, le titre, mis en rapport avec le sous-titre d'indication générique, indique même ce que font les personnages : l'étranger, dans les mélodrames, a un rôle codé. De sorte que, dans le titre, on trouve implicitement une indication de situation : on va retrouver la situation codée qui s'établit après l'intrusion de l'étranger dans les mélodrames. Enfin, le titre pourrait être considéré, dans une certaine mesure, comme une citation du PÈRE qui s'exclame après que s'est déclenchée la musique à l'étage supérieur :

⁵⁶⁴ Ce discours renvoie parfaitement à « l'économie de la violence » telle que Julia PRZYBOS la décrit dans les mélodrames : la communauté, lorsque la discorde bat son plein, c'est-à-dire après les manigances d'un « traître », a besoin de désigner par un jeu de substitution erroné une « victime structurelle » contre laquelle elle puisse déchaîner sa violence. Voir PRZYBOS, Julia. *L'Entreprise mélodramatique*. Paris : José Corti, 1987, p. 81-96. La substitution est assez claire dans *Forasters*, où certains membres de la famille imputent à la seule présence des étrangers tout le malheur de l'histoire familiale. De la même manière, le PÈRE accuse les étrangers d'être coupables de tous les maux de la famille lorsqu'il s'adresse à l'ORPHELIN à la scène 10 : « Desgraciats ! (*Seriós, a punt de plorar.*) La meva filla està... està malalta i no pot descansar i per culpa vostra se n'anirà a l'altre món abans d'hora, com la seva... mare » (103).

⁵⁶⁵ Voir GALLÈPE, Thierry. *Didascalies. Les mots de la mise en scène*. Op. cit., p. 40-47.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

PARE : Forasters !

FILL : El que faltava.

PARE : Hostes vingueren que de casa ens tragueren. **(86)**

Le commentaire du FILS pourrait à la limite être entendu, quant à lui, comme une sorte de commentaire sur la trame fictionnelle car effectivement, ce qui « manquait » pour embrayer le mélodrame, c'est précisément l'intrusion des étrangers, c'est-à-dire une certaine mise en rapport entre deux types d'espace : *ici* différent d'*ailleurs*, la *demeure familiale* distincte de l'*extérieur*, le *familier* opposé à l'*inconnu*. Ces deux espaces (celui de la famille et celui des étrangers), ainsi que les oppositions sur lesquelles repose leur définition, se trouvent profondément enracinés non seulement dans l'espace dramatique (parlé), mais aussi dans le rapport qui s'établit au fur et à mesure de la pièce entre l'espace scénique (représenté) et l'espace contigu – qui est signifié en partie par les messages sonores, mais qui exerce aussi sur l'action une forme de pression repérable dans l'espace ludique (ou gestuel) à travers la manière dont le hors-scène est traduit par le jeu des regards, par l'écriture des pauses et des silences, etc.

Au-delà de cette remarque d'ordre structurel, on remarque que le substantif *foraster* a finalement peu d'occurrences dans la pièce : une en tant que titre, une autre dans le discours des personnages, et une dernière dans le texte didascalique. Il est, du reste, moins usuel que le terme *estranger*. On peut se demander pourquoi avoir effectué ce choix lexical, d'autant que le terme est ainsi défini dans le *Gran diccionari de la llengua catalana* : « Dit de la persona que es troba o resideix temporalment en una localitat que no és la seva. » À la limite, le mot ne devrait désigner que la FEMME DE MÉNAGE, le seul personnage de la pièce qui envisage de regagner un jour son pays d'origine :

FILL : Hi tornaràs a viure ?

ASSISTENTA : Quan mori el seu pare.

FILL : Tan clar ho tens ?

ASSISTENTA : Sí. **(63)**

Aucun autre personnage n'est là provisoirement, pour une durée temporaire. Même la VOISINE et le MARI semblent s'être définitivement installés, comme le raconte le FILS au XX^e siècle : « primer hi van venir ell [*el MARIT*] i ella [*la VEÏNA*], fa no sé quants anys, i s'hi van trobar tan a gust que van decidir vendre's el que tenien allà baix i traslladar-se a viure aquí definitivament amb la resta de la família » **(48)**.

Le terme *foraster* souligne en fait principalement la notion de frontière. Le mot vient de l'occitan *forest*, que le *Gran diccionari de la llengua catalana* définit ainsi : « poblet fora de

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

la població », qui serait un dérivé du latin *foras* (dehors, en-dehors) ; en d'autres termes, l'étymologie induit déjà l'existence d'une frontière⁵⁶⁶. Si le substantif n'apparaît que trois fois dans le texte, on retrouve néanmoins l'étymon dans un adverbe récurrent (*fora*), comme on le verra plus loin. Le substantif le plus employé dans le dialogue pour désigner les étrangers est précisément *estrangers*. Lorsqu'on examine les diverses définitions du terme, on constate qu'il comporte essentiellement une indication géographique : « Que és d'un altre país », « Persona natural d'un altre país » (*Gran Diccionari de la llengua catalana*). La suffixation est souvent employée, avec une valeur soit péjorative, par exemple quand le PÈRE appelle les voisins du dessus « aquests estrangerots » (86), soit hypocoristique, par exemple quand le même personnage adresse cette réplique à la FEMME DE MÉNAGE⁵⁶⁷ : « Estrangerota ! » (89). La PETITE-FILLE, quant à elle, emprunte à la géographie un terme sans connotation particulière, qui se contente de décrire la nature du mouvement migratoire : « Em sembla que hi viu un fotimer de gent. Immigrants. Suposo que algú ha llogat el pis i l'està rellogant il·legalment a aquesta gent » (68). Il s'agit de l'un des rares passages de la pièce où se manifeste une attention précise à un phénomène social déterminé ; ici, le personnage soulève la question du logement dans les grandes villes au XXI^e siècle et fait clairement allusion à la pratique de la sous-location.

On observe, par ailleurs, un certain nombre de préjugés chez les membres de la famille, aux deux époques. Le comportement et le mode de vie des voisins trahissent leur origine géographique :

FILL : No són d'aquí. Vénen d'algun lloc del sud.

MARE : Això ja ho noto. (48)

Le FILS, au XXI^e siècle, ne voit qu'une seule explication au mariage du PÈRE avec la FEMME DE MÉNAGE et il exclut d'entrée de jeu l'idée que les sentiments puissent y avoir présidé :

FILL : No es volia morir soltera ?! I per això s'ha casat amb tu ?! PERÒ COM POTS HAVER FET UNA COSA AIXÍ, DESGRACIAT ?! Que no te n'adones que ho ha fet per obtenir la nacionalitat i pels teus diners ?

PARE : Quins diners ?, si no en tinc ! I la nacionalitat ja la tenia ! Ho ha fet perquè m'estima.
(84)

⁵⁶⁶ Il est intéressant de noter, du point de vue de l'histoire de la langue, que *forasteros* (en espagnol) est un catalanisme.

⁵⁶⁷ Le discours du PÈRE est d'ailleurs truffé de diminutifs qui traduisent sa tendresse à l'égard de la FEMME DE MÉNAGE : « És que em va bé [*el cigar*] per als nervis. Ni piu al teu germà. I a la donota aquesta encara menys, eh ? » (88).

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

La MÈRE présente les étrangers à travers une sorte d'équation péjorative : « estrangers o gentussa com els d'aquí dalt » (96). Le lien coordinatif indique un rapport d'équivalence entre les deux substantifs, de sorte que la MÈRE assimile les voisins étrangers à de la racaille. Le GRAND-PÈRE emploie le même substantif (*gentussa*) et présente le rapport entre autochtones et étrangers à travers la métaphore de l'invasion : « Gentussa, comencem a estar envoltats de gentussa per totes bandes i la pagarem ben cara, mireu què us dic, enrecordeu-se'n bé... » (52). Le personnage lance ici un conseil qui devra lui survivre au-delà des époques : il faut continuer de se méfier sans cesse des étrangers. Il semble que ce soit l'un des rares conseils que les personnages suivront, jusqu'à un certain point en tout cas, en fait jusqu'à ce que la FILLE, puis la PETITE-FILLE, se laissent séduire par un étranger. Mais la méfiance et la distance persistent longtemps, à en juger par cette critique adressée par le JEUNE HOMME à la PETITE-FILLE qui le soupçonne d'avoir frappé l'ORPHELIN, ce que dément ce dernier :

JOVE : I no te'l creus ? (*Pausa.*) I a mi tampoc ? Per què ? (*Pausa.*) Perquè no he nascut aquí ?, al vostre país ?, a la vostra terra ?, a la vostra ciutat ?, al vostre bonic barri de burgesets ?, a dintre casa vostra, al vostre propi llit ? (141)

Un tel discours reprend presque point par point les éléments dont on a vu plus haut qu'ils définissent, dans le discours des personnages, l'appartenance à un pays et à une famille. Trois des quatre éléments définitoires de l'appartenance et de l'identité tels qu'ils ont été présentés par le PÈRE – la terre, la famille et le sang – réapparaissent dans la réplique, et le JEUNE HOMME les retourne contre la PETITE-FILLE (et sans doute, à travers elle, contre la famille et la société) comme pour lui présenter sa propre image dans un miroir de mots. On a déjà repéré une certaine distinction entre les personnages en fonction de leur niveau économique, mais on voit apparaître un nouvel élément à travers la référence, dans la réplique du JEUNE HOMME, à la classe sociale (*burgesets*). Il est rare dans la pièce que les personnages s'expriment en termes de classe sociale ; il n'y a guère qu'un autre exemple notable d'une référence explicite à la classe sociale ou à la politique, lorsque la PETITE-FILLE déclare : « Espero que ningú els denunciï. Ja va bé una mica de vida en aquesta escala de mòmies » (68). La phrase s'articule autour de la polysémie du terme *mòmies*, qui constitue, d'une part, une indication quant à la moyenne d'âge avancée des habitants de l'immeuble, et qui renvoie, d'autre part, à une vision du monde et à des opinions conservatrices. Ces deux exemples représentent des exceptions au sein d'un texte théâtral qui s'attache surtout à mettre en relief l'altérité mystérieuse de l'étranger – son étrangeté. Cet aspect se révèle à

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

travers la façon dont les étrangers se nomment eux-mêmes ; la FEMME DE MÉNAGE et l'HOMME se présentent comme des inconnus :

ASSISTENTA : No li veig la gràcia. Al revés, jo de vostè em posaria a plorar. Un pare que deixa la seva herència a una... a una desconeguda... (69)

HOME : [...] Vol creure que em reconeix per no pensar que deixa la capsula dels seus records a un... desconegut. (32)

L'inconnu, c'est le domaine de la peur et du danger, celui de la surprise aussi, et l'emploi de cet adjectif substantivé induit à deux reprises l'idée d'une frontière entre le moi et le reste du monde : l'inconnu, c'est l'Autre par excellence, un individu qui est encore totalement étranger, mystérieux. On peut interpréter de façon similaire l'adjectif *estrany*, employé une seule fois dans le dialogue avec le sens d'étranger, dans cette réplique de l'HOMME : « Suposo que deu ser difícil vendre la casa on ha viscut tota la vida a un... estrany » (32). Le mot est précédé de points de suspension, comme si le personnage cherchait le mot le plus juste qui le définisse. Et le terme semble plutôt bien choisi, dans la mesure où il rassemble tous les sens que l'on peut associer au terme d'étranger, depuis le simple constat d'une appartenance géographique à un autre pays, jusqu'à la prise en compte d'une altérité mystérieuse et presque hermétique. On s'en rend compte à travers ces définitions du *Gran diccionari de la llengua catalana* : « Que és d'una altra família, d'un altre país, d'un altre grup, etc. », « Que no té relació amb algú », « Desconegut d'algú », « Que no té part en una cosa ; aliè », « Introduït accidentalment, especialment en l'organisme ». Cette dernière définition peut faire écho à la théorie organiciste, qui conçoit la société comme un organisme semblable au corps humain : l'arrivée depuis l'extérieur de l'étranger dans cet organisme vient en perturber le fonctionnement, voire les propriétés lorsqu'au terme du processus il est intégré à la société⁵⁶⁸. Le terme considéré s'oppose à un autre adjectif – *propi* – qui désigne ce qui est propre à autrui ; or dans le prologue de *Forasters*, ce qui est représenté, c'est justement la transmission de la propriété⁵⁶⁹. En dernier lieu, on note que la notion de transmission – non plus d'ordre héréditaire ou généalogique – est tout à fait inhérente à l'adjectif substantivé, puisque sa définition dans le vocabulaire juridique est la suivante :

⁵⁶⁸ Cela renvoie en dernier lieu au holisme, qui en sociologie correspond à la conception selon laquelle le tout (*holos*), c'est-à-dire la société, « a des propriétés distinctes de ses éléments constitutifs, ce qui requiert en conséquence, une étude globale ». MORFAUX, Louis-Marie. *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*. Paris : Armand Colin, 1999, p. 149. Cet aspect est particulièrement intéressant, pour l'analyse de *Forasters*, lorsqu'on considère le métissage de la société au XXI^e siècle : cette société présente des caractéristiques nouvelles parce qu'elle a su intégrer dans le tout un élément qui s'est présenté d'abord comme un corps étranger ; concrètement, il s'agit de l'intégration de l'ENFANT devenu HOMME. Il faut sans doute rattacher ce point de vue au caractère universel des deux désignateurs en question.

⁵⁶⁹ « FILL : Sí. Jo en sóc el propietari » (31). On étudiera plus loin le sous-texte de l'installation dans ce prologue.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

« Estrany-a [...] *m i f DR* Persona a la qual és donada una herència o un llegat sense tenir vinculació familiar amb el qui atorga testament » (*Gran Diccionari de la Llengua Catalana*). C'est presque la situation de l'HOMME que l'on trouve décrite ici, car s'il est certain qu'il achète l'appartement et que son nom n'a été couché sur aucun testament, il n'en demeure pas moins que la MÈRE a formulé en sa faveur une sorte de testament de cœur – le secret et le don du livre l'expriment symboliquement – qui fait de lui le propriétaire non seulement légal (il achète), mais aussi légitime, de la maison de famille. On s'en rendra compte plus précisément au terme d'un examen des diverses manières dont la frontière entre l'intérieur (l'appartement, la famille et, symboliquement, la société) et l'extérieur (les étrangers, l'Autre) peut être franchie dans la pièce.

Le passage ou la transgression de la frontière par un membre étranger à la communauté constitue l'un des traits caractéristiques du genre mélodramatique⁵⁷⁰, et l'on verra plus loin que la frontière telle qu'elle est définie dans *Forasters* est assez fluctuante, mais il est indispensable, dans un premier temps, de la décrire rigoureusement comme une ligne qui départage l'intérieur et l'extérieur. Cette ligne, c'est la porte d'entrée – en hors-scène, mais néanmoins évoquée à travers le message sonore récurrent : « *Sona el timbre* ». Belbel construit ainsi un modèle spatial largement fondé sur le rapport entre l'espace scénique représenté et l'espace contigu le plus proche et immédiat ; ce modèle spatial s'articule autour du hall d'entrée (*rebedor*), qui fonctionne comme *lieu de transition* (rendu mi-clos, mi-ouvert par la porte d'entrée)⁵⁷¹.

Dans *Forasters*, on identifie exactement quatre formes de franchissement de la frontière qui sépare l'appartement familial de l'extérieur. La première s'apparente à l'effraction, par exemple lorsque le MARI, en furie et sans avertir, entre dans l'espace réservé de la famille (II, 3), et bien plus encore dans le cas du VOISIN à la scène 7 : d'abord invité par le PÈRE à entrer dans l'appartement, il fait d'une certaine façon une seconde entrée, après une fausse sortie :

El VEÍ i el NEN van cap a la porta. Quan ja són a punt de sortir, el VEÍ es gira, mira la filla i li pica l'ullet. La FILLA envermelleix sobtadament, deixa estar les flors i desapareix per

⁵⁷⁰ Julia PRZYBOS observe que « c'est [...] l'intrusion d'un traître qui met en branle l'action de la pièce. » *L'Entreprise mélodramatique. Op. cit.*, p. 68. La chercheuse distingue deux types d'arrivée dans les mélodrames, celle de la « victime » d'abord et celle du « traître » ensuite : « les mélodrames parlent toujours de ces deux sortes de surgissements : l'un, peu frappant, ne présente aucun danger et l'autre, spectaculaire, est présage de calamité. [...] L'arrivée des malheureux ne produit pas de choc car ils font appel à la charité [...] [La] deuxième venue suscite des réactions diamétralement opposées à celle qu'a occasionnées l'arrivée des orphelins et des persécutés » (*ibid.*, p. 66-67).

⁵⁷¹ Julia PRZYBOS examine les lieux de prédilection du mélodrame et note : « Jardins, parcs, hangars, péristyles, ces lieux sont tous mi-clos mi-ouverts. Ils occupent de ce fait une place privilégiée dans le modèle spatial établi à partir de l'opposition intérieur/extérieur. » *L'Entreprise mélodramatique. Op. cit.*, p. 114.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

l'altra porta. El VEÍ somriu. El NEN el torna a tibar per marxar. El VEÍ fa un gest al germà per dir que esperi [...]. (77)

C'est la seule fois, dans toute la pièce, qu'un étranger se trouve seul et sans surveillance sur le territoire de la famille. L'action qui se déroule par la suite est apparemment décrite sur un mode ludique : le VOISIN fait croire à son petit frère qu'il va voler la boîte de cigares et, de fait, vole deux cigares ; mais en réalité, elle est perçue comme un moment de suspense assez intense du fait, justement, que les étrangers sont seuls et potentiellement libres d'agir comme bon leur semble dans un espace qui n'est cependant pas le leur. Du reste, le jugement sévère de l'ENFANT à l'égard du comportement de son frère permet d'accroître la tension d'une séquence par ailleurs presque entièrement muette (les seuls mots prononcés sont des mots de défense : « NEN : No ! No ! »). À travers la combinaison espace familial/présence étrangère muette, le traitement de l'espace scénique entre ici en résonance avec le registre mélodramatique (on retrouve le « Dissimulons », qui revient constamment sur les lèvres et/ou dans la gestuelle des méchants et des traîtres du mélodrame) ; or, c'est bien le VOISIN qui provoquera le malheur de la FILLE en l'entraînant avec lui hors de l'appartement familial – et il sera d'ailleurs puni, comme tous les traîtres, en sombrant par la suite dans l'alcoolisme et dans la solitude.

La seconde forme de franchissement de la frontière s'accompagne d'un consentement des deux parties ; il s'agit par conséquent de l'invitation, qui donne lieu à une troisième forme de franchissement – pour le coup, définitif puisqu'il s'agit de l'installation de l'étranger dans l'espace de la famille. L'installation concrète de l'HOMME dans l'appartement est en effet longuement préparée depuis le XX^e siècle. On reviendra à la fois sur la pratique des invitations dans *Forasters* et sur la manière dont le texte théâtral prépare l'installation en question. Le dernier type de franchissement de la frontière s'effectue en direction inverse et peut être considéré comme un véritable bannissement, assez évident dans le cas du GRAND-PÈRE : « MARE (*al PARE*) : [...] Ja que tu no ho has fet, ho he fet jo. He trucat a l'asil. L'esperen demà » (105). Au moment même où la MÈRE adopte symboliquement l'ENFANT – on y reviendra –, elle expulse son beau-père de l'espace familial. Il s'agit d'un moment de glissement de la frontière, qui introduit une scission au sein du groupe de la famille : le GRAND-PÈRE qui était à l'intérieur s'en va définitivement à l'extérieur ; de même, la FILLE passera quarante ans de sa vie hors de l'espace familial et, on l'a vu, cela suffit à faire d'elle (provisoirement) une étrangère aux yeux du PÈRE. La frontière est donc mobile dans *Forasters*, et ce constat exige que soit redéfini le terme d'étranger.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

La construction de la frontière s'effectue en bonne partie à travers le jeu sur les pronoms personnels et les possessifs. La réplique du PÈRE à la scène 10 est très représentative de ce procédé :

PARE : Estic de mal humor perquè no sé que coi hi fots aquí, nen. No en tinc prou que ens martiritzeu amb les vostres músiques i els vostres sorolls i les vostres pudors perquè a sobre us hàgiu de ficar dintre les nostres cases i robar-nos el poc que ens queda ? Això és el súmmum. (102)

La frontière entre autochtones et étrangers se construit nettement à travers la répétition des possessifs et des pronoms personnels, soulignée par la polysyndète. Du reste, le mouvement du discours est celui d'une gradation péjorative, puisque ce qui est dénoncé c'est d'abord un élément culturel (la musique), puis le son n'est même plus mélodique et se transforme en bruit, et le dernier élément est d'ordre olfactif (la puanteur). La frontière se construit non seulement à travers le jeu des possessifs, mais aussi à travers les pronoms personnels et les personnes verbales :

MARE : [...] Sé que tenen uns costums molt diferents dels nostres i que quan criden no vol dir necessàriament que s'estiguin barallant, i jo ho entenc molt bé i ho accepto, però han d'entendre que ara viuen aquí perquè ho han triat vostès pel seu propi interès, aquí troben el pa que no els donen a casa seva, per tant és normal que s'hagin d'amotllar també una mica als nostres costums per poder tenir una convivència com cal. (76)

La plupart des verbes sont à la troisième personne de politesse ; à ce « vous » s'oppose le « je » de la MÈRE, par ailleurs sujet des verbes *entendre*, *acceptar*. En d'autres termes, le personnage se place lui-même dans la position d'un juge souverain et d'un représentant de la société ; les coutumes auxquelles se réfère la MÈRE sont en effet celles de la société à laquelle elle appartient. La frontière ainsi signifiée est à nouveau celle qui marque la séparation entre les autochtones et les étrangers, mais le rapport entre ces deux groupes, tel qu'il est suggéré ici, est très intéressant. La MÈRE semble admettre la possibilité d'un rapport d'égalité entre sa communauté et celle des étrangers, comme peut le révéler le parallélisme sémantique : « jo ho entenc molt bé » / « han d'entendre ». Ce qui semble être demandé, c'est une compréhension mutuelle et intelligente, formulée plus explicitement encore à travers le substantif : « convivència » (*cum-vivere*). Ce que souhaite la MÈRE, en apparence, c'est donc de pouvoir vivre *avec* les étrangers, mais il ne s'agit d'un vœu que dans la forme, car au sein d'un apparent rapport d'égalité, la MÈRE introduit un déséquilibre très net, en se servant à deux reprises de la tournure d'obligation *haver de* : la MÈRE comprend, les étrangers *doivent* comprendre, et ces derniers doivent s'adapter à un moule dont la MÈRE et

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

sa société fournissent le modèle. L'emploi de l'obligation impersonnelle traduit en fait très clairement un impératif social dont le personnage se fait le porte-parole à travers l'expression *com cal*.

Mais l'apparente cohérence et l'impression d'une certaine fixité de la frontière sont bientôt mises à mal, dès lors que l'on observe le système des possessifs associés à des termes désignant un rapport familial. En public, le discours des membres de la famille fonctionne comme un masque qui vise à donner une impression de cohésion familiale. Les relations familiales sont présentées de façon directe, c'est-à-dire par rapport au locuteur : « MARE (*al NEN*) : No li facis cas. És el meu sogre. És un vell antipàtic i desagradable però no és mal home » (51). Grâce au possessif à la première personne, le GRAND-PÈRE est donc défini par rapport au locuteur, en l'occurrence la MÈRE. À plusieurs reprises, on observe ce procédé, par exemple lorsque, devant le VOISIN, la MÈRE est prise d'une soudaine envie d'affirmer sa maternité : « MARE : [...] (*Al VEÍ* :) La meva filla. Té disset anys, però diu que ja ho sap tot de la vida, ha ha ha ! » (77). Dans les deux cas, l'adjectif possessif est habilement manipulé de manière à défendre l'harmonie du groupe familial devant l'étranger, et même contre lui dans le second cas, puisque le possessif à la première personne semble permettre à la MÈRE de rappeler à son interlocuteur qu'il appartient à un autre groupe que sa fille. En revanche, dans le privé on observe un certain désordre dans l'emploi des possessifs. Les rapports familiaux ne sont presque jamais formulés de façon directe (avec un adjectif de la première personne). « Ma fille » devient « ta fille » : « MARE : Arregla'm una mica. I després, parlarem una estona de la teva filla. [...] » (74). « Mon beau-père » devient « ton père » : « MARE (*al PARE*) : Vés a dir-li al teu pare que deixi en pau aquest nen » (105). On pourrait multiplier les exemples, car tous les membres de la famille sont concernés par ce phénomène. Tout se passe donc comme si les possessifs permettaient, en public, d'arborer le masque hypocrite d'une certaine solidarité du groupe familial, alors qu'en privé, ils dévoilent le désordre des rapports et l'absence de toute harmonie au sein de cette communauté. Cette contradiction se fait jour de façon éclatante à travers la défense du territoire qu'entreprennent certains membres de la famille au moyen du langage ; on reviendra plus loin, en particulier, sur l'emploi l'adverbe *fora*. Mais on peut déjà affirmer à ce stade que les personnages vraiment menacés d'expulsion, de bannissement, dans *Forasters*, ce sont les membres de la famille. C'est en cela que la frontière apparaît fluctuante : il s'opère un déplacement, un glissement, qui vient introduire une scission au sein même du groupe familial, et par la même occasion une redéfinition nécessaire du concept d'étranger. C'est une question fondamentale dans *Forasters*, comme l'ont bien

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

montré la plupart des critiques à l'issue des représentations de la pièce en 2004, à l'instar de Joan de Sagarra :

No es una obra sobre la inmigración ; es una obra sobre nosotros, sobre la manera como miramos a los otros y de cómo los otros nos ven a nosotros. Y al terminar la obra uno se pregunta quiénes son los forasters, si ellos, los otros, o nosotros mismos, forasteros en nuestra propia familia, en nuestro propio país⁵⁷².

En d'autres termes, la problématique de l'altérité est au centre de l'œuvre, elle est interrogée de façon riche et complexe grâce à l'établissement d'une frontière fluctuante qui permet des décalages soudains et de subtils glissements de point de vue : par sa mobilité, la frontière fait apparaître tour à tour comme des étrangers tous les personnages de la pièce. La transgression spatiale, en grande partie normale et attendue dans le cadre d'un mélodrame, se présente néanmoins dans *Forasters* de façon bien plus originale, plus spécifique. La mobilité de la frontière s'accompagne d'ailleurs d'une multiplicité des éléments permettant de délimiter l'espace. C'est dans cette perspective que l'on peut présenter, de façon synthétique, le fonctionnement des quatre portes de *Forasters*, dans le sens où chacune de ces portes constitue une zone de passage, un lieu de transition ou un seuil. Pourquoi compter quatre portes alors que l'auteur, lorsqu'il décrit l'espace scénique, n'en mentionne que trois ? C'est que la porte d'entrée se trouve hors-scène, mais bien présente à travers le message sonore : « *Sona el timbre* »⁵⁷³. Afin de distinguer ces quatre portes les unes des autres, on appellera :

- **porte A** : la porte qui communique la chambre et le salon ;
- **porte B** : celle qui communique le salon et le hall d'entrée ;
- **porte C** : celle qui communique le salon et le couloir menant aux autres pièces de l'appartement ;
- **porte D** : la porte d'entrée qui communique l'appartement avec l'extérieur.

Le fonctionnement de la porte C est surtout fonctionnel : c'est par elle qu'entrent et sortent en général les membres de la famille, elle permet un certain dynamisme ; c'est en effet une porte d'intérieur que les personnages peuvent franchir sans avoir à justifier leur déplacement. Elle correspond à des déplacements quotidiens ; elle est franchie, par exemple, lorsque la FILLE va chercher un vase, lorsque la PETITE-FILLE et la FEMME DE MÉNAGE vont chercher les appareils de ménage, etc. D'une certaine façon, on pourrait dire que c'est la porte de la comédie, dans la mesure où par elle se produisent un certain nombre de chassés-

⁵⁷² SAGARRA, Joan de. « Un feliz encuentro ». *Art. cit.*, p. 5.

⁵⁷³ Du reste, la scénographie d'Estel CRISTIÀ et Max GLAENZEL représentait cette porte, sans doute en raison de l'utilisation d'une tournette rendant visible la partie arrière du décor selon certains angles de vue et à certains moments.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

croisés, mouvement caractéristique de la comédie – en particulier de type vaudevillesque. Tel est le cas du jeu d'entrée et de sorties du PÈRE, du FILS et de la FEMME DE MÉNAGE à la scène 8 : « *Entra l'ASSISTENTA [...]* », « *[L'ASSISTENTA] Surt [...]* », « *[El PARE] surt darrere seu com un gosset. De seguida apareix el FILL pel mateix lloc, mirant el PARE darrere seu* » (89). Du reste, la présence de la porte C atteste l'existence d'autres pièces dans l'appartement (hors-scène) et suppose que certaines actions pourraient se produire dans ce hors-scène au lieu d'être représentées. Cet aspect est particulièrement significatif, on l'a dit, lorsqu'on étudie l'écriture de l'obscénité dans *Forasters* : l'auteur a la possibilité de ne pas représenter certaines actions, de faire en sorte qu'elles aient lieu dans l'espace contigu (qu'elles soient racontées par un personnage, par exemple) ; le fait que Belbel ne recoure pas à ce procédé souligne bien le caractère fondamental de l'obscénité dans la pièce. La porte C, c'est d'une certaine façon la frontière entre ce qui est représentable et ce qui est obscène : ce qui est représenté sur scène, c'est précisément l'irreprésentable.

Les portes B et D présentent un fonctionnement assez semblable qui correspond au lieu de transition évoqué plus haut – le hall d'entrée. Dans cette mesure, elles épousent parfaitement la structure dramatique de *Forasters*, puisque c'est par leur franchissement dans les deux sens (entrée ou sortie) qu'ont lieu les effractions, les invitations et les expulsions. On pourrait alors les qualifier de portes mélodramatiques par excellence, puisqu'elles mettent en relation l'intérieur et l'extérieur, le connu et l'inconnu, le même et l'Autre. Elle se font support de la progression de l'action dramatique, comme le montre parfaitement ce franchissement (II, 3) : « *La MARE surt per la porta del rebedor* » (128). C'est la seule fois où la MÈRE sort de l'appartement (par la porte B et, de toute évidence, par la porte D ensuite) ; or, c'est à ce moment que le conflit mélodramatique bat son plein – la famille est absolument vulnérable :

MARE (*a la FILLA*) : No, no. Vés a tancar la porta. I després truca a la policia.

FILLA : Massa tard.

Efectivament, acaba d'aparèixer el MARIT de la VEÏNA a la porta, completament borrarxo.
(129)

La béance, tout à fait exceptionnelle, de la porte D, entraîne la mise en danger de la communauté. Il n'y a plus de frontière, plus de barrière ni de protection contre l'étranger qui pénètre dans l'espace de la famille. Les membres de la famille sont donc sans défense. En

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

termes de structure dramatique, la porte D est intimement liée à la crise⁵⁷⁴ ; la béance de cette porte, c'est la faute tragique, celle qui permet l'intrusion des étrangers, préparant ainsi la crise véritable – l'entrée du VOISIN qui séduit la FILLE, instant fatal à l'origine de toute une vie de malheur – et la catastrophe « où l'action arrive à son terme, lorsque le héros périt et qu'il paie la faute ou l'erreur tragiquement (*harmartia*) »⁵⁷⁵.

La porte A, en revanche, présente un fonctionnement assez différent. Comme la porte D, elle peut être mentionnée dans le discours des personnages, qui souhaitent selon les cas qu'on l'ouvre ou qu'on la ferme. La scène 1 s'ouvre en effet sur cette réplique : « MARE (*a la FILLA*) : Tanca la porta » (35). La porte A fonctionne comme une barrière au sein du groupe familial, qu'elle divise. Mais au-delà de cet aspect, on pourrait qualifier son fonctionnement de psychologique, si l'on considère par exemple ce déplacement à la scène 10 : le PÈRE, au XXI^e siècle, va du salon à la chambre et, en même temps que l'on change de lieu, on change aussi d'époque – on est embarqué de façon dynamique dans son souvenir. La porte A est la porte des flash-backs, la porte d'une certaine porosité de la mémoire. À la scène 3 de la deuxième partie, c'est par elle qu'est introduit le souvenir :

FILL (*per als de la sala*) : Voleu fer el favor de callar ? (*Va a tancar la porta.*) Què està passant aquí ? (*Silenci. Va a tancar la porta.*)

FILLA : No, no tanquis ! Deixa'm... (120)

La porte doit en effet rester ouverte pour permettre à la FILLE, depuis le XXI^e siècle, de revivre la querelle qu'elle a eue avec son frère quarante ans plus tôt, dont elle se souvient en voyant la dispute analogue qui se produit entre la PETITE-FILLE et le PETIT-FILS. On aura l'occasion d'y revenir plus en détail, mais on voit que la porte A épouse très bien la construction et le jeu de confusion/fusion temporelle de la pièce. Chaque porte a donc une fonction particulière, mais le point commun qui existe entre toutes c'est de constituer une frontière, de séparer deux groupes, deux espaces ou deux époques. La notion de frontière et de limite dans *Forasters* est donc fluctuante et polymorphe.

2.1.3.3. La convergence de la structure théâtrale vers une temporalité abolie

Les marques indicielles de cadrage historique sont rares dans *Forasters*, comme du reste dans l'ensemble des pièces analysées jusqu'à présent, et il faut les chercher essentiellement dans un petit nombre d'objets théâtraux ; ainsi, au début de la scène 9 : « [La FILLA] *Té un*

⁵⁷⁴ *Crise* entendue de la manière suivante : « Moment de la fable annonçant le nœud et le conflit, la crise, qui correspond à l'építase de la tragédie grecque, précède immédiatement le moment de la catastrophe et du dénouement. » PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre. Op. cit.*, p. 75.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 43.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

tocadiscos al costat i escolta The Beatles » (93). L'accessoire en lui-même (tourne-disque), ainsi que la musique qu'il diffuse, peuvent renvoyer à la réalité des années 1960. En ce qui concerne les années 2000, les objets électroniques remplissent une fonction comparable ; ils semblent se distinguer, par ailleurs, des accessoires liés à la lecture au XX^e siècle : chacun renvoie à un certain type de loisir, ou d'occupation quotidienne, propre à l'époque à laquelle il correspond (dans la pièce, l'acte de lecture est plus présent au XX^e siècle, tandis que l'électronique appartient évidemment au XXI^e).

Mais la différence entre les deux époques est surtout signifiée, on l'a dit, par l'utilisation des lumières, et sans doute aussi par les personnages dont caractérisation (costume, etc.) permet d'identifier l'époque représentée, ainsi que leur présence même (s'il y a le GRAND-PÈRE on ne peut pas être dans les années 2000, s'il y a la FEMME DE MÉNAGE on ne peut pas être dans les années 1960, etc.) et leur discours (les références à l'époque 1 dans les dialogues qui se déroulent à l'époque 2). Ce qui importe donc au premier chef, c'est le rapport qui s'établit tout au long de la pièce entre les deux époques et qui prend la forme d'une sorte de réécriture interne⁵⁷⁶, c'est-à-dire d'un jeu où le texte théâtral s'emploie à déconstruire/reconstruire l'univers fictionnel dans le temps même où il l'élabore – selon des modes divers qui vont de l'équivalence absolue à la différence prononcée (similitudes, correspondances, variations, etc.). Aussi souhaite-t-on montrer ici que le référent des années 1960 et 2000 n'est pas à chercher dans le monde – où donc, dans le monde, puisque la ville où se passe l'action dramatique est indéterminée (peut-être en partie reconnaissable, mais jamais clairement identifiée) ? *Forasters* se rattache d'évidence au type référentiel dont on a mis en lumière les principaux traits caractéristiques à travers l'étude de *Desig* et de *Tàlem* (référentialité interne), dans la mesure où le texte théâtral se construit à soi-même ses propres référents. Le cadre temporel de l'univers fictionnel est délimité par deux époques dont chacune est instituée en un ensemble de signes qui peu à peu s'enchevêtrent les uns aux autres selon un mode bien précis, donnant ainsi forme à une structure temporelle qui devient signifiante par elle-même ; en d'autres termes, le texte théâtral ne fonde pas son système de signification sur sa capacité de renvoi au monde, mais sur le rapport qui s'établit au sein de l'univers fictionnel entre deux ensembles de signes, au départ bien distincts, et qui petit à petit s'entremêlent, se confondent et se fondent.

⁵⁷⁶ À travers l'analyse de la structure théâtrale, on se demandera s'il n'y aurait pas lieu de nuancer un jugement comme celui de Francesc MASSIP : « Després d'una primera part vertiginosa que et manté en tensió, en segueix una segona que, un cop reconegut el mecanisme i desxifrada la intricada armadura, perd pistonada i s'esmuny cap a la reiteració gratuïta i l'expressió més usada » (« Emmirallats ». *Art. cit.*, p. 52).

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

On a vu que l'existence de deux époques et le recours au flash-back comptent parmi les principaux traits caractéristiques de *Forasters* (et de manière générale, du mélodrame, où ils sont habituellement présents). En revanche, on n'a pas encore étudié la façon dont sont mises en relation les deux époques dans tous les cas où l'on n'identifie pas de flash-back à proprement parler. On peut prendre pour point de départ la comparaison entre l'ordre que présente la pièce et la chronologie « réelle » à laquelle celui-ci renvoie :

Ordre de la pièce :	Ordre chronologique « réel » :
Pròleg	I, 1
I, 1	I, 3
I, 2	I, 5
I, 3	I, 7
I, 4	I, 9
I, 5	I, 10 [b] « <i>passem del segle XXI al segle XX</i> » (103)
I, 6	II, 2
I, 7	II, 3 [b] « <i>A l'habitació, segle XXI [...] A la sala, segle XX</i> » (120)
I, 8	II, 3 [d] « <i>De cop, tornem al segle XX</i> » (127)
I, 9	II, 4
I, 10	« <i>Gairebé quaranta anys després</i> » (29)
Epíleg	I, 2
	I, 4
	I, 6
	I, 8
	I, 10 [a]
	II, 1
	II, 3 [a]
	II, 3 [b']
	II, 3 [c]
	II, 3 [e] « <i>sorolls a dalt que ens fan instal·lar, de cop, al segle XXI</i> » (138)
	II, 4
	Pròleg
	Epíleg

La structure de *Forasters* met en relation les deux époques à travers un procédé d'alternance assez régulier. Le réseau de ressemblances qui se tisse peu à peu entre les deux époques met en relief, comme on a commencé à le montrer, une certaine redondance des

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

événements⁵⁷⁷. Une certaine forme de reproduction du passé dans le présent vient révéler l'hérédité tragique dans la pièce :

L'estructura de *Forasters* està al servei d'aquest procés d'introspecció, i de la lluita dels personatges per acceptar i, al mateix temps, per intentar lluitar contra el flux inevitable de la història. En primer lloc, el que els mateixos actors facin els papers equivalents a la seva edat en les dues èpoques accentua la circularitat de la història i l'atavisme, però, al mateix temps, d'una forma molt subtil, dóna èmfasi als canvis que hi ha hagut. El fet que la mateixa actriu interpreti els papers de la Mare i la Filla subratlla la teoria de l'ADN mitocondrial, o les set filles d'Eva.⁵⁷⁸

La référence au concept biologique de la mitochondrie met en avant l'idée d'un fil conducteur (*mitos*) d'une génération à l'autre. La subtilité que souligne D. George réside dans le procédé à travers lequel se trouvent mises en relation les deux époques, et qui est de deux types : la plupart du temps, une alternance d'ordre formel entre les deux époques, c'est-à-dire une alternance que la seule structure théâtrale suffit à justifier (scène 1 : XX^e siècle / scène 2 : XXI^e siècle, et ainsi de suite) ; dans trois cas précis, un véritable processus de *flash-back*, au sens où le souvenir d'un personnage déterminé vient provoquer, au sein d'une même scène, un glissement du XXI^e siècle vers les années 1960. Le premier flash-back de ce type se produit à la scène 10 et il est clairement identifiable grâce à la didascalie : « [El PARE] *S'aixeca amb dificultats i va a l'habitació, a poc a poc, atemorit, presa dels records. Una atmosfera irreal tenyeix l'espai. Sense solució de continuïtat, passem del segle XXI al segle XX* » (103). Le personnage est en proie à ses souvenirs et c'est par cet état qu'est justifié le changement d'époque. Puis, à la scène 3 de la deuxième partie, deux glissements temporels du même type se produisent : le premier, à l'issue de la querelle entre le PETIT-FILS et la PETITE-FILLE, qui rappelle à la FILLE une dispute similaire qui l'a opposée, au XX^e siècle, à son frère ; le second, grâce à un bruit qui retentit dans l'appartement du dessus et qui rappelle à la FILLE un autre épisode du XX^e siècle, celui de la VOISINE battue par son mari et la série d'événements en chaîne que cela déclenche. S'il y a lieu d'isoler ces trois moments au sein de la structure de *Forasters*, c'est parce que le passage du XXI^e siècle au XX^e ne se contente pas d'une articulation formelle et externe ; il se fonde sur une justification interne, d'ordre psychique : c'est la conscience du personnage (celle du PÈRE

⁵⁷⁷ Une redondance qui serait une caractéristique du mélodrame à en juger par la lecture qu'Edoardo ESPOSITO propose de *Sabato, domenica e lunedì*, d'Eduardo DE FILIPPO ; il qualifie les événements de « redondants dans la mesure où ils ont indiscutablement un air de mélodrame, qui se termine bien même si le pire est frôlé à plusieurs reprises ». *Eduardo De Filippo : discours et théâtralité. Op. cit.*, p. 252. La redondance, la répétition, se présentent comme des constantes mélodramatiques, ce qui est très net dans *Forasters*.

⁵⁷⁸ GEORGE, David. « "Forasters" de Sergi Belbel : contingut i estructura ». *Art. cit.*, p. 232.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

dans le premier cas, celle de la FILLE dans les deux suivants) qui se trouve représentée sur scène, c'est son souvenir qui vient pour ainsi dire se matérialiser. Dans tous les autres cas, on perçoit une forte relation entre les deux époques, mais on ne peut pas parler de flash-back au sens d'un souvenir : souvenir de qui ? On ne peut répondre à cette question que dans les trois cas évoqués ici, où le souvenir se manifeste sur le mode de la soudaineté comme le révèlent plusieurs formules dans le texte didascalique : « *sense solució de continuïtat* », « *de cop* », « *sobtadament* »⁵⁷⁹. Le flash-back s'accompagne d'un recours à l'ellipse, dans la mesure où ce procédé consiste à mettre en lumière exclusivement les événements indispensables à l'élucidation de la trame fictionnelle. Jean-Loup Bourget repère un schéma circulaire du flash-back dans le mélodrame hollywoodien et formule à ce propos deux remarques :

D'une part, l'abondance même des flash-back, procédé narratif qui, de toute évidence, nous occuperait moins si nous discutons d'autres genres. En deuxième lieu, la fréquence élevée de schémas formels de répétition, cycliques. Or, ces formes sont signifiantes. Le flash-back est à la fois fatidique et élucidateur : il donne la clef du secret, et expose par quel enchaînement inéluctable d'événements on est arrivé au présent d'un destin scellé.⁵⁸⁰

Cet « enchaînement inéluctable », c'est dans *Forasters* celui de l'hérédité, tragique dans la mesure où elle entraîne et explique dans le même temps le malheur et la mort des personnages ; le procédé de flash-back met en lumière la thématique de la fatalité, que le mélodrame peut se permettre de partager avec la tragédie, dans la mesure où il se définit, selon P. Pavis, comme l'« aboutissement de la tragédie classique »⁵⁸¹. L'enchaînement des événements est relayé par un processus de transmission des objets qui mobilise à plein la mémoire, en se fondant sur l'*anagnorisis*.

L'articulation entre les deux époques dans la pièce se structure autour d'une alternance régulière entre l'époque 1 et l'époque 2 jusqu'à la confusion/fusion des deux époques dans la scène 4 de la deuxième partie. La présentation sous forme de colonnes (ci-dessus) provoque une première impression, d'ordre purement visuel : la structure élaborée par Belbel entraîne une forme plus ramassée, plus concentrée, que celle dictée par le déroulement chronologique

⁵⁷⁹ Trois cas qui renvoient à une caractéristique essentielle du mélodrame – et tout particulièrement du mélodrame cinématographique, qui semble puiser ce procédé dans la tradition romanesque (plus que théâtrale) : « Le procédé du flash-back est aujourd'hui ressenti comme essentiellement cinématographique. Cependant, le mot anglais existe de longue date pour désigner un "ressouvenir" soudain. Et le procédé est loin d'être inconnu dans le roman du XIX^e siècle. » BOURGET, Jean-Loup. *Le Mélodrame hollywoodien*. Paris : Ramsay, 1994, p. 139.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 143.

⁵⁸¹ « Le mélodrame est l'aboutissement, la forme parodique sans le savoir de la tragédie classique pour laquelle on aurait souligné au maximum le côté héroïque, sentimental et tragique, en multipliant les *coups de théâtre*, les reconnaissances et les commentaires tragiques des héros ». PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre. Op. cit.*, p. 202.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

supposé réel de l'action dramatique. Dans la scène 3 de la deuxième partie, on trouve entremêlées des séquences correspondant à l'époque 1 et à l'époque 2, et il ne s'agit plus uniquement d'un procédé d'alternance ; il y a un véritable enchevêtrement des temporalités. La scène se divise en microséquences correspondant aux changements d'époque ; ces microséquences peuvent être présentées comme suit :

- **(II, 3, a)** au XXI^e siècle, on assiste à une dispute entre la PETITE-FILLE et le PETIT-FILS, au salon, pendant que la FILLE et le FILS sont dans la chambre ;
- **(II, 3, b)** puis, on bascule vers le XX^e siècle et on voit une autre dispute, entre le FILS et la FILLE (jeunes), toujours au salon ;
- **(II, 3, b')** simultanément, on est toujours au XXI^e siècle dans la chambre où la FILLE (adulte) est spectatrice de sa propre dispute avec son frère, quarante ans plus tôt ;
- **(II, 3, c)** ensuite, on revient au XXI^e siècle pour assister à la scène où la FILLE se trouve au plus mal (elle vomit, etc.) ;
- **(II, 3, d)** on passe alors à nouveau au XX^e siècle et c'est l'arrivée de la VOISINE et de l'ENFANT qui viennent trouver secours auprès de la MÈRE, ainsi que l'intrusion du VOISIN et la quasi-consommation du désir amoureux entre ce dernier et la FILLE ;
- **(II, 3, e)** enfin, de nouveau au XXI^e siècle, c'est la consommation du désir amoureux entre le JEUNE HOMME et la PETITE-FILLE.

La coïncidence ou la simultanéité de II, 3, b et II, 3, b' (on a cité plus haut la didascalie qui indique que dans la chambre c'est encore le XXI^e siècle, alors qu'on est passé au XX^e au salon) permet d'introduire une distorsion dans la chronologie et ainsi de préparer la séquence double de la scène suivante. Car il faut souligner la manière assez singulière dont se présente la scène 4 : les désignateurs doubles (MÈRE-FILLE, etc.) indiquent que cette scène a eu lieu deux fois, d'abord au XX^e siècle et ensuite au XXI^e de façon absolument identique. Cette confusion a été préparée, tout au long de la pièce, par différents jeux de correspondance, mais il est intéressant de noter qu'elle se manifeste également à travers un certain nombre de marques assez prononcées de subjectivité qui se nichent tout au long du texte didascalique. On ne compte plus, en effet, les décalages entre la liste initiale des personnages et les désignateurs employés par l'auteur. Il ne s'agit pas ici de vrais *errata*, mais plutôt de distorsions du type : « *EL JOVE fa una passa instintiva enrere [...]* » (137), « *EL JOVE mira la MARE i desapareix* » (138). Le contexte prouve que c'est le VOISIN qui est ainsi désigné. L'inverse se produit aussi : « *La FILLA [...] assisteix [...] a la consumació física de l'impuls amorós de la seva neboda amb el VEÍ* » (142). C'est du JEUNE HOMME qu'il est ici question. Cette confusion ne serait pas véritablement signifiante si le substantif *neboda*, était lui aussi

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

écrit en lettres capitales ou si, au contraire, le mot *veí* apparaissait en minuscules (il serait possible en effet de désigner ainsi le JEUNE HOMME, dans la mesure où il est bel et bien un voisin) ; mais ce n'est pas le cas car le groupe *la seva neboda*, est un groupe nominal offrant simplement une plus grande variété lexicale pour désigner la PETITE-FILLE, alors que la typographie (« el VEÍ ») fait apparaître le terme comme un désignateur. La confusion est donc introduite au sein même de l'emploi des désignateurs. Le lecteur perçoit sans doute de façon d'autant plus intense la confusion entre les époques, il est même invité à la déceler, comme on le voit à travers le recours à la parenthèse dans cette indication : « *Aquesta vegada, però, el PARE (el seu FILL) no desapareix amb la maleta per la porta del passadís, cap a una habitació interior...* » (114). Tout se passe comme si Belbel feignait de se tromper de mot, s'efforçait à commettre des erreurs signifiantes⁵⁸² ; pour la confusion qui aura lieu à la scène 4, le terrain est donc en partie préparé dès le choix des désignateurs.

Rien ne permet véritablement de nuancer le terme de confusion/fusion, en tout cas d'un point de vue sémiotique : à travers le désignateur MÈRE-FILLE, par exemple, on doit nécessairement comprendre que la MÈRE et la FILLE qui, jusque là, constituaient pour le lecteur/spectateur deux personnages distincts, disent et font la même chose. Certes, on saisit bien que c'est un procédé dramaturgique permettant d'exprimer la forte ressemblance des deux morts ; on a bien l'intuition, dans le fond, qu'une parfaite équivalence n'est pas possible et l'on sait qu'il s'agit d'un procédé dramaturgique visant à mettre en relief la ressemblance et à taire les différences (probables) dans le même temps. En d'autres termes, c'est une mort de théâtre, et il n'y a qu'au théâtre qu'elle peut être formulée dans les termes d'une équivalence, tandis que dans la vie, il y aurait (au mieux) un réseau de troublantes coïncidences. Mais parler de coïncidence ou de ressemblance, c'est ouvrir la voie à une analyse assez approximative qui ne permettrait pas de rendre compte de l'écriture de cette scène et de sa signification vraisemblable. La création de personnages doubles ne constitue-t-elle pas en elle-même une formulation de la mort ? La mort, c'est la perte de l'individualité, c'est l'« individualité disparue », selon l'expression de Vladimir Jankélévitch. Or, Belbel lui-même décrit le procédé de confusion comme un mélange : « *Temps i personatges barrejats* » (143). Faire un mélange, c'est prendre des éléments d'un premier ensemble et des éléments d'un second ensemble pour en créer un troisième, c'est-à-dire ici, de nouveaux personnages et un nouvel espace-temps. Du coup, la perte de l'individualité se manifeste très clairement, dans la mesure où dans la scène 4 la MÈRE-FILLE

⁵⁸² Néanmoins, pour éviter toute systématisation, on doit remarquer que le lapsus n'est pas révélateur à tous les coups.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

n'est ni tout à fait la MÈRE ni tout à fait la FILLE, mais bien plutôt une confusion entre ces deux personnages ; cela vaut pour tous les personnages doubles de la scène : PÈRE-FILS, FILLE-PETITE-FILLE, FILS-PETIT-FILS et VOISIN-JEUNE HOMME. Il y a mélange, confusion et, pourquoi pas, fusion : Belbel réussit à fondre certains personnages du XX^e et du XXI^e siècles, comme on fond deux métaux ; et de même qu'on obtient l'acier par un alliage de fer et de carbone, de même l'auteur crée des personnages doubles par un alliage des personnages originaux des époques 1 et 2. La question de la confusion dans *Forasters* est d'une grande importance puisque la mort apparaît en filigrane dans le jeu de dédoublements lui-même. Ce jeu en est une première formulation dans la mesure où il induit une perte de l'individualité par sa structure même.

La confusion/fusion des deux temps de l'action dramatique est amenée par une mise en relation de plus en plus complexe et problématique du passé et du présent, que l'on se propose d'interroger en s'inspirant largement des travaux de Gérard Genette sur l'*anachronie*⁵⁸³. G. Genette remarque :

Toute anachronie constitue par rapport au récit dans lequel elle s'insère – sur lequel elle se greffe – un récit temporellement second, subordonné au premier [...]. Nous appellerons « récit premier » le niveau temporel de récit par rapport auquel une anachronie se définit comme telle.⁵⁸⁴

Quel est le « récit premier » dans *Forasters* ? Le cadre fixé par le prologue et l'épilogue, qui appartiennent tous deux au XXI^e siècle, laisse penser dans un premier temps que le récit premier serait toute la partie de la pièce qui se déroule au XXI^e siècle (peut-être d'autant plus qu'en 2004, il s'agit aussi l'époque contemporaine pour le lecteur/spectateur). Les scènes correspondant aux années 1960 apparaîtraient alors comme des *analepses*⁵⁸⁵ – une notion qui, appliquée au texte théâtral, permet d'interroger assez précisément le rapport qui s'établit

⁵⁸³ Voir GENETTE, Gérard. *Figures III. Op. cit.* Bien sûr, G. GENETTE s'intéresse ici exclusivement au roman, et même plus précisément à l'œuvre romanesque de Proust. Or, c'est une évidence que de rappeler la différence qui existe entre les études romanesques et les études théâtrales, en particulier dans l'emploi que chacune réserve au terme de *récit* : « Au sens strict, et dans l'usage de la critique théâtrale, le récit est le discours d'un personnage narrant un événement qui s'est produit *hors-scène* » (PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre. Op. cit.*, p. 294). Si la notion de *récit* désigne, dans le texte théâtral, une certaine modalité du discours des personnages (épique), dans le roman, en revanche, elle renvoie à l'instance narrative. Or, ici, on se propose d'interroger l'anachronie telle qu'elle est inscrite, non pas au sein du discours du personnage, mais au sein de la structure théâtrale. L'analyse ne portera donc pas sur les dialogues, mais sur l'économie d'ensemble de la pièce, sur l'organisation et l'agencement entre elles des différentes étapes de l'histoire. C'est dans cette mesure que l'on peut se servir ici d'un travail critique portant à l'origine sur le roman.

⁵⁸⁴ GENETTE, Gérard. *Figures III. Op. cit.* p. 90.

⁵⁸⁵ Des « analepses externes », pour emprunter la terminologie de G. GENETTE : « Nous pouvons [...] qualifier d'*externe* cette analepse dont toute l'amplitude reste extérieure à celle du récit premier » (*ibid.*, p. 90). L'auteur qualifie d'externes toutes les analepses portant sur un épisode antérieur au point de départ temporel du « récit premier ». Il observe, que les récits qui présentent les antécédents des personnages sont des analepses externes ; ainsi le récit de la blessure d'Ulysse.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

dans *Forasters* entre les deux époques en question. Les scènes qui se déroulent au XX^e siècle, dans la pièce, peuvent être considérées comme des analepses dans la mesure où l'on saisit à travers elles les origines d'un drame qui a pris sa source quarante ans plus tôt. Le point de départ temporel du « récit premier » serait alors le retour de la FILLE dans l'appartement familial après une absence de quarante ans. Mais cette interprétation est-elle véritablement convaincante ? Le retour du personnage n'est représenté que dans la deuxième scène et la première partie s'ouvre en fait sur une scène se déroulant au XX^e siècle, de sorte qu'il serait absurde, d'un point de vue logique et chronologique, de dire que la scène 1 constitue une analepse par rapport à la scène 2. S'il y a lieu de parler d'analepse, cette dernière ne pourrait donc être définie que par rapport au « récit » de l'acquisition de l'appartement par l'HOMME – et cela reviendrait à identifier dans le prologue et l'épilogue le « récit premier », ce qui produirait une lecture assez inattendue : *Forasters*, avant d'être une histoire de famille, serait l'histoire de l'acquisition de l'appartement de cette famille par un membre étranger. Dans le cadre d'une double analepse, toutes les scènes correspondant au XXI^e siècle viendraient alors se greffer sur le « récit premier » de l'accession à la propriété pour l'HOMME (prologue et épilogue), et toutes les scènes correspondant au XX^e siècle constitueraient par conséquent une analepse seconde. Il ne s'agit évidemment pas d'entamer une discussion de nature terminologique, mais plutôt d'examiner l'articulation entre elles des différentes époques – et à travers elles, des différents signifiants temporels (au sein de l'univers fictionnel) – dans le cadre de la structure théâtrale singulière qu'a élaborée Belbel dans *Forasters*. Si les différentes analepses repérables dans *Forasters* ont bien pour fonction d'expliquer en partie le passé des personnages, elles ne se contentent pas pour autant d'apporter un éclairage « externe » sur le présent⁵⁸⁶. Au contraire, on observe une véritable interférence entre les différents niveaux temporels de la pièce. Mais encore faut-il déterminer la nature exacte d'une telle interférence.

À la suite de Genette, on pourrait considérer dans un premier temps comme des analepses internes *hétérodiégétiques*⁵⁸⁷ tout ce qui, dans *Forasters*, renvoie à l'histoire de la famille au XX^e siècle ; on a en effet deux histoires, apparemment parallèles, dont la plus ancienne vient éclairer la plus récente. Cet éclairage se produit essentiellement par la ressemblance entre les deux histoires, mais la ressemblance n'occulte à aucun moment le fait qu'il y a deux lignes

⁵⁸⁶ Autrement dit, on n'a pas affaire à ce que Gérard GENETTE appelle des *analepses externes*, qui « du seul fait qu'elles sont externes, ne risquent à aucun moment d'interférer avec le récit premier, qu'elles ont seulement pour fonction de compléter en éclairant le lecteur sur tel ou tel "antécédent" », mais à des *analepses internes* « dont le champ temporel est compris dans celui du récit premier ». *Ibid.*, p. 91.

⁵⁸⁷ Gérard GENETTE qualifie d'*hétérodiégétiques* les analepses « portant sur une ligne d'histoire, et donc un contenu diégétique différent de celui (ou ceux) du récit premier » (*ibid.*, p. 91).

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

d'histoire différentes (deux contenus diégétiques en partie distincts). L'intrusion du VOISIN et ses répercussions tragiques sur la vie de la FILLE, au XX^e siècle, éclaire la peur des voisins étrangers, qui tourmente la même FILLE, cette fois-ci au XXI^e siècle⁵⁸⁸. Dans *Forasters*, l'utilisation de ces analepses est assez singulière, dans la mesure où elles n'interviennent pas immédiatement après l'élément dont elles sont censées éclairer les « antécédents ». À la scène 4 de la première partie, par exemple, on découvre un rapport éminemment conflictuel entre le PÈRE et la FILLE, mais il conserve tout son mystère jusqu'à ce que l'on comprenne au cours de la pièce que la FILLE s'en est allée juste après la mort de sa mère et n'est jamais reparue auprès de sa famille. Cette information n'est pas délivrée immédiatement après la scène 4 ; elle est comme distillée, révélée en pointillés à travers toutes les représentations du passé, ainsi qu'à travers trois dialogues qui ont lieu au XXI^e siècle⁵⁸⁹ : le dialogue entre la FILLE et la PETITE-FILLE à la scène 6, celui entre le PÈRE et le FILS à la scène 8 et celui entre la FILLE et le FILS à la même scène – pour ce dernier, il y a lieu de mettre en évidence une forme d'hypotypose : la mort de la MÈRE-FILLE (II, 4) est déjà décrite puisque la FILLE dépeint à son frère l'instant du dernier souffle de la MÈRE. Dans ce dialogue, l'analepse est d'autant plus aisée à percevoir que cette actualisation fictive de la mort de la MÈRE, à travers le discours de la FILLE, donne au lecteur/spectateur l'impression d'assister à la scène. Le caractère plutôt diffus de l'analepse, ou plus exactement le fait que l'analepse n'intervienne pas directement après la scène qu'elle est supposée éclairer, peut produire dans certains cas un effet d'étrangeté : les situations sont présentées d'abord dans leur opacité ; ainsi, le lecteur/spectateur devra attendre un peu avant de saisir la nature et l'origine du conflit qui oppose la FILLE et le PÈRE. Cette observation vaut pour tous les moments de la pièce où la reconnaissance fonctionne à plein, mais parfois de façon plus ambiguë ; notamment en ce qui concerne la référence au secret que la MÈRE a confié à l'ENFANT, ou qu'elle a plutôt échangé avec lui. D'abord, ce secret est introduit au cours du dialogue entre la FILLE et l'HOMME, au XXI^e siècle (I, 8) : « FILLA (*de sobte, amb llàgrimes als ulls*) : És... és un secret, potser ? » (81). Le secret conservera tout son mystère jusqu'à la scène 3 de la seconde partie. Dans la réplique citée précédemment, la FILLE fait référence à cette réplique précise de la MÈRE disant à l'ENFANT : « Recorda el nostre secret. I no l'hi diguis a ningú. Mai.

⁵⁸⁸ G. GENETTE montre que les analepses de cette nature ont également pour fonction d'éclairer les « antécédents » d'un personnage ; dans le cadre de *Forasters*, on pourrait peut-être dire que ce type d'analepses met en lumière, aussi, l'origine du drame. GENETTE souligne par ailleurs le caractère « classique » de ce type d'analepses en montrant qu'elles interviennent en général lorsqu'est introduit un nouveau personnage ; par exemple, dans *Madame Bovary*, la première apparition d'Emma s'accompagne d'une analepse interne hétérodiégétique à travers laquelle le narrateur présente le passé, l'histoire de la jeune femme.

⁵⁸⁹ Dans ce cas précis, on peut parler de *récits* dans le sens proprement théâtral du terme, que l'on a signalé plus haut.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

D'accord ? » (134). Le moment précis auquel renvoie l'événement-secret au sein de l'action dramatique fonctionne d'une certaine manière comme un signifiant temporel (il vaut pour « telle année », « tel jour », « à tel instant », etc.), et l'on remarque à partir de là que la structure temporelle de la pièce permet un jeu autour de l'épaisseur du Temps : d'une part, contrairement au lecteur/spectateur, les personnages savent à quel moment de l'histoire fait référence le mot « secret », déjà à la scène 8 ; mais d'autre part, la FILLE ne connaîtra jamais le contenu du secret, alors que le lecteur/spectateur le découvre en assistant au dialogue entre la MÈRE et l'ENFANT.

Dans l'ensemble, les analepses ne révèlent que peu à peu les antécédents de situations et de personnages d'abord présentés dans une certaine étrangeté. L'interférence du passé sur le « récit premier » se produit en bonne partie grâce au relais des objets : la permanence de certains accessoires d'une époque à une autre, notamment celle du livre et de la boîte à cigares, induit une intrusion du passé dans le présent. La composition de *Forasters* s'apparente ainsi à une forme de retour explicite, avoué, sur ses propres traces, essentiellement à travers l'utilisation des objets communs aux deux époques. Il s'agit d'un retour de l'ordre de la réminiscence, puisque les objets sont en quelque sorte des morceaux de mémoire. On peut dire qu'ils introduisent du passé dans le présent, c'est-à-dire qu'ils interfèrent sur le « récit premier » : ils portent, pour le coup, sur la même ligne d'histoire et sur le même contenu diégétique que ce récit, dans la mesure où ils y provoquent diverses formes de réaction des personnages. Les références au passé qui se produisent sur ce mode peuvent être désignées comme des analepses internes *homodiégétiques répétitives*⁵⁹⁰ ; ainsi, l'introduction des fleurs à la scène 6 : avec elles, c'est le passé de la FILLE qui se manifeste, sur le mode du retour, et qui provoque une série de réactions en chaîne.

Deux remarques s'imposent à ce stade de l'analyse. En premier lieu, ce type d'analepses met en avant le rapport analogique qui s'établit entre les deux temps. Or, l'analogie n'est pas une copie de l'original, mais une imitation formelle qui permet la création, pour ainsi dire, d'un nouvel original ; en grammaire, par exemple, l'analogie désigne l'influence, dans la formation des mots, d'autres mots semblables, déjà existants, indépendamment des règles mécaniques de l'étymologie et, parfois, en contradiction avec elles. Selon quelles règles temporelles Belbel élabore-t-il sa grammaire dramaturgique dans *Forasters* ? La formation des personnages est-elle de nature étymologique ou analogique ? En d'autres termes, il y a

⁵⁹⁰ « Avec le second type d'analepses (internes) homodiégétiques, que nous appellerons précisément analepses répétitives, ou “rappels”, nous n'échapperons plus à la redondance, car le récit y revient ouvertement, parfois explicitement, sur ses propres traces. » GENETTE, Gérard. *Figures III. Op. cit.*, p. 95.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

lieu de se demander si la ressemblance entre les personnages doubles (la MÈRE et la FILLE, la FILLE et la PETITE-FILLE, etc.) est de nature héréditaire – ce serait la formation étymologique – ou non. Si c'est l'hérédité qui provoque la ressemblance, on est face à une conception cyclique du temps, fondée sur une sempiternelle répétition, et ce traitement du temps justifie une lecture pessimiste de l'œuvre en couronnant le triomphe de la fatalité. En revanche, si la construction des personnages est de nature analogique, cela suppose une ressemblance principalement formelle ; ce n'est pas parce qu'elle est la nièce de la FILLE que la PETITE-FILLE est séduite, comme elle, par un étranger (justification étymologique, par l'hérédité), mais simplement parce qu'elle rencontre cet étranger (le JEUNE HOMME) dans une situation analogue à celle de la rencontre entre la FILLE et le VOISIN, quarante ans plus tôt. La ressemblance porterait ainsi non plus sur les personnages eux-mêmes et sur leur destinée, mais seulement sur les événements et les conditions dans lesquelles ils se produisent. En d'autres termes, il y aurait une ressemblance entre les deux rencontres, mais rien n'indiquerait qu'il doive y avoir une ressemblance fondamentale entre les deux personnages – ressemblance qui impliquerait, du reste, la reproduction plus ou moins exacte de la vie de la FILLE dans celle de la PETITE-FILLE.

On voit donc que la question de l'hérédité, du rapport entre les générations, se trouve profondément inscrite dans la structure temporelle même de *Forasters*. Ce qui peut être identifié comme une analepse interne homodiégétique répétitive trouve dans la pièce une valeur tout autre que fonctionnelle ; elle semble signifiante, pour ainsi dire par elle-même, puisqu'à travers elle se pose la question de ce qu'on pourrait appeler une poétique des personnages : le jeu de dédoublement offre à Belbel la possibilité d'une expérimentation radicalement nouvelle dans le processus de création des personnages – on pourrait presque parler d'une création génétique. Les personnages de l'époque 2 apparaissent comme des « paquet[s] de déterminations sémiotiques (différentielles) »⁵⁹¹, dont les signes trouvent leurs racines dans les personnages de l'époque 1, ainsi que dans un processus de production nouvelle qui fait d'eux des acteurs individualisés. La construction des personnages semble donc intimement liée à la structure de la pièce et au traitement du temps, et dans ce sens on peut dire que l'analepse est à l'origine d'une création des personnages fondée sur l'*anamorphose*. On rejoint alors la dialectique du même et de l'autre, du semblable et du différent, qui est au cœur de l'œuvre depuis le titre : en termes picturaux, tout se passe comme si les personnages de l'époque 2 étaient des dessins dans lesquels les figures de

⁵⁹¹ UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre. Op. cit.*, p. 136.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

l'époque 1 pouvaient être vues tantôt déformées, tantôt identiques, selon le point de vue depuis lequel on les regarde. La création des personnages serait donc *à la fois une reproduction et une production*.

Le rapport entre les termes d'analepse, d'analogie et d'anamorphose, qui pourrait apparaître comme un jeu de mots superficiel, semble constituer en fait un rapprochement fructueux pour l'interprétation de la structure de *Forasters*. Le préfixe grec *ana-* exprime, en effet, un mouvement soit dans l'espace, soit dans le temps. Au plan temporel, on vient de voir à quel point le mouvement de retour en arrière est fondamental pour la structure de la pièce : à l'analepse correspond le phénomène d'*anagnorisis*, et il semble ainsi qu'on puisse repérer une forme d'anamnèse, dans *Forasters*, ce terme désignant en médecine l'interrogatoire auquel le praticien soumet un patient afin de connaître ses antécédents sanitaires, individuels et familiaux. Il est alors intéressant de considérer la question de la mémoire, et plus précisément du rejeu, à travers la métaphore médicale – psychanalytique, en fait : d'une certaine façon, tout se passe comme si les personnages tentaient parfois, au XXI^e siècle, de compenser leurs manquements ou de corriger les défauts de leur action au XX^e siècle. Comme si, dans l'époque 2, ils jouaient une situation analogue à celle de l'époque 1 et intervenaient ainsi, en quelque sorte, sur l'époque 1 elle-même, par exemple à la fin du dialogue entre le FILS et la FILLE (I, 8) :

FILLA : Et quedaràs amb mi ?

FILL : Eh ?

FILLA : Fins... al... final ? (*Pausa.*) Creus que ho podràs fer, aquesta vegada ? » (92).

On pourrait penser que la FILLE offre à son frère la possibilité d'un rejeu du passé au terme duquel ce passé serait corrigé, transformé, transcendé – ce qui n'est pas sans évoquer la technique du « psychodrame »⁵⁹² en psychanalyse, porteuse de théâtralité par ailleurs. Mais l'anamnèse est avant tout un concept issu de la théorie platonicienne. Jankélévitch, observe que la mort est le moment d'une connaissance rétrospective, d'une reconnaissance, et qu'ainsi ce n'est que le dernier instant de la vie, la « dernière minute », qui scelle le sens de cette vie ; de là un étrange rapport entre rétrospection et anticipation :

⁵⁹² Néologisme créé par l'Américain J. L. MORENO : « Technique psychothérapique de groupe qui utilise le jeu dramatique libre, l'investigateur demandant soit à un sujet, soit à plusieurs, de jouer leur propre personnage pour leur compte, sans spectateurs, ce qui a pour but de leur faire exprimer leurs conflits personnels qu'ils prennent spontanément pour thème de la scène, d'en prendre conscience et de se transformer par libération de leurs inhibitions et complexes ; la représentation est suivie enfin d'une discussion où l'on commente le jeu de chacun et où chacun dégage ce qu'il a appris de lui-même, le mode ludique facilitant l'expression des complexes personnels et la transformation ultérieure des sujets [...]. » MORFAUX, Louis-Marie. *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*. *Op. cit.*, p. 294.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

[...] si l'on peut apprendre ce que l'on sait déjà, et découvrir ce qu'on a depuis longtemps trouvé, inversement on peut reconnaître ce qu'on ne connaissait pas : une espèce de familiarité métémpirique est ici donnée qui peut être comparée à l'anamnèse de Platon ; l'homme qui croit se rappeler, et n'a pourtant jamais su, commence par la deuxième fois : c'est le numéro Deux qui est le premier.⁵⁹³

Cette remarque est très éclairante pour *Forasters*. À la lumière de ce qui a été dit jusqu'ici, on voit en effet que la reconnaissance se fait à partir du « numéro Deux », c'est-à-dire de l'époque 2, du XXI^e siècle : dans une certaine mesure, c'est en voyant la FILLE à l'agonie que l'on se souvient de l'agonie de la MÈRE.

Mais une seconde remarque s'impose alors. Jusqu'ici, on a envisagé la structure temporelle de *Forasters* comme si la distinction passé/présent/futur allait de soi ; pourtant, il faut remarquer que la plupart du temps il est difficile de déterminer véritablement si l'on a affaire à des analepses ou, au contraire, à des prolepses. Jusqu'ici, on a considéré le prologue comme un possible point de départ temporel, c'est-à-dire par la même occasion comme un élément de l'histoire ; on a même émis l'hypothèse que l'unité constituée par le prologue et l'épilogue puisse être vue comme le véritable « récit premier » de *Forasters*. Mais n'est-ce pas oublier, dans une certaine mesure, la fonction propre à tout prologue ? Le prologue peut être sommairement défini en ces termes :

[...] une sorte de « préface » de la pièce [...]. Le spectateur, mis au courant de l'action par l'annonceur, vit l'action dramatique à deux niveaux : en suivant le fil de la fable, en « survolant » et en anticipant l'action : il est à la fois dans et au-dessus de la pièce, il s'identifie et prend le recul parfois nécessaire.⁵⁹⁴

À la lumière de cette définition, on voit d'une part que le prologue de *Forasters* est original, puisque l'annonce demeure assez hermétique (ce qu'on comprend, c'est que l'action va se dérouler dans cet appartement – et guère plus), et surtout, d'autre part, que tout prologue constitue un élément extra-diégétique, dans la mesure où il n'est pas seulement *dans* la pièce, mais aussi *au-dessus* d'elle. De sorte que si l'on s'en tient à la pièce à proprement parler, on pourrait peut-être considérer que le point de départ temporel soit l'époque 1. À la limite, en effet, pourquoi l'époque 2 ne serait-elle pas une pure projection depuis l'époque 1 ? À la fin de la scène 4 de la seconde partie, la liste des regards mentionne un *regard proleptique* : « *La MARE morta, al segle XX, veu la seva NETA al segle XXI* » (148) ; dans la même partie, à la fin de la scène 2, le GRAND-PÈRE porte lui aussi un regard proleptique et même prophétique sur l'action dramatique, lorsqu'il devine que le PÈRE sera à

⁵⁹³ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La Mort. Op. cit.*, p. 125.

⁵⁹⁴ PAVIS, Patrice. Dictionnaire du Théâtre. Op. cit., p. 273.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

son tour chassé de la chambre mortuaire, au XXI^e siècle. La distinction entre analepse et prolepse est en définitive assez indécidable, d'autant que la dernière scène de *Forasters* introduit une nouvelle temporalité, atemporelle si l'on peut dire, qui n'est ni l'époque 1 ni l'époque 2 : « *Som al segle XX i al segle XXI. Indistintament* » (143). La structure de la pièce repose donc sur une anachronie totale, comme l'indiquait déjà cette formulation : « *el record d'un moment futur* » (114). Belbel fonde son écriture sur le paradoxe temporel du brouillage des temporalités et, finalement, sur l'abolition de la frontière entre passé, présent et futur. Ainsi, le temps (grammatical) de *Forasters* n'est-il pas le futur antérieur ? Jankélévitch, réfléchissant sur le moment de la mort vu comme ce qui permettra d'évaluer la vie, écrit :

Le « futur antérieur », qui est un avenir conçu par anticipation comme passé, sert chez Bergson à expliquer ce paradoxe de l'imprévisible à demi prévu : quand tout sera terminé, nous sommes *presque* sûrs que le « message » de la vie désormais révolue deviendra intelligible, et d'abord qu'il y aura en général un message.⁵⁹⁵

Le jeu temporel pourrait donc être lu comme la construction d'un message, c'est-à-dire d'un sens particulier. L'anachronie semble n'être pas qu'un jeu formel ; elle délivre une conception du temps et de l'existence propre à l'auteur. Pour décrypter cette vision, les travaux de Jankélévitch continuent d'être éclairants. N'a-t-on pas souligné à plusieurs reprises un certain enchevêtrement du temps et de l'espace ? Le préfixe *ana-* mentionné plus haut désigne en effet un mouvement soit dans le temps soit dans l'espace ; il indique par exemple un déplacement (spatial) dans une expression telle que « jeter l'anathème sur quelqu'un », qui de toute évidence n'est pas sans lien avec la pièce, l'anathème étant à la fois une excommunication et une malédiction. La frontière entre temps et espace est souvent difficile à tracer. Tout se passe comme si, parfois, l'espace était formulé en termes temporels et le temps, en termes spatiaux. N'observe-t-on pas, par exemple, le déplacement d'un même appartement à travers le temps ? Et le temps ne vient-il pas s'incarner, presque physiquement, dans les personnages doubles de la seconde partie ? Cette hypothèse apparemment paradoxale, voire absurde, revient en fait à se demander s'il n'y aurait pas dans *Forasters* une tentative de saisir matériellement le temps dans son écoulement immatériel. Belbel arrête le temps à la scène 4, après que l'agonie de la MÈRE-FILLE s'est amorcée et que la FILLE-PETITE-FILLE a annoncé qu'elle est enceinte : « *Sobtadament, tot s'atura* » (145). Tout s'arrête, mais la représentation et l'action scénique continuent, quant à elles, d'abord par un jeu visuel, puis par la reprise du dialogue ; tout s'arrête, mais on poursuit. Alors qu'est-ce qui s'est arrêté ? Il semble que ce soit le temps qui –

⁵⁹⁵ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La Mort. Op. cit.*, p. 124.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

symboliquement, poétiquement, dramaturgiquement – s’est arrêté, comme si l’auteur l’avait soudain soustrait : tout se poursuit, mais tout se poursuit hors du temps, comme si le temps s’était figé, incarné dans l’espace, ou mieux – comme si le temps s’était soudainement fait espace. Comment, d’ailleurs, concevoir la confusion des personnages autrement que dans une abolition de la temporalité qui, normalement, les empêcherait de se rencontrer et de se mélanger ou de se fondre l’un dans l’autre ?

Pour formuler l’instant de la mort, l’auteur se voit donc contraint d’élaborer un rapport nouveau entre les catégories du Temps et de l’Espace. Il trouve des moyens dramaturgiques propices à rendre visible – à montrer sur scène – une analogie ainsi formulée par Jankélévitch lorsque ce dernier examine la définition de la mort comme limite de la vie :

[...] l’idée de limite est une représentation spatiale, et on ne l’applique à la mort que par analogie : car c’est dans le temps, où il n’y a ni lignes-frontières ni figures, que la mort est un évènement-limite ; la mort met le point final à la succession des événements vécus.⁵⁹⁶

On peut dire que, d’une certaine façon, une telle analogie prend corps dans *Forasters*. Mais pour percevoir pleinement cet aspect, qui illustre du reste le caractère fondamental de la notion de frontière pour la pièce, il faut dire que l’abolition de la temporalité ne se fait pas sans une abolition de la spatialité :

[...] l’espace est à la fois obstacle en tant qu’il sépare les hommes, et organe en tant qu’il les fait communiquer. [...] c’est la spatialité qui est l’obstacle, et qui retient les hommes éloignés les uns des autres – car elle est le principe inerte de la distance et de l’empêchement pour deux ou plusieurs êtres de coexister à la même place ; la spatialité-obstacle signifie que chaque être impénétrable occupe son lieu privé, d’où il déloge les autres ; elle est le minimum nucléaire qu’on ne peut économiser ; et inversement c’est l’espace qui est l’organe et qui relationne les êtres topographiquement séparés [...]. De la même façon, la *temporalité* du temps est au temps de cette temporalité comme l’obstacle à l’organe.⁵⁹⁷

La construction de la scène 4, et même celle de toute la pièce en tant qu’elle est structurée par un mouvement de convergence de toutes ses parties vers la confusion finale, repose essentiellement sur la double dialectique, mise en relief par Jankélévitch, de l’espace et de la spatialité, d’une part, et du temps et de la temporalité, d’autre part. Temps et espace y fonctionnent comme des organes mettant en rapport, ou plutôt en facteur commun – c’est-à-dire en fin de compte, mêlant – deux ensembles spatio-temporels ; de cette opération, résulte l’abolition et de la temporalité et de la spatialité : deux corps ne font plus qu’un et deux époques ne sont plus qu’une. L’anachronie est donc éminemment signifiante dans *Forasters*,

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 119.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 166.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

puisque c'est à travers elle qu'est appréhendé l'instant mortel ou instant létal, que l'on a déjà évoqué au cours de l'étude portant sur *El temps de Planck*. Ce que *Forasters* tente à nouveau de formuler, c'est l'expérience de cet instant – expérience dont le philosophe souligne l'inévitable herméticité :

On peut certes concevoir une espèce de simultanéité-éclair, une coïncidence ponctuelle de la conscience-de-soi avec l'article létal : mais cette simultanéité est parfaitement inutilisable, puisque, l'instant d'après, ou mieux à l'instant même, il n'y a plus ni conscience ni être conscient. [...] Non, d'aucune façon l'instant mortel n'est objet de connaissance ni matière à spéculation ni à raisonnement ; d'aucune manière la simultanéité fulgurante, qui est contemporanéité resserrée aux dimensions de l'instant, et finalement annulée, n'est vécue dans une expérience psychologique et consciente – puisque toute conscience est soit anticipatrice soit retardataire ; d'aucune manière la coupe instantanée n'est une chose, *Res*, car si elle était « quelque chose », sa masse serait objet de vision ou de discours ; mais elle ne serait plus l'instant.⁵⁹⁸

Dans ce passage de *La Mort*, on trouve presque une proposition de lecture pour *Forasters*. Le vocabulaire qu'emploie Jankélévitch est étrangement proche de celui qu'utilisera Belbel dans la pièce. La « simultanéité fulgurante » évoque le champ lexical de la soudaineté mentionné précédemment, et la métaphore de la « simultanéité-éclair » est exprimée presque telle quelle dans le long texte didascalique de la fin de la scène 4 : « *Un raig de llum imperceptible uneix màgicament uns ulls amb els altres* » (148-149). Jankélévitch rappelle que la simultanéité de la conscience que l'individu aurait de sa mort et de la transformation de cet individu en « article létal », en cadavre, tient à la dialectique de l'anticipation et de la rétrospection, qui renvoie dans la pièce au rapport indécidable entre prolepse et analepse. Dans *Forasters*, il y a une tentative de réification de l'instant mortel, dont Jankélévitch démontre précisément qu'elle est impossible, la mort n'étant pas une chose. Tout se passe donc comme si le pari dramaturgique de Belbel consistait à faire de la mort une chose que l'on pourrait voir et examiner – d'en faire virtuellement, symboliquement, une chose, presque un objet de théâtre que l'on puisse montrer sur la scène du théâtre afin de l'interroger. Dans *Forasters*, Belbel prend à proprement parler les *dimensions de l'instant*, puisque l'instant mortel vient s'incarner dans l'espace à travers la confusion/fusion des corps, c'est-à-dire que l'on peut pratiquement parler d'un instant aux dimensions spatiales. Qu'apprend-on alors de cet instant mortel pour ainsi dire transposé à la scène ? Dans un premier temps, on pourrait dire avec Jankélévitch, mais en catalan et non plus en latin, *res* :

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 220-221.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

[...] on a beau analyser l'instant mortel, tenter de pénétrer dans son intimité, s'en rapprocher le plus possible, écarquiller les yeux, appliquer le microscope et l'ultra-microscope le plus puissant – on n'y découvre rien d'autre que le fait pur et simple de mourir ; l'instant de la mort est l'évènement rudimentaire réduit à cette « quoddité » ou effectivité indivisible du coup d'arrêt.⁵⁹⁹

Ne peut-on pas, en dernière instance, appliquer cette conclusion à *Forasters* ? Belbel ne dit-il pas en effet l'irréversible herméticité de l'instant mortel ? La pièce se termine – si l'on considère l'épilogue comme un élément externe – avec la mort. Et qu'est-ce que cette mort sinon un jeu de regards dont on ne sait rien d'autre que le cheminement ? Les personnages comprennent un mystère : « *I, aleshores, totes elles semblen entendre un misteri fins aleshores ocult o impenetrable* » (148) ; mais le lecteur/spectateur ne le percera pas. *Forasters* se présente soudainement, sur la question de la mort, comme un cryptogramme indéchiffrable. À la question « *Quid est mors ?* », posée par Jankélévitch, la pièce répond comme le philosophe : la mort.

La structure temporelle de *Forasters* est donc aussi originale que signifiante ; elle propose d'appréhender la mort, presque de s'en approcher au plus près, quitte à ce que ce soit pour constater que l'on ne peut rien apprendre sur la mort, instant finalement hermétique, obscur, qui conserve tout son mystère. Cette « quoddité » de la mort n'a pu se manifester qu'à travers le jeu complexe de distorsions et de confusions spatio-temporelles analysé jusqu'ici, qui permet de parler d'un certain triomphe de l'anachronisme. Or, le terme d'anachronisme est très intéressant puisqu'il désigne un désaccord entre une époque de référence et une autre. Dans la pièce, ce désaccord temporel est présent à plus d'un titre, car d'une part, le passé, le présent et le futur se contaminent par des intrusions des uns sur le terrain des autres ; mais d'autre part, il y a un désaccord des personnages avec le temps – désaccord avec la mort et désaccord avec la fatalité de la répétition : *no*, adverbe redondant dans la pièce (mentionné plus haut lorsqu'on analysait la construction d'une forme de frontière entre l'espace familial et l'extérieur), apparaît aussi au XXI^e siècle comme un désir de court-circuiter le temps circulaire (« *No ho facis!* »). On pourrait donc parler d'un double désaccord anachronique dans la pièce, au sens à la fois d'un désaccord des personnages avec la logique du Temps et d'un désajustement de la chronologie qui permet à l'auteur de refondre entre eux des signes définis au préalable comme appartenant à deux ensembles bien distincts (les deux époques qui délimitent l'univers fictionnel) et, à travers ce jeu de confusion/fusion, de construire non seulement au texte théâtral mais aussi à la partition

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 223.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

scénique un référent qui surplombe tous les autres, en tant que le texte (écrit) et sa représentation scénique (induite par le texte didascalique) renvoient – en la figurant paradoxalement – à l'image pourtant inconcevable de la quoddité de l'instant mortel.

2.1.3.4. Le « territoire rhétorique » : pistes de réflexion à partir de l'analyse de *Forasters*

On souhaite clore l'étude de *Forasters* en interrogeant le texte théâtral à l'aune de la notion de « territoire rhétorique » et donner ainsi quelques prolongements à une réflexion déjà amorcée dans un article évoqué précédemment⁶⁰⁰. D'une certaine manière, le langage, dans le théâtre contemporain, se fait espace, comme le rappellent Jean-Pierre Sarrazac et Jean-Pierre Ryngaert à travers cet échange :

Jean-Pierre Sarrazac : [...] La notion d'intrigue ou d'action n'est plus essentielle. L'essentiel, c'est la notion de « situation de langage » définie par Barthes dans un très beau texte de *Mythologies* sur *Ping-pong* d'Adamov. Le conflit est dans la langue, complètement immergé dedans. On ne peut pas parler de tout mais on a essayé de faire entendre des langues différentes. Avec la langue de Strindberg ou celle de Vinaver, on voit bien que tout est dans la langue. Jean-Pierre Ryngaert parle volontiers d'un « théâtre de la parole », moi aussi (à cette réserve près qu'il ne s'agit pas d'en faire une école, comme on a parlé de « théâtre de l'absurde » ou de « théâtre du quotidien », catégories à mon avis vides de sens – je pense que Jean-Pierre sera d'accord avec moi). Il n'y a plus aujourd'hui dans les pièces de macro-conflits, il n'y a plus que des micro-conflits et ces micro-conflits se situent souvent dans la langue.

Jean-Pierre Ryngaert : Je pense d'ailleurs que depuis vingt ou trente ans, on n'a plus tellement d'autres outils d'analyse d'un certain type de théâtre en train de s'écrire que l'analyse de la parole. Ce sont les seuls outils dont je dispose, mais ce sont aussi un peu mes critères de choix. Le théâtre m'intéresse quand il est porteur d'une vraie langue.⁶⁰¹

L'approche ou l'« outil » que l'on souhaite retenir ici est assez spécifique et demande une explication. « Où le personnage est-il chez lui ? » La question est posée par Vincent Descombes, dans une étude qu'il consacre à Marcel Proust⁶⁰², où il développe la notion de « territoire » ou de « pays rhétorique » à partir d'une analyse de la « philosophie » ou plutôt

⁶⁰⁰ ROLLET, Aymeric. « “Où le personnage est-il chez lui ?” La notion de “territoire rhétorique” dans le théâtre catalan contemporain. » *Art. cit.*

⁶⁰¹ A.A. V.V. *Le secret et l'intime. Dramaturgies et confusions contemporaines*. « Journée professionnelle » animée par Jean-Pierre RYNGAERT. Théâtre de la Tête Noire (Saran) / Semaine Text'Avril, 2010, p. 13. En ligne : http://www.theatre-tete-noire.com/Dossier_LeSecretEtLintime.pdf [consulté le 4 juillet 2013].

⁶⁰² DESCOMBES, Vincent. *Proust. Philosophie du roman*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1987. La notion de « pays » ou de « territoire rhétorique » est développée, plus particulièrement, au chapitre X, intitulé « La philosophie de Combray » (*ibid.*, p. 173-193).

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

de la « cosmologie de Combray ». Bien qu'élaborée à partir d'un texte romanesque, cette notion peut s'appliquer fructueusement au personnage de théâtre – et à travers lui, au texte théâtral – qu'elle permet d'envisager non pas à l'aune de l'espace physique ou géographique, mais sous l'angle du discours conçu comme territoire. En d'autres termes, la question n'est pas (en tout cas, pas essentiellement) : À quel endroit le personnage est-il chez lui – dans quel lieu sur terre, dans quelle ville, dans quel quartier, dans quelle maison d'enfance ? La question porte, ici, sur le discours pris comme espace – espace ludique du jeu théâtral ; espace où s'exercent la tension dramatique et les rapports de force entre personnages ; espace, aussi, de conscience ou d'appropriation du monde.

a) Définition et intérêt de la notion de « territoire rhétorique »

Vincent Descombes s'intéresse à ce qu'il appelle la « philosophie de Combray », le terme « philosophie » n'ayant pas ici le sens d'une pensée propre à un individu, ou celui de la philosophie d'un penseur. Ce terme désigne une certaine « vision du monde » que partage un groupe humain déterminé. À travers l'analyse du « territoire rhétorique » des personnages romanesques, Descombes cherche donc à mettre en lumière une philosophie propre non pas à un individu, mais à un groupe, qu'il appelle « cosmologie ». Il s'agit de repérer dans le roman une « théorie collective du monde ». Le « territoire rhétorique » est défini, avant tout, par ce que Descombes appelle des « actes rhétoriques » :

Où le personnage est-il chez lui ? La question porte moins sur un territoire géographique que sur un territoire rhétorique (en prenant le mot *rhétorique* dans le sens classique, sens défini par des *actes rhétoriques* tels que le plaidoyer, l'accusation, l'éloge, la censure, la recommandation, la mise en garde, etc.).⁶⁰³

Il s'agit là d'un aspect fondamental du texte théâtral, comme on peut le voir à travers quelques exemples issus de *Forasters*. Dans cette pièce, on peut identifier un « territoire rhétorique » propre au groupe familial (à la famille autochtone qui occupe l'appartement représenté sur scène) qui semble, en tout cas dans un premier temps, se caractériser par une forme d'intégration à la société. On peut dresser un inventaire assez complet des différents actes rhétoriques repérables dans le discours des personnages :

- Dépréciation ou injure, condamnation implicite ; par exemple, dans cette réplique du

PÈRE :

aquests estrangerots [...] s'han instal·lat aquí, però continuen fent la seva vida, idèntica a la que feien allà, escoltant la mateixa música endimoniada, menjant les mateixes porqueries,

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 179.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

comprant a les mateixes botigues, que n'hi ha cada una que no sé com els hi donen la llicència, vestint de la mateixa manera, fent la mateixa flaire i parlant la mateixa llengua. Si tenen i tot els seus llocs sagrats per resar a quatre cantonades d'aquí ! (86)

- *Captatio benevolentiae* suivie de menace ; par exemple, dans cette réplique de la MÈRE :

Sé que tenen uns costums molt diferents dels nostres i que quan criden no vol dir necessàriament que s'estiguin barallant, i jo ho entenc molt bé i ho accepto, però han d'entendre que ara viuen aquí perquè ho han triat vostès pel seu propi interès, aquí troben el pa que no els donen a casa seva, per tant és normal que s'hagin d'amotllar una mica als nostres costums per poder tenir una convivència com cal. Nosaltres som gent pacífica, sensata i silenciosa, i no podem tolerar que vinguin de fora de casa nostra a esvalotar-nos i a destrossar la nostra pau i la nostra harmonia aprofitant-se de la nostra generositat i la nostra bona fe. (76)

- Accusation ; par exemple, dans cet échange entre le PÈRE et le FILS :

PARE : Forasters !

FILL : El que faltava.

PARE : Hostes vingueren que de casa ens tragueren. (86)

Ou dans cette réplique du PÈRE :

Estic de mal humor perquè no sé què coi hi fots aquí, nen. No en tinc prou que ens martiritzeu amb les vostres músiques i els vostres sorolls i les vostres pudors perquè a sobre us hàgiu de ficar dintre les nostres cases i robar-nos el poc que ens queda ? Això és el súmmum. » (102)

- Procès d'intention :

FILL : No es volia morir soltera ?! I per això s'ha casat amb tu ?! PERÒ COM POTS HAVER FET UNA COSA AIXÍ, DESGRACIAT ?! Que no te n'adones que ho ha fet per obtenir la nacionalitat i pels teus diners ?

PARE : Quins diners ?, si no en tinc ! I la nacionalitat ja la tenia ! Ho ha fet perquè m'estima. (84)

- Mise en garde et défense ; par exemple, dans ces deux passages :

MARE : I què vols, que ens mati a nosaltres també ? (*Sona el timbre de la porta amb insistència i se sent la veu del NEN demanant auxili. La FILLA vol obrir.*) No obris ! (127)

FILLA : No ! No ho facis !

NETA : Eh ?

FILLA : No obris. (138)

Ces actes rhétoriques révèlent une forme de « cosmologie », une certaine vision du monde qui préside aux comportements et aux paroles des personnages (les membres de la famille), même si cette vision du monde ne constitue qu'un point de départ : elle sera peu à peu mise à mal, c'est-à-dire que le « territoire rhétorique » repérable dans la pièce est

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

polymorphe, ses frontières virtuelles sont fluctuantes – tout comme celles de l'espace physique, on l'a vu. Le concept de *chez-soi* est déterminant : « Le personnage est chez lui lorsqu'il est à son aise dans la rhétorique des gens dont il partage la vie »⁶⁰⁴, et il faudrait sans doute, presque pour chaque personnage, essayer d'en déterminer la nature, ainsi que les limites. En d'autres termes, le personnage est-il à l'aise dans la rhétorique des autres personnages avec lesquels il se trouve en interaction ? Là où l'on cesse d'être « chez soi » s'ouvre une brèche – « une séparation de l'existence et du sens » – qui est l'espace au sein duquel s'exerce la tension dramatique (où l'identité du personnage est en débat permanent, où l'on voit évoluer les rapports de force, où se produit toute une série d'invitations ou, au contraire, d'expulsions, etc.). On assiste à la traduction de « ce phénomène cruel contemporain » qu'évoque Mallarmé : « être quelque part où l'on veut et s'y sentir étranger »⁶⁰⁵, dans de nombreuses pièces du corpus. Pour ne donner qu'un seul exemple de ce débat entre le personnage et le lieu, on rappelle le rapport complexe au *chez-soi* qui se manifeste, dans *Desig*, à travers le discours d'ELLE. Descombes observe encore :

Le signe qu'on est chez soi, c'est qu'on parvient à se faire comprendre sans trop de problèmes, et qu'en même temps on réussit à entrer dans les raisons de ses interlocuteurs sans avoir besoin de longues explications. Le pays rhétorique d'un personnage s'arrête là où ses interlocuteurs ne comprennent plus les raisons qu'il donne de ses faits et gestes, ni les griefs qu'il formule ou les admirations qu'il manifeste. Un trouble de communication rhétorique manifeste le passage d'une frontière, qu'il faut bien sûr se représenter comme une zone frontière, une *marche*, plutôt que comme une ligne bien tracée.⁶⁰⁶

D'une certaine manière, on pourrait dire que là où s'arrête, selon Descombes, le « pays » ou « territoire rhétorique » du personnage, c'est souvent là, précisément, que commence le théâtre : tout se passe comme si la possibilité même du texte théâtral tenait à cette mise en débat ou à cette crise du *chez-soi* – le discours du personnage semble ne pouvoir naître qu'à partir du moment où tout, dans sa situation ou dans sa présence même, cesse d'être évident. Comme si, au moins dans le théâtre contemporain, le discours du personnage prenait

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 179. Vincent DESCOMBES souligne à ce propos une opposition entre deux types de « territoires ». D'une part, à Combray : « [...] le problème d'avoir à se faire présenter à quelqu'un ne se pose pas. Les gens qu'on peut connaître sont ceux dont on est déjà connu. Dans une société fermée de ce genre, les habitants sont suffisamment présentés les uns aux autres du fait d'être là. S'il est dans son bon sens, un habitant de Combray n'éprouve pas le besoin de justifier son existence sur cette terre. Il est ici chez lui. » Et, d'autre part, dans tous les autres milieux sociaux : « Tous imposent à ceux qui s'y plongent une séparation de l'existence et du sens. On peut maintenant être quelque part et éprouver qu'il manque une raison d'y être. On peut aussi être saisi par toutes les raisons qu'on aurait d'être ailleurs que là où l'on se trouve. L'évidence du *chez-soi*, de la patrie, s'obscurcit. » *Ibid.*, p. 196.

⁶⁰⁵ MALLARMÉ, Stéphane. « Planches et feuillets ». In *Divagations*. Paris : Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle éditeur, 1897, p. 213.

⁶⁰⁶ DESCOMBES, Vincent. Proust. Philosophie du roman. Op. cit., p. 179.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

nécessairement la forme d'une tension ou d'une lutte avec l'espace. Ce qu'on aurait à repérer, ce serait donc moins des « territoires rhétoriques » construits et, pour ainsi dire, pleins, que des « territoires » en creux, elliptiques, interrompus, ou encore disloqués – qui seraient, dans une certaine mesure, l'une des marques du théâtre contemporain : les personnages, on l'a vu à de nombreuses reprises, ne parviennent pas aisément à se faire comprendre, que cette difficulté, par exemple, soit traitée sur un mode humoristique et même tournée en dérision (dans *Tàlem*), ou qu'elle donne lieu à un échange dont l'objet reste en partie enveloppé d'une certaine opacité (dans *Desig*).

La notion de « territoire rhétorique » paraît éclairante, parce qu'elle permet d'envisager conjointement plusieurs aspects essentiels du texte théâtral. Il s'agit bien sûr d'analyser le discours des personnages, mais aussi de prendre en compte l'ensemble des messages non verbaux, qui infléchissent parfois considérablement les échanges verbaux, lorsqu'ils ne se substituent pas purement et simplement à eux. Il y aurait lieu, pour la plupart des pièces du corpus, d'examiner de manière systématique de quelle manière le « territoire rhétorique » intègre aussi son envers : la gestualité, le non verbal, le muet, l'écriture des pauses et des silences qui « ont en eux, presque audible, l'écho du non-dit »⁶⁰⁷. C'est là un aspect qui reste à étudier précisément dans le cadre d'une analyse des « territoires rhétoriques » dans la littérature dramatique : Pourrait-on envisager une rhétorique apparemment paradoxale du silence ? Un exemple de *rhétorique du silence* : l'écriture des pauses, des silences et du mutisme, est particulièrement repérable dans *Forasters* où l'on dénombre, dans le paratexte didascalique, plus de deux-cents pauses, une dizaine de silences et deux occurrences du verbe *callar*. Si l'indication *pausa* se contente souvent de ponctuer la production phonique de l'énoncé, il n'en va certainement pas de même pour l'indication *silenci*, qui implique dans la plupart des cas une certaine primauté du non verbal sur la parole, comme si les mouvements intérieurs de l'âme prévalaient sur l'extériorité du mot. Le dramaturge reconnaît d'ailleurs la force et la portée du silence : « *Callen molt més del que diuen* » (79). Tout se passe comme si le silence était plus puissant que la parole. Paradoxalement, ce que l'on tait en dit plus long que ce qu'on dit, c'est-à-dire que le sens se dévoile non plus principalement dans le langage, mais bien plutôt là où le langage s'arrête parce que, de fait, il ne peut plus tout signifier⁶⁰⁸.

⁶⁰⁷ STEINER, George. *Extraterritorialité. Op. cit.*, p. 32.

⁶⁰⁸ Pour une esquisse de typologie des silences au théâtre, voir entre autres PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre. Op. cit.*, p. 326-327.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

On peut alors chercher le rapport que le personnage entretient à la fois avec le monde et avec lui-même, en s'intéressant autant à la forme dialoguée qu'au monologue, dans la mesure où ce dernier est « en réalité (toujours) une forme dialogique où le je se confronte à lui-même et aux autres dans une polyphonie vécue parfois comme plus ou moins aliénante »⁶⁰⁹. De quelle manière le personnage se situe-t-il et se pense-t-il au sein d'un ensemble plus vaste ? Les notions d'identité, de différence, d'appartenance, de reconnaissance, etc., ne sont donc pas loin. Et la question posée par Vincent Descombes : « Où le personnage est-il chez lui ? », met l'accent sur un espace vécu, ressenti, perçu. D'ailleurs, dans cette première question, il faut nécessairement en entendre une seconde – où le personnage *se sent-il* chez lui ? – afin d'être attentif, d'entrée de jeu, à une expérience ou à une pratique de l'espace.

Le terme de « territoire » renvoie, en effet, à une certaine pratique, à une certaine représentation aussi, de l'espace : un territoire est délimité par des frontières ; plusieurs territoires sont en contact les uns avec les autres, mettant en œuvre toute une série de comportements (par exemple, des stratégies de défense) ; un territoire, c'est *un espace approprié*, c'est-à-dire « un espace disposant, d'une manière ou d'une autre, d'un attribut de possession ou d'identification »⁶¹⁰. Bref, on voit qu'il y a une véritable correspondance, au moins sous l'angle d'une analogie, entre l'approche rhétorique et une approche que l'on pourrait qualifier de géographique – on se livre à un plaidoyer de façon semblable à celle dont on défend un territoire, etc. Le terme de « territoire » paraît donc induire une approche, pour ainsi dire géopolitique, du texte théâtral, puisqu'on est renvoyé à des interrogations du type : Quelles limites ou quelles frontières sont établies, contestées ou encore repoussées, à travers le discours ? On voit alors se dessiner tout un faisceau de questions qui se situent au cœur du fait théâtral : le rapport à l'Autre, les rapports de force, tout le réseau des relations entre les personnages, etc.

b) *Le chez-soi en débat dans Forasters : d'une théorie à une pratique des invitations*

On a évoqué précédemment la façon dont se construit, à travers toute une série d'actes rhétoriques, une frontière initiale entre l'espace familial et celui des étrangers. Comme le rappelle Una Chauduri dans *Staging Place*, ce sont les mots, les récits, qui délimitent en grande partie les frontières d'un espace ou territoire familial :

⁶⁰⁹ C'est ce que rappelle l'argumentaire publié en guise de présentation du séminaire pluridisciplinaire du Cerilac et de l'Institut des Humanités de Paris. « Les monologues : Du je au logos ». En ligne : http://www.fabula.org/actualites/les-monologues-du-je-au-logos_40671.php [consulté le 4 juillet 2013].

⁶¹⁰ LEVY, Jacques (dir.). LUSSAULT, Michel (dir.). Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés. Op. cit., p. 908.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

A family was, and is, among other things, a community of speakers. [...] these speakers were often story-tellers, participants in the creation and repetition of narratives that then came to constitute the unofficial family history.

The telling of stories serves as the basic unit of a new system of self-location [...].⁶¹¹

Mais le « territoire rhétorique » défini au départ évolue progressivement au gré des différents franchissements de cette frontière. Franchissements qui prennent la forme soit d'une invitation, soit d'une exclusion, d'un rejet, voire d'un bannissement. Le franchissement « rhétorique » le plus déterminant se produit au XX^e siècle. La MÈRE invite sa voisine immigrée à prendre le thé (dans la scène 5 de la première partie), mais c'est l'invitation de l'ENFANT qui est la plus significative. L'enfant de la voisine, en effet, n'est autre que l'HOMME qui, dans le prologue et dans l'épilogue de la pièce, achète l'appartement de la famille autochtone. En d'autres termes, le petit immigré du XX^e siècle cesse symboliquement d'être un étranger, en devenant propriétaire, quarante ans plus tard, de cet appartement : il y a changement de catégorie (passage de la catégorie des étrangers à celle des autochtones) et changement d'espace (déplacement depuis la marge de la société vers la pleine intégration à la société). Or, ce changement, s'il n'est totalement accompli qu'au XXI^e siècle, commence déjà à se réaliser au sein du « territoire rhétorique », c'est-à-dire à travers les actes rhétoriques qui structurent le discours des personnages, dès le XX^e siècle. L'installation définitive de l'HOMME dans l'appartement, au XXI^e siècle, est longuement préparée depuis l'époque précédente. Lorsqu'au XX^e siècle, la MÈRE invite l'ENFANT, cela correspond déjà pour ce dernier à une promesse d'installation au sein de l'espace familial. La MÈRE déclare à son mari : « Vés a dir-li al teu pare que deixi en pau aquest nen. És el meu convidat i això és casa meva i jo li he donat permís per menjar-se les galetes que vulgui » (105). On observe, en premier lieu, un apprivoisement de l'ENFANT par le biais de la

⁶¹¹ CHAUDURI, Una. *Staging Place. Op. cit.*, p. 137. Dans *Forasters*, on peut souligner la place importante qu'occupent les récits familiaux de la MÈRE, qui s'attache à diverses reprises à enraciner les personnages au sein d'une généalogie plus vaste, en lien avec la question de l'hérédité et de la répétition des histoires individuelles ou collectives à travers les époques et les générations ; par exemple, dans la scène 9 de la première partie, au cours d'un échange avec le FILS :

MARE : [...] tu has d'aconseguir tot el que vaig perdre per culpa del teu pare. Bé, de la ximpleria que vaig fer casant-m'hi *enamorada*.

FILL : No t'entenc.

MARE : Ho dec al teu avi. Al meu pare. Era el segon d'una família de pagesos. Va arribar a aquesta ciutat amb una mà al davant i l'altra al darrere. I es va casar amb la teva àvia, una nena rica de la part alta. La típica història : la tenien destinada a un nen de casa bona, ella es va fugar i la van desheretar. La mare no els va tornar a veure mai més. Ni quan es van morir. El papa va treballar com un porc tota la vida per donar a la mare tots els luxes que havia perdut per culpa d'aquest matrimoni. [...] (97-98)

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

nourriture : les biscuits sont un premier moyen d'intégrer l'étranger à la famille⁶¹². Dans *Forasters*, on pourrait parler d'un système relationnel révélé, en partie, par la nourriture qui, d'une part, se fait indirectement le support des conflits entre les membres de la famille (ici, entre la MÈRE et le GRAND-PÈRE), et qui, d'autre part, permet l'échange entre deux mondes – celui de la famille et celui du petit voisin étranger. La tendresse, dans *Forasters*, se déclare en général entre un membre de la famille et un étranger, comme l'observe David George : « la tendresa es manifesta no entre membres de la mateixa família, on les relacions són distingides per la violència i l'agressivitat, sinó entre veïns »⁶¹³.

Dans une certaine mesure, l'invitation lancée et l'offre de biscuits constituent une première intégration de l'ENFANT. Intégration qui prend très tôt la forme d'une adoption symbolique, comme en témoigne ce passage où la MÈRE déclare à propos de l'ENFANT étranger :

MARE : Si fos el meu fill...

PARE : En tens dos, de fills.

MARE : Per això mateix.

PARE : I els estimes.

MARE : Ah, sí ?

PARE : Sí.

MARE : Si tu ho dius. **(104)**

L'adoption – « rhétorique », pourrait-on dire – de l'ENFANT s'accompagne, dans le discours de la MÈRE, du mouvement inverse : le reniement, sur un mode sarcastique, de ses propres enfants.

D'autres actes rhétoriques (la tentative de persuasion, dans les répliques du PÈRE), mais aussi d'autres procédés rhétoriques (l'ironie ou le sarcasme dans la dernière réplique de la MÈRE), viennent mettre en relief cet abandon symbolique d'une maternité pour une autre, de cœur celle-ci : la MÈRE aime l'ENFANT comme s'il était son propre fils, et il n'y a alors plus rien d'étonnant à ce que l'appartement finisse par revenir à ce dernier. C'est d'ailleurs pourquoi l'installation définitive de l'HOMME dans l'appartement se produit avant même qu'il ne l'ait acheté, dans le sous-texte⁶¹⁴ du prologue, puisque la scène s'ouvre sur une

⁶¹² On renvoie ici à ce que l'on a dit, au cours de l'analyse de la pièce *El temps de Planck*, à propos du rôle fondamental que peut jouer la nourriture dans l'action dramatique. Voir ESPOSITO, Edoardo. *Eduardo de Filippo : discours et théâtralité*. Op. cit.

⁶¹³ GEORGE, David. « "Forasters" de Sergi Belbel : contingut i estructura ». Art. cit., p. 223.

⁶¹⁴ L'utilisation subtile du sous-texte dans ce prologue, où l'installation est verbale avant d'être effective, rhétorique avant d'être physique, peut faire écho, en particulier, au théâtre de MARIVAUX, dont Sergi BELBEL est non seulement lecteur, mais aussi traducteur et metteur en scène. Il y aurait sans doute lieu de comparer, en effet, le sous-texte de l'installation dans le prologue de *Forasters* avec la scène 7 du premier acte des *Faussees*

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

question et que c'est lui qui mène l'interrogatoire : « Hi viu algú encara ? » (31). Le FILS a beau être encore le propriétaire de l'appartement, il en est déjà symboliquement (et rhétoriquement) dépossédé, car il apparaît en position d'infériorité dans le dialogue. Du reste, le discours de l'HOMME se caractérise par plusieurs actes rhétoriques qui lui permettent d'asseoir une forme d'autorité ; par exemple, avec cette affirmation, qui traduit une décision unilatérale : « El compro », ou avec la tournure de non obligation : « No. No cal. » L'HOMME se rend lui-même propriétaire des lieux, dans cette réplique : « El rètol que diu “en venda” que hi ha penjat al balcó ja no cal, oi ? (Pausa.) Doncs ja el pot treure » (32). L'interrogation est en réalité une pure question rhétorique, puisque l'HOMME n'attend aucune réponse de la part de son interlocuteur ; il n'hésite pas, d'ailleurs, à lui intimer un ordre sans appel, à peine déguisé sous la forme d'une interrogation polie.

En même temps que l'ENFANT est invité, puis intégré, au « pays rhétorique » familial, on observe un autre type de déplacement qui se produit en sens inverse et qui peut prendre la forme, selon les cas, d'un simple départ, ou d'une expulsion, d'un bannissement, voire d'un exil forcé. On note, par exemple, plusieurs occurrences significatives de l'adverbe *fora* dans le discours des personnages⁶¹⁵ :

Confidences, dans la mesure où BELBEL a effectué une adaptation de la pièce et l'a mise en scène au TNC lors de la saison 2005-2006, soit un an après la création de *Forasters* dans le même théâtre. ARAMINTE rencontre pour la première fois son nouvel intendant, DORANTE. Il semble (dans le texte) qu'elle traite ce dernier comme tel, c'est-à-dire simplement comme un homme qui entre à son service ; mais en réalité, dès cette première rencontre sont annoncées (dans le sous-texte) l'installation de DORANTE et son union prochaine avec ARAMINTE :

ARAMINTE : Venez, Monsieur ; je suis obligée à Monsieur Rémy d'avoir songé à moi. Puisqu'il me donne son neveu, je ne doute pas que ce soit un présent qu'il me fasse. [...] C'est-à-dire que vous êtes un homme de très bonne famille, et même au-dessus du parti que vous prenez.

DORANTE : Je ne sens rien qui m'humilie dans le parti que je prends, Madame ; l'honneur de servir une dame comme vous n'est au-dessous de qui que ce soit, et je n'envierai la condition de personne.

ARAMINTE : Mes façons ne vous feront point changer de sentiment. Vous trouverez ici tous les égards que vous méritez ; et si, dans les suites, il y avait occasion de vous rendre service, je ne la manquerai point [...]. Ce qu'il y a de consolant pour vous, c'est que vous avez le temps de devenir heureux.

DORANTE : Je commence à l'être aujourd'hui, Madame.

ARAMINTE : On vous montrera l'appartement que je vous destine ; s'il ne vous convient pas, il y en a d'autres, et vous choisirez. Il faut aussi quelqu'un qui vous serve et c'est à quoi je vais pourvoir [...]. (MARIVAUX. *Les fausses Confidences*. In *Théâtre complet*. Paris : Livre de Poche, 2000, p. 1 523-1 524.)

Dans la version catalane de Sergi BELBEL, la formulation est souvent moins ambiguë encore que dans le texte original, en particulier pour les deux passages soulignés ci-dessus. Ainsi, à travers la ponctuation, BELBEL souligne-t-il une certaine pudeur, ou une certaine retenue, chez ARAMINTE, qui n'ignore peut-être pas l'ambivalence de ses propos : « Proposant-me el seu nebot, m'imagino que el que em fa en realitat és... un regal » ; par ailleurs, BELBEL recourt à l'onomatopée en insérant dans le dialogue une réplique de MARTON, absente du texte original, afin de mettre l'accent sur le double sens de la réplique de DORANTE :

DORANTE : Avui començo a ser-ho, senyora.

MARTON : Oh ! (MARIVAUX, Pierre de. *Les fausses confidences. Versió de Sergi Belbel*. Barcelone : Proa, 2005, p. 50-51.)

⁶¹⁵ L'adverbe est présent également, au moins à l'état de trace, dans le mot *foraster*, comme on l'a rappelé.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

- Le GRAND-PÈRE à l'ENFANT : « Què fa aquest nen aquí menjant-se les meves galetes ?!!! Que t'he donat permís, jo, per menjar-ne ?! No, oi ?! Fora d'aquí, lladre !!! A sobre que vénen a instal·lar-se a casa nostra sense demanar-nos permís, ens roben el menjar ! On s'és vist ! Vinga ! Fora d'aquí ! » **(105)**
- Le PÈRE à propos de sa FILLE : « I em fot fora del lloc on havia decidit morir, que és el lloc on *jo* he dormit i viscut tota la vida, amb l'excusa que ella es morirà abans i, quina casualitat !, la molt capritxosa ha decidit que sigui exactament allà. » **(88)**
- Le PÈRE à la FEMME DE MÉNAGE : « La despatxaré. Parlaré amb el meu fill, que està desitjant fer-la fora d'aquesta casa des que hi va entrar a... treballar, i la fotrà a la porta. » **(43)**
- La MÈRE au GRAND-PÈRE : « FORA DE CASA MEVA ! » **(59)**

Dans la dernière réplique de cette liste (celle de la MÈRE adressée à son beau-père), on prend toute la mesure de la valeur performative de la parole. L'expulsion rhétorique se traduira, en effet, par le départ physique du GRAND-PÈRE, lorsque la MÈRE déclarera au PÈRE : « Ja que tu no ho has fet, ho he fet jo. He trucat a l'asil. L'esperen demà » **(105)**. Au moment même où la MÈRE adopte l'ENFANT (symboliquement), elle expulse son beau-père de l'espace familial – espace rhétorique et physique à la fois. En revanche, le signe que la MÈRE et l'ENFANT partagent désormais un même « territoire rhétorique » (qu'il existe un *chez-soi* commun aux deux personnages), c'est l'échange entre eux d'un secret qui, jusqu'à la fin de la pièce, demeurera impénétrable à tous les autres personnages :

MARE (*al NEN*) : Et puc dir... un secret ?

NEN : A mi ? Per què ?

MARE : Perquè ets un bon nen i sé que no l'explicaràs a ningú. Sí ? (*El NEN fa que sí amb el cap.*) Molt bé. Aquest és el meu secret : m'hauria agradat molt tenir un fill com tu.

NEN : I... i a mi tenir una mare com vostè.

MARE : Ui, ui... d'això ja no n'estic tan segura...

NEN : Això que li he dit també és un secret.

MARE : Doncs no l'hi diguis a ningú més. **(133)**

Par la suite, on observe la réitération non pas du contenu du secret, mais seulement de la référence à l'existence d'un secret, comme dans cette nouvelle réplique de la MÈRE : « Recorda el nostre secret. I no l'hi diguis a ningú. Mai. D'acord ? » **(134)**. En d'autres termes, le secret n'est prononcé qu'une fois, après quoi on ne peut que mentionner son existence et le pacte de silence qui l'accompagne. Aussi le secret se présente-t-il dans son herméticité la plus parfaite pour tous les autres personnages :

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

FILLA : Quin secret ? (*Pausa.*) Quin secret ? (*Pausa. Cridant.*) Quin era el secret ?!

MARE : No t'importa ni t'interessa. I calma't, et veig molt alterada. **(135)**

Le secret demeure un objet de curiosité aussi absolue que vaine pour la FILLE, qui, quarante ans plus tard, n'en connaîtra pas davantage le contenu :

FILLA : [...] Per què et vols quedar aquest pis ?

HOME [...] : No t'ho puc dir. Ho sento. (*Pausa.*) No t'ho puc dir. Ni jo ho sé.

FILLA (*de sobte, amb llàgrimes als ulls*) : És... és un secret, potser ?

HOME (*amb una mirada profunda, conscient que reviu un moment important per a ell, i ara també per a ella*) : Sí. **(81)**

L'existence du secret est l'indice d'une complicité qu'il faut voir comme une compréhension mutuelle et même, pour prolonger la métaphore de Descombes, comme le signe que les interlocuteurs sont des compatriotes au sein d'un même « pays rhétorique ». La FILLE, en revanche, en a été exclue, ainsi que tous les autres membres de la famille : ils sont restés à l'orée du secret, ils ne sont plus chez eux. D'ailleurs, chacun s'en va d'une certaine manière : le FILS vend l'appartement et déménage ; la FILLE meurt du cancer. « Rien ne nous détruit plus sûrement que le silence d'un autre être humain », écrit George Steiner⁶¹⁶ – le FILS et la FILLE ont hérité l'appartement familial, mais c'est à l'ENFANT que la MÈRE en a légué, pour ainsi dire, la clef rhétorique.

On peut d'ailleurs analyser de façon semblable la présence de messages non verbaux qui se manifestent, par exemple, à travers l'écriture des silences et des regards, ou encore à travers la gestualité : plus on est à l'aise dans la rhétorique de son interlocuteur, moins l'espace est en débat et, par conséquent, moins on a besoin de se parler. On pourrait donc formuler l'hypothèse selon laquelle le dialogue de théâtre s'arrêterait là où commence à s'affirmer entre les personnages le sentiment d'une communauté de « territoire rhétorique ».

Ce qu'on a examiné jusqu'ici renvoie à une certaine pratique des invitations (et de leur corollaire négatif : des exclusions), qui n'est pas sans évoquer la « théorie » (proustienne) des invitations telle que la décrit et l'analyse Descombes. Les conclusions que tire Descombes de sa lecture de la *Recherche* ne sont évidemment valables que pour la *Recherche* ; elles sont étroitement liées à l'univers mondain du roman proustien et au sentiment que le temps passé dans le monde est un temps perdu. Aussi ne s'agit-il évidemment pas de chercher de hasardeuses équivalences, au plan de la signification, entre les invitations chez Proust et celles des personnages de *Forasters*. Si les travaux de Descombes présentent ici un éclairage estimable, c'est parce qu'ils permettent, dans un premier temps, de mettre en lumière les

⁶¹⁶ STEINER, George. *Extraterritorialité. Op. cit.*, p. 100.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

mécanismes profonds de toute théorie et de toute pratique des invitations, c'est-à-dire ce qui « renvoie chacun au mystère de son élection : Pourquoi suis-je invité, si je le suis ? Qu'est-ce qui me manque pour qu'on m'invite, si je ne suis pas invité ? »⁶¹⁷. On peut retenir de l'analyse de Descombes au moins deux éléments cruciaux pour la description de tout mécanisme d'invitation. D'une part, il importe de faire la distinction entre les différentes « espèces de “connaissance” qu'une personne peut avoir d'une autre personne » ; par exemple, soit « quelqu'un connaît *personnellement* quelqu'un (ils ont été présentés l'un à l'autre) », soit « quelqu'un connaît quelqu'un *de nom* (c'est ce que Proust appelle “connaître sans connaître”) »⁶¹⁸. Dans *Forasters*, le discours de la MÈRE vient heurter le mécanisme habituel des invitations lorsque dans la scène 3 de la première partie, elle demande au FILS d'inviter la VOISINE de l'étage du dessus, c'est-à-dire non seulement une étrangère, mais encore une parfaite inconnue :

MARE : L'última cosa que sentiré abans de dinyar-la seran els crits, els riures i els plors d'aquesta gent. M'agradaria estar informada de qui són. No vull anar-me'n a l'altre barri plena de preguntes sense resposta. Que no em coneixes ? Au. Puja i convida aquesta dona i algun dels seus fills a fer un te o un cafè amb mi.

FILL : Quèee ?

MARE : Ja m'has sentit. Vinga, puja.

FILL : No. (49)

La réaction outrée et le refus du FILS sous-entendent une forme de loi primitive qui présiderait tacitement aux invitations dans le cadre de l'espace familial, et la démarche de la MÈRE constitue une première infraction, de nature d'abord rhétorique (elle *dit* qu'elle veut inviter la voisine étrangère), qui permettra ensuite le franchissement, cette fois-ci spatial, de la frontière entre l'appartement et le dehors (les voisins étrangers viendront en invités).

D'autre part, il faudrait essayer de déterminer ce qui rend possible l'invitation ; par exemple, Descombes propose de « représenter la position respective des salons de la *Recherche* grâce à deux axes de coordonnées, l'un représentant le poids du mérite personnel dans l'invitation, l'autre le poids du mérite social »⁶¹⁹. Dans *Forasters*, il serait intéressant d'examiner le discours des personnages sous cet angle. Ainsi, on remarquerait certainement des différences assez prononcées entre les différents personnages (il est probable que tous les personnages de *Forasters* n'invitent pas et ne soient pas invités suivant les mêmes critères) et peut-être aussi entre les deux périodes historiques représentées : Lance-t-on une invitation, et

⁶¹⁷ DESCOMBES, Vincent. Proust. Philosophie du roman. Op. cit., p. 198.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 194.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 202.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

la reçoit-on, de la même manière dans années 1960 et au début du XXI^e siècle ? Ainsi, la MÈRE et la PETITE-FILLE semblent ne pas attacher tout à fait la même importance aux origines sociales et/ou géographiques de l'Autre dans leur pratique des invitations ; le critère d'appartenance à une même famille, par exemple, est moins déterminant chez la première que chez la seconde – assez étonnamment, d'ailleurs, si l'on pense à la différence d'époque et de génération. À gros traits : la MÈRE, on l'a vu, invite les voisins étrangers et adopte même symboliquement l'un d'entre eux ; en revanche, alors que la PETITE-FILLE affiche la plupart du temps une attitude d'ouverture à l'Autre, elle n'hésite pas, en fin de compte, à établir une distinction très marquée entre les membres de sa propre famille et les autres : « M'agrada saber coses de la gent. I si són família meva, encara més » (66). Dans la scène 3 de la deuxième partie, le JEUNE HOMME (étranger) qui vit dans l'appartement du dessus souligne, d'ailleurs, le poids des préjugés dans la manière de penser et d'agir de la PETITE-FILLE : « No m'acusis pels prejudicis que tu també tens cap a nosaltres, vols ? » (140-141). Dans cette scène, la PETITE-FILLE, à tort, a en effet accusé le JEUNE HOMME de violences à l'encontre de l'ORPHELIN ; elle refuse d'abord de croire en son innocence :

JOVE : [...] T'ha dit que no l'he pegat. T'ho ha dit sincerament, oi ? (Pausa.) Oi ? Ho ha dit, sí o no ?

NETA : Sí, ho ha dit.

JOVE : I no te'l creus ? (Pausa.) I a mi tampoc ? Per què ? (Pausa.) Perquè no he nascut aquí ?, al vostre país ?, a la vostra terra ?, a la vostra ciutat ?, al vostre bonic barri de burgesets ?, a dintre casa vostra, al vostre propi llit ? (141)

Peut-être serait-il fructueux de poursuivre la description et l'analyse – que l'on a encore seulement suggérées ici –, en cherchant à repérer, d'une part, la « théorie » qui, dans le discours des personnages, préside aux invitations, et à étudier, d'autre part, ce que l'on pourrait appeler les différentes *pratiques des invitations* dans la pièce (au sens large, c'est-à-dire en considérant aussi leur envers qui peut prendre la forme, comme on l'a dit, d'un rejet, d'un exil contraint, d'un bannissement, etc.). Pour parvenir à une description la plus complète possible des invitations, au moins trois aspects fondamentaux méritent d'être pris en compte.

Dans un premier temps, l'invitation est-elle dictée par une *raison* ou un *mobile* clairement identifiable ? Ce qui motive l'invitation de la VOISINE par la MÈRE est évident : cette dernière s'estime en droit de savoir qui vit à l'étage supérieur ; autrement dit, la VOISINE est implicitement sommée de se faire connaître. En revanche, rien n'est aussi limpide dans la relation, déjà longuement évoquée, entre la MÈRE et l'ENFANT ; autrement

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

dit, l'évidence d'un *chez-soi* commun aux deux personnages semble si forte à leurs yeux que, dans un mouvement inverse, les raisons profondes qui président à l'invitation échappent à la fois aux autres personnages et, dans une certaine mesure, au lecteur/spectateur. Ici, le mécanisme de l'invitation, ou, pour ainsi dire, sa logique, relève du muet et renvoie manifestement au registre mélodramatique où les personnages, et plus précisément les victimes, « parlent le langage du cœur » et où « c'est bien la communication non verbale qui est leur apanage »⁶²⁰. Cette pratique de l'invitation, au moins en partie indéchiffrable, voire irrationnelle, laisse toute leur place au secret, au non verbal, à la dimension mystérieuse et parfois ineffable des relations humaines.

Dans un second temps, les *critères* qui rendent possible l'invitation, ou qui, au contraire, conduisent à l'exclusion, sont-ils clairement repérables ? Ou, avec les mots de Descombes, peut-on déterminer la nature du « mérite » attribué à tel ou tel personnage ? Dans le cas de l'ENFANT, le mérite personnel joue, aux yeux de la MÈRE, un rôle évidemment considérable. Mais pour certains autres personnages, il paraîtrait bien hasardeux de parler de « mérite » au sens propre. Ainsi, lorsqu'elle revient après quarante ans d'absence, la FILLE est accueillie avec bienveillance par sa nièce uniquement en vertu des liens familiaux qui les unissent, c'est-à-dire que son seul « mérite » – en tout cas dans un premier temps –, c'est d'être tante ; la PETITE-FILLE lui avoue : « Tenia tantes ganes de coneixe-us... » (66). Pour le PÈRE, en revanche, de tels liens ne suffisent pas – en tout cas pas d'entrée de jeu – à provoquer la réintégration immédiate de la FILLE au groupe familial ; au contraire, il y a d'abord une sorte de faute morale, de démerite personnel, qui justifie aux yeux du PÈRE un véritable reniement (rhétorique) de paternité : « va fugir fa quaranta anys amb un d'aquests, renegant de la seva família, la seva terra, la seva llengua i la seva sang. Això no és una filla » (86). En outre, toujours pour le personnage de la FILLE, il faut souligner le rôle et le poids de la maladie (le cancer dont elle est atteinte) dans sa réintégration à la famille.

Enfin, un nouvel aspect semble déterminant dans le cadre d'une description des différentes pratiques des invitations dans *Forasters* : il faudrait essayer d'identifier non seulement la « théorie » (plus ou moins explicite) au nom de laquelle l'hôte invite ou n'invite pas, voire exclut, mais aussi la manière dont l'invité reçoit et accepte (ou non) l'invitation. En d'autres termes, il reste à mettre en lumière l'*expérience de l'invitation* telle que l'éprouvent les différents personnages. Dans la scène 5 de la première partie, par exemple, la VOISINE est manifestement très mal à l'aise en tant qu'invitée de la MÈRE, dont

⁶²⁰ PRZYBOS, Julia. L'Entreprise mélodramatique. Op. cit., p. 88.

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

elle ne partage ni la langue (elle ne peut presque répondre que par des monosyllabes), ni le milieu socio-économique, ni même tous les codes culturels. L'échange s'apparente alors à un véritable dialogue de sourds. La MÈRE a demandé à la VOISINE de veiller à ce que sa famille fasse moins de bruit, mais elle ne parvient pas à vérifier si elle s'est bien fait comprendre :

MARE : [...] Recordarà el favor que li he demanat, oi ?

VEÏNA : Sí, sí.

MARE : Quin favor li he demanat ?

VEÏNA : Gràcies per tot.

MARE : Quin favor li he demanat ?

VEÏNA : El meu home... arriba ara.

MARE : Déu meu senyor.

VEÏNA : Què ?

MARE : Res.

VEÏNA : Moltes gràcies.

MARE : Sí, sí. (57)

La VOISINE n'est donc pas « chez elle » dans le « territoire rhétorique » de la MÈRE, dans la mesure où, en tout cas dans cette première partie de l'échange, les deux personnages ne parviennent pas à se faire comprendre l'un de l'autre⁶²¹. À d'autres moments, la « théorie des invitations » est purement et simplement bafouée. Par exemple, dans la scène 3 de la deuxième partie, le MARI effectue une entrée fracassante dans l'appartement familial :

MARE (*a la FILLA*) : No, no. Vés a tancar la porta. I després truca a la policia.

FILLA : Massa tard.

Efectivament, acaba d'aparèixer el MARIT de la VEÏNA a la porta, completament borrarxo. Mira al seu entorn sense entendre res. Baluceja paraules en el seu idioma, en veu molt baixa, entre dents. [...]

MARE : Surti immediatament de casa meva. (129)

Cette intrusion révèle l'existence d'une « théorie des invitations », certes tacite, dans la mesure où elle est ressentie par les autres personnages comme irrégulière, à proprement parler, c'est-à-dire que les règles ont été enfreintes. La réitération tout au long de la pièce, presque à la manière d'un *leitmotiv*, de la défense (*No obris !*), traduit la conscience qu'ont

⁶²¹ En revanche, si l'on prend en compte ce que l'on pourrait appeler, selon les cas, une *rhétorique du muet*, ou *du silence*, ou encore *du non verbal*, on observe, par la suite, une forme d'inversion, puisque c'est la MÈRE et le FILS qui ne sont ou ne se sentent plus tout à fait « chez eux » à partir du moment où la VOISINE comprend l'état de santé de la MÈRE et prend cette dernière dans ses bras : « *La VEÏNA va cap a la MARE i li fa una abraçada sobtada, maldestra. La MARE fa esforços per contenir l'emoció. La VEÏNA la mira amb els ulls plens de llàgrimes i se'n va corrents. El FILL està mirant la MARE, tens. La VEÏNA acaba de fer el que ell no ha fet ni pot fer. Se sent avergonyit* » (58).

2.1. UNE DRAMATURGIE DE LA RÉFÉRENTIALITÉ INTERNE ?

les personnages d'une véritable transgression spatiale. L'entrée par effraction est tout à fait manifeste dans la scène 7 de la première partie lorsque le VOISIN, d'abord invité par le PÈRE à entrer dans l'appartement, fait d'une certaine façon une seconde entrée après une fausse sortie. C'est la seule fois dans toute la pièce qu'un étranger se trouve seul et sans surveillance sur le territoire de la famille. Les seuls mots qui viennent ponctuer ce passage presque entièrement muet, on l'a vu, sont ceux prononcés par l'ENFANT, qui s'oppose au vol : « No ! No ! » (77), et qui, par cette prise de parole, démontre indirectement l'existence d'une forme de « théorie des invitations », presque d'une loi, à l'aune de laquelle sont évalués les comportements des uns et des autres – ici : on n'entre pas chez les autres sans leur accord et en leur absence, c'est-à-dire si l'on n'est pas invité.

Ces observations sont tout à fait embryonnaires, mais la lecture de *Forasters*, effectuée jusqu'ici, montre qu'en essayant de déterminer la structure et le schéma d'organisation des « territoires rhétoriques » repérables dans une pièce, on aboutit peut-être à une mise en lumière profitable du texte théâtral.

2.2. L'ici et maintenant du théâtre dans *Elsa Schneider* de Sergi Belbel : une fausse exception

Évoquer ici *Elsa Schneider*, c'est faire une légère entorse aux limites chronologiques que l'on s'est fixées dans le cadre de la présente étude, puisque cette pièce de Belbel date de 1987, année où elle a valu à son auteur le prix Ignasi Iglésias. Mais elle n'a été créée qu'en 1989 dans le cadre de l'« opération Belbel » et constitue, par ailleurs, une exception notable au sein de la production théâtrale de l'auteur, dans la mesure où il s'agit de la seule de ses pièces où la toponymie est présente – et même, très abondante⁶²². C'est pourquoi, comme on l'a dit plus haut, on a choisi de l'intégrer au corpus afin de se pencher sur les éléments qui permettraient d'expliquer l'exception que semble constituer ce texte théâtral.

Dans une première partie, intitulée « Elsa », Sergi Belbel se livre à une forme de réécriture de la nouvelle d'Arthur Schnitzler, *Mademoiselle Elsa (Fräulein Else)*. Puis, dans une deuxième partie, intitulée « Schneider », l'auteur compose une variation autour de la biographie de l'actrice Romy Schneider. Enfin, dans l'épilogue intitulé « Elsa Schneider », on assiste au discours d'un troisième personnage, qui interroge principalement la notion de réalité au théâtre.

En décembre 1989, Josep M. Benet i Jornet revient sur la production théâtrale de Belbel qui, entre 1985 et cette date, a déjà écrit dix pièces – outre *Elsa Schneider*, on citera dans l'ordre chronologique : *A.G. /V.W., calidoscopios i faros de hoy* (écrite en castillan, 1985), *La nit del cigne* et *Dins la seva memòria* (1986), *Minim-mal Show* (écrite avec Miquel Górriz, 1987), *Òpera*, *En companyia d'abisme*, *L'ajudant* et *Tercet* (1988) et *Tàlem* – ; au sein de cette première écriture dramatique, Benet pointe une première inflexion qui, selon lui, prend la forme d'une ligne « plus humanisée, plus conventionnelle » et dont *Elsa Schneider* serait un exemple emblématique :

L'ajudant, *En companyia d'abisme* i *Tercet* són peces que, diferents entre elles, corresponen a l'exploració més o menys exhaustiva d'unes mateixes tècniques i d'unes intencions dramàtiques emparentades. Hi ha qui diu que aquest bloc, i sobretot l'obra central, *En companyia d'abisme*, constitueixen el màxim guany, el més incisiu i més ben acabat, de la breu carrera de Sergi Belbel, una carrera d'originalitat considerable dins del nostre panorama escènic. No sabria desmentir-ho, més aviat m'hi apuntaria, tot i que un servidor té moltes

⁶²² Il y a même une référence à l'Inde, dans deux répliques qui s'apparentent à une expression lexicalisée : « Ja arriben els periodistes... Oh, són pitjors que la fam a l'Índia ! » – expression qui aurait été légèrement transformée, puisque le personnage lui-même semble s'étonner de la formule : « La fam a l'Índia? » (65).

2.2. L'ICI ET MAINTENANT DU THÉÂTRE DANS *ELSA SCHNEIDER* DE SERGI BELBEL

ganes de veure com el dramaturg desenrotlla una altra línia, per dir-ho d'alguna manera, més humanitzada, més convencional, la que per ara culmina amb *Elsa Schneider*.⁶²³

Sergi Belbel n'a pas pris en charge la mise en scène de la pièce, mais l'a confiée à Ramon Simó, qu'il avait rencontré dans le cadre du Teatro Fronterizo. Simó propose une lecture tout à fait éclairante d'*Elsa Schneider*, en mettant l'accent sur la question du rapport assez indécidable qui s'établit entre les trois monologues dont se compose le texte théâtral :

Tres mons, tres èpoques, tres maneres d'enfrontar-s'hi, tres arts diferents que defineixen tres maneres ben diverses de relacionar-se amb el públic, destinatari últim dels monòlegs, cada cop amb una entitat més important, més abassegadora. No obstant, sempre ens hem preguntat si, realment, « Elsa Schneider » no era la història d'una sola Dona. D'una sola Persona.⁶²⁴

Le metteur en scène suggère ici un double point de vue sur la pièce. Le premier consiste à envisager chaque monologue comme un ensemble textuel clos, autonome, qui construit pour ainsi dire son propre système de signification ; Belbel met d'ailleurs en exergue de la première partie ce sous-titre explicite : « Dramatúrgia de la novel·la *Fraülein Else*, d'Artur Schnitzler », qui invite *a priori* à considérer le monologue en question comme bien distinct des deux autres. Le second point de vue, en revanche, consiste à envisager la pièce dans son ensemble sous l'angle d'une complémentarité, ou même d'une continuité, entre les trois parties – comme si l'on avait par exemple un seul et même personnage à trois moments différents de sa vie. Francisco Javier Puchades Hernández exprime très clairement cette interprétation possible de la pièce :

estaríamos ante una estructura ternaria con diversos niveles de ficción en cada parte : *Elsa* (personaje ficcional) + *Schneider* (personaje real + actriz + Sissi) = *Elsa Schneider* (personaje metaficcional, actriz sin personaje). Como en *Calidoscopios*, pues, la tercera parte es síntesis y/o deducción de las otras dos, un nuevo silogismo. [...] Simó sugiere, pues, la posibilidad de que sea un mismo personaje en tres momentos diferentes de sus vidas : a Elsa la conocemos a sus 19 años, a Schneider entre los 16 y los 42 y, finalmente, Elsa Schneider se refiere a ellas como « dues joves actrius » y, de alguna manera, es mayor que el personaje de Romy. Se produce así una linealidad temporal en la sucesión de las edades de los personajes, quizás también como representantes de « mujeres » de diferentes periodos del siglo XX.⁶²⁵

On reviendra sur la question du rapport qui s'établit entre les trois monologues, mais dans un premier temps, on se propose d'étudier les référents spatiaux et temporels au sein de

⁶²³ BENET I JORNET, Josep M. « Introducció ». In BELBEL, Sergi. *En companyia d'abisme*, p. 7-8.

⁶²⁴ Cité par PUCHADES HERNÁNDEZ, Francisco Javier. *Renovación teatral en España entre 1984-1998 desde la escritura dramática : puesta en escena y recepción crítica*. Op. cit., p. 42.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 43.

chaque monologue afin d'éclairer leur traitement et leur organisation en tenant compte, évidemment, de la démarche bien spécifique qui préside à l'écriture d'*Elsa Schneider*, c'est-à-dire en interrogeant la notion de *dramaturgie* qu'il faut sans doute – sous l'influence notable de José Sanchis Sinisterra – concevoir davantage comme une « réécriture transgénérique »⁶²⁶ que comme un simple exercice de dramatisation d'une œuvre originale non théâtrale.

2.2.1. « Elsa », la réécriture d'une nouvelle autrichienne

La pièce *Elsa Schneider* pourrait être lue comme le résultat de deux formes de *réécriture*, l'une assez incontestable (la première partie, conçue à partir de la nouvelle d'Arthur Schnitzler) et l'autre peut-être moins évidente (la seconde partie autour de Romy Schneider, écrite à partir d'éléments biographiques dont la source n'est pas explicite). La première partie, « Elsa », repose sur une mise en relation bien particulière de deux textes, qui prend le nom d'*hypertextualité* chez Gérard Genette :

J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte A (que j'appellerai bien sûr hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. Comme on le voit à la métaphore *se greffe* et à la détermination négative, cette définition est toute provisoire. Pour le prendre autrement, posons une notion générale de texte au second degré [...] ou texte dérivé d'un autre texte préexistant.⁶²⁷

Dans la première partie d'*Elsa Schneider*, on est donc bien dans le cas où un *hypertexte* (le texte de la pièce) vient se greffer – pour reprendre le terme employé par Genette – sur l'*hypotexte* que représente en l'occurrence la nouvelle autrichienne. De quelle nature est ce rapport ? Quel est précisément le rôle joué par la *réécriture transgénérique*, c'est-à-dire ici par la transposition du texte depuis son genre originel vers la littérature dramatique ? C'est en partie à quoi on tâchera de répondre, en s'inscrivant nécessairement dans un cadre théorique qui relève du champ notionnel de l'intertextualité⁶²⁸. Une intertextualité qui, du

⁶²⁶ Pour la formule de *réécriture transgénérique*, voir BERNARD, Florence. « “Oriflamme” à la scène ». In HUBERT, Marie-Claude (dir.). *Les Formes de la réécriture au théâtre*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2006, p. 69. Par ailleurs, comme on le montrera par la suite, José SANCHIS SINISTERRA établit une distinction très nette entre, d'une part, la *dramaturgie* telle qu'il la conçoit et la met en œuvre et, d'autre part, toute opération qui ne consisterait qu'à adapter à la scène un texte original non théâtral – opération à laquelle l'auteur réserve ce jugement : « Convertir, por ejemplo, una novela en una obra teatral que en nada se diferencia de las escrituras inicialmente como tales, es una operación estéril que nada añadirá al original y en nada enriquecerá la práctica dramática y/o escénica. Tarea doblemente redundante, en el mejor de los casos, reductiva y banalizadora en el peor y más frecuente » (« De la chapuza considerada como una de las bellas artes ». In FERNÁNDEZ LERA, Antonio. *Nuevas tendencias escénicas. La escritura teatral a debate*. Madrid : Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 1985, p. 123).

⁶²⁷ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris : Le Seuil, 1982, p. 13.

⁶²⁸ Néologisme que l'on doit à Julia KRISTEVA, la première à désigner ce phénomène à travers ce terme : « Tout

reste, traverse la pièce à différents niveaux, non seulement à travers la présence explicite du texte de Schnitzler, mais aussi de manière plus souterraine, comme le remarque Jordi Castellanos lorsqu'il souligne l'influence exercée sur l'écriture de Belbel par l'expérience de ce dernier comme traducteur et comme metteur en scène (il faudrait même ajouter, afin d'être le plus complet possible, par l'expérience de Belbel spectateur, en particulier pour l'influence de Pina Bausch⁶²⁹) ; outre Heiner Müller, Georges Perec et Samuel Beckett, que l'on a évoqués plus haut, le travail de Belbel autour de la *Phèdre* de Racine semble avoir tenu une place notable dans l'évolution de son œuvre :

Va ser convertida en un llarg recitat : tot el protagonisme era donat a les paraules més que no pas a l'acció, i als personatges, que es confonien amb els cortinatges de fons, com a personificacions, accions tràgiques, d'alguna cosa que era més enllà d'ells mateixos i que els dominava des d'allò que tenien de més personal, la passió. [...] A més, al costat del protagonisme de la paraula, l'interès pel muntatge de Racine es realitza paral·lelament a l'escriptura d'*Elsa Schneider* i ambdues obres coincideixen en el propòsit de penetrar, de furgar en els abismes interiors de la passió i en la constatació que de tota exteriorització del sentiment, de la passió personal, se'n deriva un conflicte amb els interessos i les convencions socials.⁶³⁰

Toutefois, on n'étudiera pas ici l'intertextualité sous tous ses aspects, mais seulement la forme pour ainsi dire visible qu'elle revêt lorsqu'elle se réalise à travers une pratique de l'hypertextualité, c'est-à-dire – du point de vue de la question dont on traite ici – lorsque l'hypertexte auquel on s'intéresse puise ses référents au sein d'un hypotexte déclaré, dans un rapport de réécriture tout à fait spécifique qui ne ressortit pas à la simple adaptation scénique d'un matériau non dramatique préexistant, mais qui vise à nourrir l'œuvre première par le

texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte ». *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Le Seuil, 1969, p. 85. Mais dans cette étude, on se fonde sur la théorie exposée par Gérard GENETTE dans *Palimpsestes*. Dans cet ouvrage, l'auteur s'intéresse aux différentes formes d'intertextualité, c'est-à-dire à tout ce qui place le texte « en relation manifeste et secrète avec d'autres textes ». *Op. cit.*, p. 7. Il désigne toutes ces formes à travers le terme de *transtextualité*. La transtextualité, selon GENETTE, se décline en cinq types bien distincts : a) l'*intertextualité*, que l'auteur avait présentée dans un précédent texte comme la « présence littérale [...] d'un texte dans un autre » (GENETTE, Gérard. *Introduction à l'architexte*. Paris : Le Seuil, 1979, p. 87), puis qu'il redéfinit quelque peu en parlant de « présence effective d'un texte dans l'autre » (*Palimpsestes. Op. cit.*, p. 8) – l'intertextualité ainsi conçue se manifeste à travers la citation, le plagiat et l'allusion ; b) la *paratextualité*, liée au rapport entre un texte et son paratexte (un genre donné, une autre œuvre, etc.) ; c) la *métatextualité*, qui repose sur le « commentaire qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer) » (*ibid.*, p. 11) ; d) l'*architextualité* qui correspond à la relation entre un texte et un genre donné ; e) l'*hypertextualité* qui consiste soit en une opération de transformation (transposition d'une action dans un autre cadre) soit en une imitation générique. L'écriture d'*Elsa Schneider*, au moins en ce qui concerne la première partie, relève – on l'a dit – de ce dernier type de transtextualité.

⁶²⁹ « [...] caldría afegir unes tècniques que potsers tenen força a veure [...], en l'ús de dèries de gestos o paraules jugant amb la repetició-variació, amb Pina Baush. » CASTELLANOS, Jordi. « Pròleg ». *Art. cit.* In BELBEL, Sergi. *Elsa Schneider*, p. 9-10.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 8.

biais de sa transposition/transformation, tout en enrichissant profondément l'expérience théâtrale grâce à cet apport extragénérique.

2.2.1.1. Réécriture, adaptation, nouvelle version : cadre théorique

Toute étude portant sur une pièce fondée sur un principe de réécriture s'inscrit nécessairement dans le camp notionnel de l'intertextualité, comme le rappelle fort justement Marcela Beatriz Sosa dans un ouvrage intitulé *Las fronteras de la ficción*, qu'elle consacre au théâtre de José Sanchis Sinisterra, et dont on s'inspirera très largement ici afin de définir un cadre théorique propice à l'analyse d'*Elsa Schneider*⁶³¹. Le recours à la réécriture comme principe scriptural constitue une tendance assez significative de la dramaturgie espagnole dans la seconde moitié du XX^e siècle :

Quien se asome al vasto campo de la escritura dramática española de los últimos cincuenta años hallará, como una de sus constantes, la recurrencia a determinadas prácticas de innovación marcadas por el cruce o la hibridación del teatro con otros géneros discursivos : la narrativa, la poesía, el cine e, inclusive, los lenguajes multimediales.

Esta práctica coincide con algunos de los rasgos que los teóricos de la postmodernidad han postulado para el arte actual : la quiebra de la especificidad y el descentramiento de nociones tales como *originalidad* y *autor* puesto que la *reescritura*, en una primera aproximación, puede definirse como una modalidad específica de la intertextualidad que permite leer, a través (o por debajo) de un texto, otra u otras escrituras anteriores.⁶³²

Parmi les exemples que donne M. B. Sosa, on peut attirer l'attention sur *La tejedora de sueños* de Buero Vallejo (1952), *Las aventuras de Tirante el Blanco* de Francisco Nieva (1987), *Fedra, una tragedia española* d'Emilio Hernández (1986) ; on peut également souligner le goût prononcé d'Alfonso Sastre pour la réécriture, non seulement dans *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* mais dans toute une série d'autres pièces écrites au cours des décennies 1970 et 1980⁶³³. Quant au théâtre catalan, pour ne mentionner qu'un seul nom,

⁶³¹ « El establecimiento de una *teoría de la reescritura* solamente ha sido posible dentro del campo nocional de la *intertextualidad*. » SOSA, Marcela Beatriz. *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*. Valladolid : Universidad de Valladolid, 2004, p. 13.

⁶³² *Ibid.*, p. 11.

⁶³³ « Realiza el autor lo que llama una "dramaturgia de boomerang", que resulta de la "dialéctica de la participación y la extrañeza". Tal propósito lo lleva a cabo mediante sus "héroes irrisorios", extraídos de la historia [...] ; de la vida [...] ; de la literatura : *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* (1977-1978), que arranca del personaje de Fernando de Rojas, tamizado por las versiones que ha sufrido en la comedia de magia (en especial *Los polvos de la madre Celestina* de Juan Eugenio de Hartzenbusch) y por la propia visión sastreana que convierte a Celestina en una bruja, vampira, gitana, alimentada por la tierra de sus antepasados, en la lucha frente a un poder opresor ; *Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel* (1983), sobre *La serrana de la Vera*, de Luis Vélez de Guevara ; o *El viaje infinito de Sancho Panza* (1983-1984). Experimentos en otra línea estética y constructiva pertenecen también a este periodo, como la tragedia futurista

on peut citer celui de Salvador Espriu qui, déjà en 1939, a écrit une *Antígona*, et qui donnera sa propre version de Phèdre en 1978 dans *Una altra Fedra, si us plau*.

Marcela Beatriz Sosa propose un cadre théorique qui permet d'analyser la réécriture de manière claire et efficace⁶³⁴. Dans un premier temps, on peut distinguer deux types généraux de réécriture : dans le premier cas, hypotexte et hypertexte sont du même auteur et le dramaturge se livre alors à une réécriture de sa propre œuvre théâtrale (*intra-réécriture*)⁶³⁵ ; dans le second cas, hypotexte et hypertexte sont de deux auteurs différents et l'on a alors affaire à une réécriture à proprement parler. À l'intérieur de ce second type général, M. B. Sosa souligne l'existence d'une forme particulière qu'elle appelle les *réécritures de réécritures* ; l'auteur propose l'exemple suivant :

la *Fedra* de Manuel Martínez Mediero, cuyo hipotexto declarado es la *Fedra* de Séneca pero ésta es, a su vez, reescritura de los mitos de Fedra, Teseo e Hipólito y de la tragedia *Hipólito* de Eurípides. Por lo tanto, puede hablarse de reescrituras de segundo, tercer o más niveles, siempre que pueda reconstruirse la cadena reescritural.⁶³⁶

Dans le cadre de la présente étude, on s'en tiendra essentiellement à retenir des travaux de M. B. Sosa (et, indirectement, de ceux de G. Balestrino) les éléments permettant de déterminer le type de réécriture face auquel on se trouve avec *Elsa Schneider*. Dans cette pièce de Belbel, on peut parler d'un *hypotexte individualisé*, distinct de l'*hypotexte générique* en tant que ce dernier renvoie non pas à un texte en particulier mais à un genre (littéraire, discursif) ; au contraire, l'*hypotexte individualisé* peut être défini comme suit : « Un hipotexto *individualizado* está representado por uno o más textos reconocibles, casi siempre canónicos – dentro de los cuales están los “clásicos” –, que constituyen la cantera más fecunda de hipotextos [...]. »⁶³⁷

M. B. Sosa introduit une nouvelle distinction en ce qui concerne ce qu'elle appelle la *mode de représentation* et qui renvoie ici à la nature de l'*hypotexte* – dramatique, narrative ou (plus rarement) poétique :

Las reescrituras de primer, segundo o tercer nivel... – así como las intrarreescrituras – pueden basarse en hipotextos dramáticos o narrativos. La presencia de un hipotexto dramático determina una *reescritura intramodal*, porque ésta afecta el funcionamiento interno dentro de

titulada *Los hombres y sus sombras (Terroros y miserias del cuarto Reich)* (1983) ». SERRANO, Virtudes. « Los autores neorrealistas ». *Art. cit.*, p. 2 794.

⁶³⁴ L'auteur se fonde sur les travaux de Graciela BALESTRINO : « Teoría de la reescritura », chapitre II de BALESTRINO, Graciela. SOSA, Marcela Beatriz. *El bisel del espejo. La reescritura en el teatro contemporáneo español e hispanoamericano*. Salta : Consejo de Investigación – Universidad Nacional de Salta.

⁶³⁵ C'est le cas, par exemple, pour une partie de l'œuvre théâtrale de Salvador ESPRIU. Voir (entre autres) VENEY, Joan Ramon. « Sobre la reescritura de l'obra pròpia en Espriu ». *L'Avenç*, n° 283, 2003, p. 44-48.

⁶³⁶ SOSA, Marcela Beatriz. *Las fronteras de la ficción*. *Op. cit.*, p. 17.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 17.

un mismo *modo* (mimético). En cambio, un hipotexto narrativo implica el paso del modo diegético al mimético [...], por lo que se denomina a dicha reescritura *intermodal*.⁶³⁸

À partir de cette brève présentation, on pourrait donc dire que, dans la première partie d'*Elsa Schneider*, on se trouve face à une forme de réécriture intermodale fondée sur un hypotexte individualisé. Si l'on considère la pièce dans son ensemble, en revanche, c'est-à-dire si l'on prend en compte à la fois la réécriture de *Fraülein Else* et la biographie fragmentaire de Romy Schneider (qui constitue une sorte de matériau textuel préexistant et que l'on peut envisager, dans cette mesure, comme un hypotexte, à l'instar par exemple des mythes, des légendes, etc.), on a sans doute une forme apparentée davantage à la *dramaturgie cohésive* telle que la définit Sanchis Sinisterra : « cuando se parte de una multiplicidad de textos, la teatralidad contextual ha de ser *cohesiva* »⁶³⁹ – un type d'écriture théâtrale qui relève donc du *montage* conçu comme un moyen dramaturgique chargé d'assurer une certaine cohésion entre les éléments textuels hétérogènes qui composent la pièce. Graciela Balestrino met en lumière la spécificité de la réécriture au théâtre en parlant d'une *écriture de la brèche* :

Caracterizamos a la reescritura dramática como la *escritura del resquicio* : por las hendiduras de una malla textual se filtra furtiva o abiertamente *otra escritura*, por ello la ambigüedad y la ambivalencia (Laurette 1986) constituyen sus vectores fundamentales. Ambigüedad, en tanto mimesis, pero también re-presentación, que supone hacer presente la propia escritura (la del reescritor) después de expandirse y circular por la escritura « otra » o « ajena » (aunque relativamente) del hipotexto. Ambivalencia, porque toda reescritura manifiesta, con múltiples matices, una relación oscilante, a veces conflictiva, con su hipotexto.⁶⁴⁰

Le type de réécriture dramaturgique auquel on s'intéresse ici se trouve donc fort éloigné de l'adaptation théâtrale, tout comme il l'est du plagiat ou de la citation *in extenso*. Il s'agit d'une réécriture bien spécifique, qui semble se définir comme un espace – une zone frontalière – de contact entre les textes, entre les auteurs, entre les univers poétiques, etc.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 17

⁶³⁹ SANCHIS SINISTERRA, José. « De la chapuza considerada como una de las bellas artes ». *Art. cit.*, p. 124. L'auteur cite sa pièce *Ñaque o de piojos y actores* comme exemple de *dramaturgie cohésive* ; il écrivait d'ailleurs dans le prologue de ce texte : « El principio rector de la elaboración dramática de *Ñaque* es el del *conglomerado*, próximo al que ha regido a lo largo de los siglos – y especialmente en el de Oro – la composición de las llamadas “Misceláneas” » ; il développe en expliquant : « en el *conglomerado* se trata de integrar las partes en el todo, sin anular plenamente sus diferencias originarias, su natural diversidad, pero sometiendo a las leyes de funcionamiento y sentido del nuevo texto y de su nuevo contexto » (cité par AZNAR SOLER, Manuel. « Introducción ». In SANCHIS SINISTERRA, José. *Ñaque. ¡ Ay, Carmela !* Madrid : Cátedra, 2004, p. 43-44).

⁶⁴⁰ BALESTRINO, Graciela. SOSA, Marcela Beatriz. « Teoría de la reescritura ». In BALESTRINO, Graciela. SOSA, Marcela Beatriz. *El bisel del espejo. La reescritura en el teatro contemporáneo español e hispanoamericano*. *Op. cit.*, p. 42. Dans cette citation, l'auteur renvoie à un article de Pierre LAURETTE : « À l'ombre du pastiche. La réécriture. Automatismes et contingence ». *Texte*, Revue de critique et de théorie littéraire, n°2, Toronto, 1983, p. 113-134.

C'est d'ailleurs bel et bien à travers la métaphore spatiale que José Sanchis Sinisterra s'emploie à rendre compte du théâtre qu'il défend et qu'il souhaite développer :

Hay territorios en la vida que no gozan del privilegio de la centralidad.
Zonas extremas, distantes, limítrofes, con lo Otro, casi extranjeras.
Aún, pero apenas propias.
Áreas de identidad incierta, enrarecidas por cualquier vecindad. La atracción de lo ajeno, de lo distinto, es allí intensa.
Lo contamina todo esta llamada.
Débiles pertenencias, fidelidad escasa, vagos arraigos nómadas.
Tierra de nadie y de todos.
Lugar de encuentros permanentes, de fricciones que electrizan el aire.
Combates, cópulas : fértiles impurezas.
Traiciones y pactos. Promiscuidad.
Vida de alta tensión.
Desde las zonas fronterizas no se perciben las fronteras.⁶⁴¹

La *dramaturgie des textes narratifs*, telle que la définit l'auteur valencien, entre en résonance presque avec chacune des images qu'il a élaborées dans son « Manifeste (latent) » pour le Teatro Fronterizo :

Se trata [...] de efectuar una doble traición susceptible de desterrar el texto original de sus primitivas coordenadas, del ámbito natural de su escritura, para resituarlo en el contexto de la escena como un objeto en cierto modo anómalo, inequívocamente foráneo, aunque no exótico ; todavía reconocible, pero ya no familiar ; en las fronteras de la *alteridad*. El texto resultante aparece entonces como un dispositivo literario que *finje* respetar los códigos del teatro vigente y sus condicionamientos ideológicos, pero sólo para posibilitar, en el trabajo de puesta en escena, un complejo juego de distorsiones y sustracciones tendente a subvertir las expectativas y los hábitos perceptivos del público.⁶⁴²

Le concept de *manipulation textuelle*, introduit par Sanchis Sinisterra, permet de bien saisir la distinction fondamentale entre la réécriture et l'adaptation :

La manipulación textual, a diferencia de la práctica generalizada de la adaptación, es algo más que el mero traslado de una obra no dramática a los límites y convencionalismos de la teatralidad establecida, algo más que una reducción o traducción del original a los cánones comúnmente aceptables del espectáculo burgués.⁶⁴³

⁶⁴¹ SANCHIS SINISTERRA, José. « El Teatro Fronterizo : manifiesto (latente) ». *Primer Acto*, n°186, 1980, p. 88.

⁶⁴² SANCHIS SINISTERRA, José. « De la chapuza considerada como una de las bellas artes ». *Art. cit.*, p. 123. Marcela Beatriz SOSA remarque à propos de cette citation : « el dramaturgo va esbozando aquí los trazos de una teoría propia de la reescritura, cuyas marcas lingüísticas son reconocible/extraño (no familiar), destierro/reubicación, foráneo/propio (no exótico) ». *Las fronteras de la ficción. Op. cit.*, p. 78.

⁶⁴³ SANCHIS SINISTERRA, José. « Teatro Fronterizo. Taller de dramaturgia ». *Pipirijaina*, n°21, 1982, p. 30.

Le dramaturge évoque une activité de bricolage en des termes particulièrement utiles pour l'analyse qu'on se propose d'effectuer par la suite :

El resultado de sus operaciones es una componenda entre la naturaleza de los materiales empleados, que poseen ya un sentido previo, y la estructura del nuevo proyecto, que convierte los significados de antaño en actuales significantes. Pero no por ello carece de una dimensión mitopoética, « creativa », ya que, además de dialogar con las cosas, habla « también por medio de las cosas : contando, por intermedio de la elección que efectúa entre posibles limitados, el carácter y la vida de su autor. Sin lograr totalmente su proyecto, el bricoleur pone siempre algo de sí mismo. »⁶⁴⁴

Ce *quelque chose de soi*, pour floue que paraisse la formule, constitue peut-être précisément tout l'intérêt d'une dramaturgie des textes narratifs et sans doute aussi tout le plaisir qu'y trouve le lecteur/spectateur, dans la mesure où la marque personnelle de l'auteur semble se nicher au cœur même du rapport qu'établit la pièce (nouvelle) avec le texte (préexistant) dont elle se nourrit – un rapport ambigu, polysémique, dialectique et parfois contradictoire, qui se fonde sur une mise en question permanente de la théâtralité. Par ailleurs, avec l'introduction de l'élément narratif, on n'est pas loin, d'une certaine manière, du « drame rhapsodique » tel que le conçoit et le définit Jean-Pierre Sarrazac : « À s'interroger sur l'avènement d'un *théâtre rhapsodique*, c'est-à-dire cousu de moments dramatiques et de morceaux narratifs, on en vient à se demander si notre tradition théâtrale ne recèle pas depuis longtemps une part réfractaire à la forme dramatique, une part *épique* »⁶⁴⁵.

Belbel raconte en ces termes la genèse d'*Elsa Schneider* :

Sanchis Sinisterra me propuso una dramaturgia sobre la novela de Arthur Schnitzler, *La senyoreta Elsa*, centrada en una joven de 18 años que acaba suicidándose, al no aceptar la prostitución como solución a los graves problemas económicos de su padre.⁶⁴⁶

Elsa Schneider n'est pas la première pièce pour laquelle Belbel fonde son écriture sur un principe intertextuel ouvertement déclaré ; deux textes antérieurs, en effet, s'inscrivaient déjà au sein de ce champ notionnel. *La nit del cigne (L'impossible silence)* comporte une allusion évidente à la pièce de Tchekhov, *Le Chant du cygne*, mais on est ici face à un cas d'intertextualité ou de transtextualité de nature intramodale, et du reste, il n'y a pas lieu de

⁶⁴⁴ SANCHIS SINISTERRA, José. « De la chapuza considerada como una de las bellas artes ». *Art. cit.*, p. 124. Pour le passage entre guillemets, l'auteur cite Claude LÉVI-STRAUSS : « Sans jamais remplir son projet, le bricoleur y met toujours quelque chose de soi. » *La Pensée sauvage*. Paris : Plon, 1962, p. 35.

⁶⁴⁵ SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'Avenir du drame*. Belval : Circé, 1999, p. 36. On reviendra plus loin sur la notion de *rhapsodie*, particulièrement éclairante dans le cadre du présent travail.

⁶⁴⁶ PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo. « Romy Schneider inspiró parte de la obra que llega al Romea ». *El Periódico*, 18 janvier 1989, p. 51.

parler de réécriture mais davantage d'une forme de réflexion métathéâtrale. Plus tôt encore, avec sa première pièce (*A.G./V.W., calidoscopios y faros de hoy*), Belbel a peut-être écrit son texte théâtral le plus ostensiblement lié à *Elsa Schneider*, que ce soit du point de vue formel ou au plan thématique et idéologique :

En [...] *A.G./V.W., calidoscopios y faros de hoy*, inaugurava una estructuració en forma de tríptic com la que trobarem a *Elsa*. Presentava, en primer lloc, escenes molt breus (moments, converses, relacions) de la vida (infantesa i adolescència) d'André Gide i de Virginia Woolf, dins el context d'unes veus externes que prèviament i durant les escenes actuen com a contrapunt. Diria que allò que s'hi cerca és d'establir una visió de la literatura com a producte de les tensions entre els impulsos personals i l'entorn familiar i social repressor (els protagonistes actuen lligats als altres personatges, condicionats per ells). Al capdavall, les figuracions de la literatura, que vindrien representades pel calidoscopi de Gide i pel far de la Woolf, no serien altra cosa que formalitzacions de la pregona insatisfacció personal : « Entre el deseo y el aburrimiento se columpia nuestra inquietud », diu la veu. I la Woolf, en el monòleg del suïcidi, acusa el far d'haver-la enganyada. El tríptic es tanca amb una trobada entre dos joves d'avui en un bar fins al comiat després de passar la nit junts. La lletania dels mots clau apareguts en els actes anteriors precedeix la seva relació, i la configura. Res no ha variat més enllà de les aparences : l'estereotip de la modernitat – les relacions directes, fredes, despersonalitzades, mancades de sentiments – cobreix el mateix buit amb els mateixos mots. Com el teatre, que ho fa amb mots, colors (el calidoscopi) i llums (les il·lusions del far).⁶⁴⁷

Mais pour être précis, le lien entre *A.G./V.W., calidoscopios y faros de hoy* et *Elsa Schneider* concerne surtout la deuxième partie de cette dernière pièce (« Schneider »), où Belbel s'attache à construire une évocation biographique d'un personnage historique, comme il l'a fait pour André Gide et pour Virginia Woolf. L'exercice de dramaturgie d'un texte narratif à proprement parler constitue, en revanche, une singularité dans l'œuvre de Belbel, et se cantonne à la première partie (« Elsa ») ; l'auteur en donne, du reste, une réalisation tout à fait personnelle et assez distincte, en particulier, des dramaturgies de José Sanchis Sinisterra. Dans ce sens, le jeu autour du réel et du fictionnel dans la réécriture biographique peut sans doute être vu comme l'une des marques personnelles de l'auteur⁶⁴⁸ ; de même que

⁶⁴⁷ CASTELLANOS, Jordi. « Pròleg ». *Art. cit.* In BELBEL, Sergi. *Elsa Schneider*, p. 10-11.

⁶⁴⁸ Francisco Javier PUCHADES HERNÁNDEZ commente ainsi le rapport fiction/réalité qui s'établit dans la pièce : « estamos en tres niveles diferentes de ficcionalidad: la primera es una mujer que nunca existió, es un ente enteramente ficcional (Elsa); la segunda (Schneider), es una actriz que sí existió, aunque su personaje, Sisi emperatriz, y su espectacularización como "personaje" de la prensa rosa la deja en un ambiguo lugar entre la realidad y lo ficcional; y, por último, la actriz haciendo el papel de actriz sin personaje cuya condición ficcional es todavía más extraña. ¿ Quién es ? ¿ De dónde sale ? En realidad, no tiene nada que contar, es un personaje todavía por hacer, y ni siquiera busca autor; es más, quiere desaparecer de escena y el "autor" no

le rapport singulier – sur lequel on reviendra – qui s'établit tout au long de la pièce entre la réécriture de la nouvelle de Schnitzler et les deux autres monologues.

2.2.1.2. Le paysage de Schnitzler...

Dans la nouvelle autrichienne, Else T., fille d'un avocat viennois, séjourne pour quelques jours dans une station thermale italienne. À Vienne, le père d'Else doit rembourser au plus vite une grosse somme d'argent. Else reçoit alors une lettre, dans laquelle sa mère la prie de demander de l'aide à Dorsday, un riche marchand d'objets d'arts, qui se trouve justement dans la même station thermale. Dorsday accepte de prêter les trente mille florins demandés, mais à une condition qu'il exprime en ces termes : « Je n'exige rien d'autre de vous que le droit de contempler pendant un quart d'heure votre beauté »⁶⁴⁹. Else est alors confrontée à un dilemme : en refusant, elle refuse aussi de porter secours à son père ; accepter que Dorsday la contemple nue, c'est se prostituer. Else finit par céder face aux exigences familiales et se suicide en avalant des somnifères.

Si l'on admet d'envisager la réécriture dramaturgique en partie comme une pratique rhétorique singulière, on pourrait dire sommairement que Belbel n'*invente* rien, mais *dispose*⁶⁵⁰. L'auteur, en effet, s'en tient fidèlement aux repères spatiaux et temporels qu'Arthur Schnitzler fournit lui-même au cours de son récit. Ainsi, la toponymie est assez abondante dans *Elsa Schneider*, en particulier si on la met en regard de la rareté et même souvent de l'absence des références géographiques concrètes dans le reste de l'œuvre théâtrale de Belbel ; mais tout porte à croire que les lieux n'importent pas véritablement pour eux-mêmes. Peu importe, comme on le verra, le lieu concret auquel les référents spatiaux renvoient dans le monde. Le lieu de l'action est renseigné à la scène 2 : « a l'Hotel Fratezza de San Marino » (32). Mais la situation géographique précise de cet hôtel, si elle n'est pas effacée, comme on le voit, est néanmoins reléguée au second plan ; alors que la nouvelle de Schnitzler comporte par exemple une allusion à la langue italienne qu'il faut peut-être lire comme un élément favorisant une certaine vraisemblance – « Pourquoi me sentirais-je particulièrement honorée du sourire d'une *marchesa*. – “Buona sera”... Elle me dit *buona sera*... »⁶⁵¹, la réécriture de Belbel, quant à elle, a éliminé cette référence. L'exposition du lieu

se lo permite. » *Renovación teatral en España entre 1984-1998 desde la escritura dramática : puesta en escena y recepción crítica*. Op. cit., p. 27.

⁶⁴⁹ SCHNITZLER, Arthur. *Mademoiselle Else* (trad. Henri CHRISTOPHE). *Romans et nouvelles II*. Paris : Poche, 1996, p. 498.

⁶⁵⁰ On renvoie bien entendu ici aux cinq parties de la rhétorique définies par QUINTILIEN (qui reprend la division de CICÉRON) : *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *actio* (*pronuntiatio*) et *memoria*.

⁶⁵¹ SCHNITZLER, Arthur. *Mademoiselle Else*. Op. cit., p. 480.

est immédiatement associée – dès la première scène – à l'arrivée de la lettre de la mère d'ELSA, en provenance de Vienne : « haurà arribat la carta de la mare ?... Sí, segur. Em fa por que hagi arribat » (30), ainsi qu'à la présence de Dorsday : « Ah, es prepara una festa, a l'hotel. Ah, qui veig ?... Oh, no, la senyora Winawer... uf !, cinquanta de ben bons... ah, i al darrere el senyor von Dorsday, el seu... el seu... seu... buf !, buf !, aquest ja passa dels seixanta, segurament » (30). La place de l'échange épistolaire et la présence opportune, du point de vue de la famille d'ELSA, de Dorsday à l'Hôtel Fratezza se réaffirmeront dès la scène suivante : « "I vet aquí que ens arriba una carta teva dient-nos que havies trobat el senyor von Dorsday al mateix hotel." » (32-33). Les éléments du drame sont donc en place.

Comme dans la nouvelle autrichienne, le paysage alentour occupe une place notable dans le monologue d'ELSA. C'est un cadre naturel, un espace grand ouvert sur le ciel et en particulier sur la nuit, avec les montagnes au loin – Schnitzler les nomme à plusieurs reprises : « Les Alpes ont fini par vraiment s'embraser »⁶⁵² ; Belbel se contente d'employer le nom commun *muntanya* : « Podríem haver anat a la muntanya » (29). Mais dans l'ensemble, l'évocation de l'environnement alpin, montagnard, est sensiblement comparable ; ELSA dit par exemple, dans la pièce : « fins i tot hauríem pogut pujar fins al xalet Rosetta on viu aquell americà borni que sembla un boxejador » (29) ; et dans la nouvelle : « Le temps aurait été idéal pour escalader le Rosetta, jusqu'au refuge. [...] L'Américain borgne, sur le Rosetta, avait l'air d'un boxeur »⁶⁵³.

L'hôtel délimite un cadre spatiotemporel qui entre en opposition avec un ailleurs particulièrement présent dans le discours d'ELSA et qui correspond à la « maison », c'est-à-dire à l'espace familial et quotidien, à Vienne. Chez Schnitzler, dès le début de la nouvelle, cette opposition est très clairement marquée : « Ah, pourquoi faut-il retourner à la ville ! »⁶⁵⁴ ; dans la pièce de Belbel, on l'a vu, ELSA a peur lorsqu'elle reçoit la lettre de sa mère – une peur que l'on peut bien entendu interpréter comme une forme d'intuition par le personnage de son propre destin funeste, mais une peur avant tout expliquée ainsi : « No seran bones notícies, voldran que torni a casa » (30). Or, justement, la mère ne demande pas à sa fille de rentrer : « "[...] Espero que, passí el que passí, podràs quedar-te a San Marino fins al deu. No intentis tornar per nosaltres [...]" » (33) L'opposition entre l'espace où se trouve ELSA et l'espace familial viennois est donc doublement marquée, à la fois dans le discours du personnage qui ne souhaite pas interrompre son séjour et dans la lettre de la

⁶⁵² *Ibid.*, p. 481.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 477.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 478-479.

mère qui lui demande de ne pas rentrer. D'entrée de jeu, une véritable brèche s'est ouverte entre l'ici d'ELSA et Vienne : « com és que el pare no ha tingut el valor d'agafar un tren i venir fins aquí ? [...] I jo aquí tan tranquil·la i el pare... » (34). Dans la nouvelle comme dans la réécriture dramaturgique de Belbel, Vienne n'apparaît jamais, en fin de compte, qu'en lien avec l'image ou le sentiment d'un retour impossible – un retour dont l'impossibilité semble inscrite en creux dans la récurrence même de la formule *tornar a casa* : « No seran bones notícies, voldran [*els pares*] que torni a casa [...] la nena dels parents pobres convidada per la tieta milionària ha de tornar a casa » (30), « jo puc tornar tota sola a casa ! » (37), ou d'expressions équivalentes : « I si... i si me n'anés a Viena ara mateix ? [...] me'n vaig a Viena ara mateix » (36). Un autre lieu de Vienne est, par ailleurs, très fréquemment évoqué dans le discours d'ELSA : « “El dia cinc, a les dotze del migdia, els diners han d'arribar a casa del doctor Fialà ! [...]” » (33), « vaig jo en persona a casa del senyor Fialà » (36). La maison de Fiala, à qui le père d'ELSA doit de l'argent, acquiert une présence considérable, dans le texte original comme dans la pièce, car Schnitzler – et Belbel est fidèle en cela aussi à la nouvelle autrichienne – parvient pour ainsi dire à imprimer dans ce seul nom propre le rappel permanent de toute la situation du personnage (la pression familiale et sociale, la question de l'humiliation, etc.), à travers la répétition, presque sur le mode de la ritournelle, de la formule : « Adresse toujours Fiala ». Par exemple ici : « Te supplie encore parler avec Dorsday. Montant pas trente, mais cinquante. Adresse toujours Fiala. »... Mais cinquante. Sinon peine perdue. Tralalère, tralalère. Cinquante. Adresse toujours Fiala. Mais bien sûr, cinquante ou trente, quelle différence ! »⁶⁵⁵ Belbel reprend le procédé de répétition⁶⁵⁶ :

Cinquanta, ha !, cinquanta ha ha !, cinquanta, ha ha ha ! Cap altre remei. Tral·larà tral·larà tral·larà, adreça continua Fialà ! No, si de fet, de trenta a cinquanta, no hi va res, ja, i a von Dorsday tant se li'n dóna, i el veronal ja l'he tret de l'armari per si de cas, i dintre d'un moment, ja m'hi tens : « ah, bona nit, senyor von Dorsday, perdoni'm és que miri sap què passa ?, doncs que miri, escolti, que resulta que no són trenta sinó cinquanta cap altre remei adreça continua Fialà tral·larà » (47)

En dehors de la maison familiale et de l'« adresse toujours Fiala », d'autres lieux sont aussi évoqués dans le discours du personnage, à commencer par la prison où ELSA craint que son père ne soit envoyé si elle ne parvient pas à obtenir pour lui la somme requise.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 512.

⁶⁵⁶ Dans le cadre d'une autre étude, il faudrait peut-être se pencher plus précisément sur la réécriture de l'oralité dans la première partie d'*Elsa Schneider*, c'est-à-dire sur un certain nombre de transformations introduites par BELBEL, sans doute principalement en raison de la différence d'époques – même si la notion de transformation semble en partie insatisfaisante, dans la mesure où la nouvelle de SCHNITZLER et la pièce ne sont évidemment pas écrites dans la même langue.

La référence à cet ailleurs (encore hypothétique, irréel), permet de traduire la façon dont le personnage éprouve intimement la pression familiale que l'on mentionnait plus haut : « I el pare ? Què passaria si el fiquessin a la presó ? » (34), « Sí... si no... la presó ?, la presó ? » (39). Mais quelle que soit la nature précise des différents lieux évoqués par ELSA, ce qui les relie vraisemblablement entre eux, c'est le conflit intérieur du personnage qui prend la forme d'une tension avec l'idée même de lieu : ELSA ne se sent chez elle ni *ici* (à l'hôtel, où se déroule l'action dramatique), ni *là-bas* (en Autriche avec sa famille), ni même *ailleurs*, car dès la première scène, le désir d'évasion qu'elle exprime semble improbable : « Ah, com m'agradaria anar a Amèrica i casar-m'hi, però no pas amb un americà, o bé casar-me amb un americà però sense viure a Amèrica... Una caseta a la costa, escales de marbre que arriben al mar, m'estiro completament nua sobre el marbre... » (29). L'alternative ainsi formulée, soulignée par le chiasme, produit un effet comique et s'apparente à une sorte de caprice léger, mais on peut y lire dans le même temps un sous-texte où s'annonce déjà, d'une certaine manière la disparition du personnage, qui en fin de compte ne trouve sa place nulle part dans le monde⁶⁵⁷.

À l'intérieur de l'hôtel, le discours permet d'identifier quelques espaces bien distincts : l'entrée de l'hôtel, le restaurant, le salon, les chambres. La chambre d'ELSA porte le numéro 77 elle est caractérisée par la présence d'une fenêtre qui apparaît sans surprise comme un point de transition entre l'intérieur et l'extérieur ; ainsi, lorsque ELSA se trouve à l'extérieur de l'hôtel, elle parvient à repérer sa chambre grâce à la fenêtre restée ouverte et au vent qui agite les rideaux : « Dues finestres obertes al tercer pis. Cortina que mou el vent. [...] La meva cambra, la meva cambra, cortina que mou el vent, allà dalt. [...] A dalt, la meva cambra, finestres obertes, cortina que mou el vent i l'armari » (41-42). Tout porte alors à croire que la fenêtre vient structurer l'espace autour de la distinction dedans/dehors, par exemple en permettant au personnage d'être physiquement dans sa chambre et en même temps déjà dehors (à la scène 2, ELSA se propose de lire la lettre qu'elle a reçue accoudée à la fenêtre : « Em recolzaré a la finestra per llegir-la millor » [32]) ou, au contraire, en signifiant la clôture de l'espace (« Brr, quin fred, la finestra encara és oberta, la tanco ? » [47]). Mais, comme on le montrera plus tard, un certain nombre d'oppositions qui paraissent stables au début de la première partie d'*Elsa Schneider* finissent vraisemblablement par

⁶⁵⁷ Cette tension intime du personnage avec l'idée même de lieu est tout aussi présente dans la nouvelle de SCHNITZLER, où l'on trouve dès le troisième paragraphe les mots apparemment désinvoltes, proches du trait d'esprit, qu'a réécrits BELBEL : « J'aimerais assez me marier en Amérique, mais pas avec un Américain. Ou alors je me marie avec un Américain, et nous vivrons en Europe. Villa sur la Riviera, escalier de marbre plongeant dans la mer. Moi, étendue nue sur le marbre... Il y a combien de temps que nous étions à Menton ? » SCHNITZLER, Arthur. *Mademoiselle Else*. *Op. cit.*, p. 477.

s'annuler, selon des modes divers, de telle sorte qu'ELSA, à la scène 6, au beau milieu de sa chambre, s'adressera aux éléments naturels et aux astres, non pas depuis la fenêtre, mais en regardant le public. La chambre 77 est avant tout l'espace intime du personnage, il est significatif que cet espace soit l'objet non seulement de son discours mais aussi de son regard à la scène 4, lorsqu'elle contemple sa chambre depuis l'extérieur de l'hôtel, comme si à travers le lieu, c'était en dedans d'elle-même qu'elle tentait de voir quelque chose.

Une autre chambre de l'hôtel, bien distincte de celle d'ELSA, est évoquée de manière récurrente dans le monologue ; il s'agit de la chambre de Dorsday. « Com diu ?, número 61 ?, ha dit número 61 ?, cambra número 61, mateix pis que la meva [...] és fàcil, número 61, molt fàcil, molt fàcil de retenir, número 61 » (41), « tota nua davant el porc, cambra 65 » (47)⁶⁵⁸. C'est d'évidence un espace d'humiliation et même de prostitution, mais on n'observe pas ici d'opposition véritable entre l'intérieur et l'extérieur, comme on le voit déjà dans la nouvelle autrichienne à la manière dont Dorsday formule la transaction : « *Si pour quelque raison que ce soit, vous répugnez toutefois à me rendre visite, chambre soixante-cinq, Else, je vous proposerai une petite promenade après dîner. À cinq minutes à peine de l'hôtel, il y a une clairière que j'ai découverte l'autre jour, par hasard... Ce sera une nuit d'été splendide, presque chaude, l'éclat des étoiles vous habillera magnifiquement* »⁶⁵⁹. Belbel restitue ainsi le discours de Dorsday à travers le monologue d'ELSA :

[...] ah, ara parla d'un bosc, parla del bosc, la llum nocturna, la lluna entre les branques [...] sí, sí, la llum de les estrelles millor que una cambra d'hotel [...] millor el bosc idil·lic que una cambra d'hotel número 61 mateix pis que la meva, sí, millor sota la lluna així no et veurè les arrugues del rostre, les teves mans greixoses, la teva panxa tova, els regalims de suor, la pudor teva de vell primmirat... (41)

L'ironie est assez manifeste dans l'emploi du comparatif *millor* ; ce que l'on saisit surtout, c'est à quel point la différence est en fait ténue entre la chambre 65 et le « bois idyllique » – au moins ELSA ne verra-t-elle pas Dorsday, mais cela ne modifie en rien la nature de l'acte auquel il lui est demandé de se livrer. On voit bien, en définitive, que l'opposition dedans/dehors n'est qu'apparente. L'extérieur est même contaminé – pour ainsi dire, à partir de la chambre de Dorsday – par le sentiment de laideur éprouvé par ELSA,

⁶⁵⁸ La chambre de Dorsday porte le numéro 61 à la scène 3, puis elle est désignée comme la chambre 65 à partir de la scène 5 ; le passage du numéro 61 au numéro 65 s'accompagne, dans le discours d'ELSA, d'une forme d'hésitation traduite par la ponctuation : « cambra... 65 » (46). Dans la nouvelle de SCHNITZLER, le numéro de la chambre ne porte à aucun moment à confusion : « *Ma chambre est située au même étage que la vôtre, Else, au numéro soixante-cinq* » (*Mademoiselle Else. Op. cit.*, p. 498). L'analyse que l'on a effectuée ne permet pas de déterminer s'il s'agit d'une confusion souhaitée – quelle signification lui attribuer ? – ou d'une simple coquille.

⁶⁵⁹ SCHNITZLER, Arthur. *Mademoiselle Else. Op. cit.*, p. 499.

comme d'ailleurs le reste de l'hôtel et même le monde. On reviendra plus loin sur la possibilité d'une forme de contamination de l'espace dans *Elsa Schneider*.

Le temps dramatique, dans la réécriture de Belbel, peut être considéré en grande partie comme une transposition des temps de la nouvelle autrichienne. La première partie de la pièce comporte en effet un certain nombre de références à l'histoire d'ELSA et renvoie ainsi à la biographie fictionnelle du personnage, telle que l'a construite Arthur Schnitzler ; par exemple, à la fin de la scène 4, ELSA cherche pour ainsi dire à prendre la mesure de ses pleurs en les comparant avec d'autres larmes qu'elle a versées par le passé : « [...] em sembla que estic plorant. Com quan va morir la dida, com quan van enterrar l'àvia, quan va morir el fill de l'Agatha, quan vaig veure *La dama de les camèlies* al teatre » (44). Dans la dernière scène de la première partie, on entend « Carnaval » de Schumann – un morceau dont Schnitzler intègre d'ailleurs la partition à sa nouvelle en reproduisant littéralement quelques mesures qu'il place au cœur même du récit – et peut-être est-ce cette atmosphère sonore qui conduit ELSA à se souvenir des leçons de piano qu'elle a prises autrefois : « Sí, el piano, lliçons de piano, tres anys » (55).

Mais au-delà des évocations du passé fictionnel du personnage, on peut dire que *Mademoiselle Else* s'érige solidement en référent de la première partie d'*Elsa Schneider*, dans la mesure où Belbel emprunte à Schnitzler la technique du monologue intérieur qui induit, entre autres, une écriture singulière de la perception du Temps. Schnitzler, on le sait, est l'un des premiers auteurs à utiliser, au début du XX^e siècle, la technique du monologue intérieur pour restituer la voix intime de ses personnages ; à travers le travail de réécriture que réalise Belbel, le théâtre élabore un espace intime qui s'apparente à ce que l'on pourrait appeler l'*espace ultime du moi*, où l'on atteint au plus près de la singularité, de l'individualité du personnage, en accédant à « ce qui est le plus au-dedans et le plus essentiel d'un être ou d'une chose, en quelque sorte [à] l'intérieur de l'intérieur », selon la formule de J.-P. Sarrazac⁶⁶⁰ – ici, au moyen d'une écriture subtile des temps perçus. La conscience

⁶⁶⁰ L'intime se définit, comme le rappelle Jean-Pierre SARRAZAC, comme « ce qui est le plus au-dedans et le plus essentiel d'un être ou d'une chose, en quelque sorte l'intérieur de l'intérieur » et, à la différence du secret, « il n'a pas vocation à être celé, mais, au contraire, tourné vers l'extérieur, éversé, offert au regard et à la pénétration de cet autre qu'on a choisi. » *Théâtres intimes. Op. cit.*, p. 67. L'intime au théâtre, selon SARRAZAC, ne s'oppose donc pas de manière systématique au spectaculaire : « le théâtre intime participe d'une spectacularité strictement délimitée, et d'autant plus concentrée qu'elle est volontairement restreinte », et, « dans l'acception strindbergienne », le théâtre intime « se situe aux antipodes de tout théâtre *intimiste* » (*ibid.*, p. 68). Il suppose une « conflagration du petit et du grand, du microcosme et du macrocosme, de la maison et de l'univers, du moi et du monde » (*ibid.*, p. 70). SARRAZAC observe un tournant crucial, inauguré par August STRINDBERG, dans l'histoire des représentations au théâtre : « Il existe [...] entre le moi de l'«Auteur souverain» (qui, dans *Le Grand Théâtre du monde* de Calderon, gouverne une compagnie de personnages allégoriques, au premier rang desquels le «Monde» en personne) et le moi strindbergien une différence

de l'écoulement du temps est marquée par un certain nombre d'indications temporelles qui contribuent à modaliser l'action dramatique. Tout au long de la pièce, le discours d'ELSA produit une impression d'enfoncement dans la nuit : le personnage évoque l'après-midi dans la première scène (« Una tarda meravellosa ! » [29]), puis c'est le crépuscule dès la scène 2 (« Se'n va el sol, el crepuscle ara em mira per la finestra » [35]) en enfin, la nuit. Le temps est également perçu à travers le rythme de la vie à l'hôtel : ELSA évoque les préparatifs d'une fête dans la première scène (« Ah, es prepara una festa, a l'hôtel » [35]), puis l'hôtel s'éclaire à la scène 3 (« Han encès els llums de l'hôtel » [41]). Le temps des repas permet ici au personnage de prendre la mesure de sa solitude : « Tots són al menjador sopant » (36), « tothom ha acabat de sopar » (46).

Du reste, c'est à la lumière du temps quotidien, répétitif, des repas, qu'ELSA tente d'imaginer son propre suicide : « Ah, em moro de riure quan penso que demà a aquesta hora seré morta mentre que tots els altres soparan senzillament com cada vespre » (46). On observe alors la place significative qu'occupent dans le discours du personnage les temporalités futures et/ou oniriques, toutes placées sous le signe de la mort – à quelques rares exceptions près, comme par exemple lorsque dans la première scène le personnage s' imagine mariée avec un Américain : « Una caseta a la costa, escales de marbre que arriben al mar » (29). Mais la plupart du temps, le discours du personnage établit un rapport d'équivalence où futur et temporalité onirique débouchent invariablement sur une évocation de la mort d'ELSA, que ce soit lorsque cette dernière imagine la cérémonie funéraire autour de son propre cercueil, à Vienne, dans la maison familiale (« Qui plorará quan seré morta ? Morta. El taüt al saló, ciris encesos, dotze ciris, moltes flors, arriba el cotxe dels morts, tot ple de gent a l'entrada » [44]), ou lorsqu'elle rapporte le cauchemar au cours duquel elle a rêvé de son propre cadavre enterré sans cercueil : « Oh, estic xopa, l'herba estava humida, oh, quin malson, tota adormida, més d'una hora, i quin malson, no tenia taüt, no hi havia taüt, morta sense taüt, només un forat, un forat ple de terra, un forat ple de serps... » (45).

Enfin, la conscience intime du temps se traduit, dans la dernière scène, par la présence des différentes voix qu'entend ELSA – VOIX DE LA TANTE EMMA, VOIX DU PORTIER, VOIX D'HOMME, VOIX DE PAUL, VOIX DE CISSY, personnages auxquels elle ne répond jamais

fondamentale, liée à un changement de régime du théâtre : si le théâtre intime devait mettre en scène ce qu'il métaphorise, l'*esprit* alors se substituerait au monde. Passage, celui-là même de la modernité, du *theatrum mundi* au *theatrum mentis*. [...] Au temps du *theatrum mundi*, la vie humaine était représentée par une action dramatique suivie ; la caractéristique de l'ère nouvelle, celle du *theatrum mentis*, c'est de ne faire apparaître cette même vie humaine qu'à travers une série d'associations subjectives et d'actions fragmentaires où l'onirisme prend une large part. D'où la scission du personnage strindbergien entre "rêveur" et "rêvé" – ainsi que la partition, établie par Szondi, entre "moi épique" et "moi dramatique". D'où ce mixte de subjectivité et d'objectivité qui s'impose soudain au théâtre. » *Ibid.*, p. 70-71.

directement, bien entendu, mais dont les paroles comptent surtout pour l'écho qu'elles trouvent au-dedans d'ELSA. Ces voix permettent, à la fin de la première partie, de mettre en mots – et en scène – une forme de *conscience de la mort à la première personne* : la manière dont les voix parviennent à ELSA vient mettre en lumière une altération progressive des sens qui engendre chez le personnage une perception de plus en plus brouillée de l'espace et du temps. La VOIX DE PAUL, vers les dernières répliques de la première partie, devient une voix lointaine, puis les désignateurs n'indiqueront même plus la source locutoire, comme si ELSA n'était plus en mesure de distinguer qui parle :

VEU DEL PAUL, *lluny* : Elsa, em sents ?

ELSA : Ah, tinc formigues als braços, cames, pits, tota jo, oh, formiguetes ! Mira com corren, corren, corren, corren com von Dorsday el formigueta, agafa'l, agafeu-lo, ha matat el pare, aquest senyor mira'l com corre i salta, corre i salta. I jo, jo també corro... On sou ? Fred ?, i la mare ? oh Paul, on ets ? Ah, voleu que corri tota sola ?... Doncs no vull córrer, vull volar...

UNA VEU : Elsa... Elsa...

ELSA : On sou ?, us sento però no us veig... Ah, que divertit... què feu als cavallets tots donant voltes ?...

Música d'orgue, molt lluny.

ELSA : Oh, quina olor, olor d'espelmes ! I què és això ? : música d'orgue ! Un coro ! Estant cantant ! I com ressona ! On sóc ?, estic tan còmoda aquí dins ! I tots canten, canten... Ah, la mà, m'agafen la mà, ets el pare, sí, però per què m'agafes la mà ? Pare, pare... Que bé s'està aquí dins... Sóc filla teva...

VEU : Elsa... Elsa...

ELSA : Em criden ? A mi ? A mi a mi a mi a mi. No em desperteu, dormo tan bé. **(55-56)**

La question récurrente *On sou ?/On sóc ?* révèle une perte évidente de tout repère, qui affecte jusqu'à la conscience même de soi. On observe une forme d'indistinction entre les différentes parties du corps : « bras, jambes, poitrine » se confondent en une seule et même expression générale d'individualité (« moi toute entière »). L'affirmation redondante de la première personne (*a mi a mi a mi a mi*) semble traduire, quant à elle, une certaine fragilité de la conscience de soi, sur le point de se dissiper tout à fait. L'indistinction s'étend aux catégories de l'Espace et du Temps : des personnages qui ne sont pas « réellement » au même endroit se trouvent réunis dans le discours d'ELSA (son cousin Paul, qui est avec elle à l'hôtel ; ses parents, qui sont à Vienne au même moment). Le personnage ne parvient plus à identifier les voix : « On m'appelle ? » On a donc ici une écriture de la confusion, où les référents deviennent opaques – en particulier dans le cas de la locution adverbiale *aquí dins* présente deux fois dans le discours d'ELSA. Il est impossible de déterminer précisément

à quoi renvoie ce « là-dedans », ou pour le dire autrement, le référent du déictique ne semble pouvoir être construit que sur un mode onirique : peu importe désormais l'endroit où se trouve ELSA (dans sa chambre, sur son lit) ; là où elle se trouve *véritablement*, c'est de manière paradoxale dans un espace *imaginaire*, elle est sans doute *déjà* dans l'image qu'elle se fait (par anticipation, forcément) de son propre cercueil, comme en témoignent les différents messages – olfactif : l'odeur des bougies ou des cierges ; sonore : l'écho d'une musique d'orgue et d'un chœur chanté ; tactile, enfin : sa main que l'on prend. Le flux même du discours finit par remplir une fonction de signifiant temporel, comme si chaque mot, puis chaque syllabe, marquait pour ainsi dire la mesure intime du temps précédant l'instant mortel :

ELSA : Demà al matí... volo... volo... volo... somnio, volo... dormo i somnio... volo... no em desperteu... demà al matí...

VEU : El...

ELSA : ... volo... somnio... dormo... somn... somn... vo... (56)

Belbel reprend ici fidèlement le procédé employé par Schnitzler dans sa nouvelle, afin de traduire à la première personne – de manière bien entendu artificielle – la conscience de la mort⁶⁶¹. Il y a lieu de souligner qu'à l'occasion de cette réécriture dramaturgique de la nouvelle autrichienne, le dramaturge semble trouver ce qui constituera justement par la suite l'un des espaces-temps privilégiés de son théâtre : que ce soit dans *El temps de Planck* ou dans *Forasters*, on l'a vu, Belbel fait non seulement preuve d'une sorte de fascination pour la mort comme thème littéraire, mais il s'emploie surtout à élaborer une structure dramaturgique propre à interroger et à rendre compte de l'instant mortel de manière à chaque fois renouvelée.

2.2.1.3. ...traversé par Belbel

On ne peut bien sûr parler de réécriture dramaturgique que dans la stricte mesure où Belbel, dans la première partie de la pièce, respecte fidèlement le texte original de Schnitzler. En d'autres termes, le travail de réécriture n'opère pas en tant que mouvement de transformation des signes eux-mêmes, mais principalement à trois niveaux que l'on présente à la suite :

⁶⁶¹ On cite ici la fin de *Mademoiselle Else* :

— « Else ! Else ! »

Ils appellent de si loin ! Que me voulez-vous ? Ne pas me réveiller. Je dors si bien. Demain matin. Je rêve et je vole. Je vole... vole... vole... dors et rêve... et vole... pas réveiller... demain matin...

— « El... »

Je vole... je rêve... je dors... je rê... rê... je vo... (SCHNITZLER, Arthur. *Mademoiselle Else*. *Op. cit.*, p. 531).

a) Au niveau de la sélection et de l'agencement des signes ; par exemple, le mont Cimone et les Alpes sont explicitement nommés dans la nouvelle de Schnitzler : « Quelle magnifique fin de journée ! Le temps aurait été idéal pour escalader le Rosetta, jusqu'au refuge. Qu'il est majestueux, le Cimone, dressé dans ce ciel ! »⁶⁶², « L'éclat rouge sur le Cimone. Paul dirait : l'embrasement des Alpes. Elles sont loin d'être embrasées, les Alpes. C'est beau à pleurer. Ah, pourquoi faut-il retourner à la ville ! »⁶⁶³, alors que Belbel, dans sa réécriture, se contente d'employer le nom commun *muntanya* : « Podriem haver anat a la muntanya » (29). Lorsque Dorsday indique à Elsa le numéro de sa chambre, dans la nouvelle autrichienne, il propose dans le même temps une sorte de moyen mnémotechnique : « *Ma chambre est située au même étage que la vôtre, Else, au numéro soixante-cinq. Facile à retenir. Il avait tout juste soixante-cinq ans, n'est-ce pas, ce joueur de tennis suédois dont vous parliez tout à l'heure ?* »⁶⁶⁴. Belbel essentialise en quelque sorte ce passage en ne reprenant pas la référence à l'âge du joueur de tennis suédois ; ELSA se contente de dire : « és fàcil, número 61, molt fàcil, molt fàcil de retenir » (41). Parmi les principaux éléments de variation, on repère surtout quelques différences concernant le registre de langue, le vocabulaire utilisé ; dans la nouvelle de Schnitzler, le personnage n'utilise pas tout à fait le même lexique qu'ELSA dans la pièce pour qualifier Dorsday : « ah !, ja se'n va ?, es retirà a la seva cambra 61 mateix pis que la meva, senyor von Dorsday vell decrepit porc il·lustre ? » (42). Mais il s'agit d'un aspect dont on ne traitera pas ici puisqu'il se situe hors du champ de la présente étude – on attire seulement l'attention sur cette variation parémique : alors que Mademoiselle Else « bafouille comme une dinde »⁶⁶⁵, l'ELSA de Belbel dit : « m'expresso pitjor que una vaca espanyola ! » (37) ; c'est l'une des très rares fois, dans l'ensemble de l'œuvre théâtrale de Belbel, où l'on trouve une référence explicite à une nationalité (certes, ici, dans le cadre d'une expression lexicalisée).

b) La réécriture opère par ailleurs au niveau de l'organisation des signes – issus de la nouvelle autrichienne et introduits par Belbel dans le texte théâtral – par rapport aux deux autres monologues qui composent *Elsa Schneider* (cet aspect sera traité plus loin).

c) Enfin, le travail de réécriture se manifeste par le biais de la transposition des signes en question vers le genre dramatique, et c'est cette dramatisation du texte narratif que l'on

⁶⁶² *Ibid.*, p. 477.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 478-479.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 498.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 493.

étudiera ici. Mais avant d'analyser la structure théâtrale élaborée par Belbel afin de transposer la nouvelle de Schnitzler vers la littérature dramatique, on essaiera d'abord de voir comment la part narrative – sur laquelle se fonde, dans son entier, le discours du personnage dans la pièce – informe la réécriture théâtrale dans une sorte d'épisation du drame – épisation assez singulière et, somme toute, fort relative, dans la mesure où il y a déjà une théâtralité inhérente au style ou à la « technique Gustl »⁶⁶⁶, c'est-à-dire au monologue intérieur composé par Schnitzler, avec la place qu'y occupent l'oralité, mais aussi une certaine artificialité, etc.

Comme on a commencé à le voir, on observe dans le discours d'ELSA l'annulation progressive de toute une série de distinctions. Dans un premier temps, des oppositions telles que ouvert/fermé, public/privé-intime, etc., sont fortement signifiées ; par exemple, le personnage semble privilégier des espaces solitaires, naturels, au détriment du lieu de sociabilité que représente l'hôtel : « Voldria saludar l'aire amb un crit, un crit ben fort abans de baixar per barrejar-me amb aquesta púrria de gent, estic tan sola ! » (35). L'espace est d'abord perçu à travers toute une série d'oppositions : proche/éloigné, naturel/civilisé-humain, etc. : « L'hotel deu ser lluny. [...] Sóc aquí, a prop del bosc, lluny de l'hotel i em sembla que estic plorant » (44). Le personnage se tient loin des hommes, c'est-à-dire loin de la promiscuité vécue comme corruption du corps et de l'intimité : « Punts de llum allà al fons : és l'hotel, la casa dels porcs, no, la casa dels homes, dels pobres homes, quina llàstima em fan tots els homes... » (44). Belbel reprend en cela le discours de Mademoiselle Else dans la nouvelle autrichienne : « Quelle immensité, ces alpages, et ces montagnes géantes, noires. Presque pas d'étoiles. Si... trois, quatre... de plus en plus. Quel silence, cette forêt derrière moi. Je me sens bien sur mon banc, à l'orée des bois. L'hôtel est loin, si loin, il jette ses lumières féériques vers moi. Et tant de gens infâmes à l'intérieur. Mais non, des êtres humains, de pauvres humains, ils me font tous pitié »⁶⁶⁷.

Mais petit à petit, un certain nombre de contradictions se font jour, au point même que l'on pourrait voir dans la contradiction et dans le paradoxe de puissants principes structurants du discours du personnage ; ELSA répugne tellement à céder au chantage qu'elle en vient, par une forme de réaction provocatrice, à exhiber sa nudité non pas aux seuls yeux de Dorsday, mais (symboliquement) à la vue du monde entier : « la vida comença ara i jo

⁶⁶⁶ Voir le texte introductif de Brigitte VERGNE-CAIN et Gérard RUDENT : SCHNITZLER, Arthur. *Romans et nouvelles. II. Op. cit.*, p. 470-476. Les formules *style* ou *technique Gustl* renvoient à un premier texte dans lequel l'auteur autrichien, plus de vingt-cinq ans auparavant, avait déjà expérimenté la technique narrative du monologue intérieur avec le personnage d'un jeune lieutenant de l'armée impériale. Voir *Le lieutenant Gustl / Leutnant Gustl*. Paris : Presses-Pocket, 1991.

⁶⁶⁷ SCHNITZLER, Arthur. *Mademoiselle Else. Op. cit.*, p. 503.

seré una puta, una puta, una puta com mai no haurà vist el món » (47). Ce que le discours du personnage s'emploie à signifier à travers le recours à l'antiphrase (« la vie commence maintenant » – ELSA va se suicider), le théâtre vient pour ainsi dire le redoubler par un acte quasi muet :

ELSA, vestida només amb un abric, camina molt a poc a poc des del fons de l'escenari cap al públic. Mira fixament els espectadors. Mans encreuades a les solapes de l'abric. Somriu. Baixa les escales de l'escenari per baixar al públic, molt a poc a poc, provocativa, salvatge. El so del piano és cada vegada més audible. ELSA s'atura a l'últim graó. Separa les mans de les solapes i tira els braços enrere.

Ah, senyor von Dorsday!

Automàticament, l'abric cau a terra. Ella està totalment nua. La música para en sec. ELSA es posa a riure histèricament, una bona estona, i es desmaia damunt les escales. Fosc sobtat. (49)

Au-delà de la contradiction et/ou du paradoxe, c'est l'idée même d'une forme d'indistinction qui s'imisce dans le texte comme force structurante du discours : les espaces finissent symboliquement par se valoir tous aux yeux du personnage. La nature n'est plus un contrepoint à l'espace de sociabilité que constitue l'hôtel ; on l'a vu à la fin de la scène 3, le bois apparaît en fin de compte comme un lieu tout aussi propice qu'une chambre d'hôtel à abriter la scène d'humiliation/prostitution. Le *locus amoenus* (« le bois idyllique »), sitôt évoqué, est dégradé dans la mesure où, progressivement, tous les lieux vont être liés pour ELSA à la perte de sa dignité. En fait, le paysage s'obscurcit à mesure que le personnage approche du suicide. Le paysage fonctionne ainsi de façon métonymique, il est une image de la conscience même du personnage. On retrouve le recours à l'antiphrase lorsque ELSA s'adresse à Dorsday en ces termes : « Una passejada, ara, amb vostè ? Ara ? Abans de sopar ? Sí, sí, sí, té raó, és un lloc preciós, sí, meravellós » (36). Mais dès la fin de la deuxième scène, le monologue permet de saisir la véritable image que le personnage se fait du lieu qui l'entoure : « Oh, no, tot està mort, quin paisatge més trist, ara. Paisatge ?... Vida !, quina vida més grisa !... » (34)⁶⁶⁸. ELSA se met en scène et dépeint elle-même le paysage au sein duquel elle évolue et avec lequel, d'une certaine manière, elle dialogue : « el millor seria tirar-me daltabaix de la muntanya aquella » (40), « Muntanyes negres » (44), « Ni una estrella. Una. Sí, una » (44). Ce rapport dialectique prend la forme d'une tension ou d'un conflit d'où le personnage sort vaincu – ELSA se suicide. En quelque sorte, à travers son monologue, le personnage se peint lui-même en victime tragique d'un espace hostile.

⁶⁶⁸ Dans la nouvelle de SCHNITZLER : « Terminé, l'embrasement des Alpes. Cette fin de journée n'est plus merveilleuse du tout. L'endroit est triste. Non, pas l'endroit, c'est la vie qui est triste. Et moi, qui reste assise sur le rebord de cette fenêtre. » *Mademoiselle Else. Op. cit.*, p. 485.

Tous les référents spatiaux, en effet, sont marqués du signe de la mort, c'est-à-dire des circonstances qui conduisent ELSA au suicide : perte de la liberté, de la dignité, etc. Les oppositions traditionnelles du type intérieur/extérieur, proche/éloigné, etc., finissent par s'annuler lorsque, dans la scène 6, comme on le montrera, les différents référents spatiaux s'entremêlent et dessinent ce qu'on pourrait appeler le paysage mental ou, pour reprendre une formule de Sharon G. Feldman, la « psychogéographie intérieure »⁶⁶⁹ d'ELSA, où s'exprime une tension entre le « je » du personnage et le monde, impossible à résoudre ailleurs que dans la mort. Cette tension irréductible a pour support une certaine représentation, dans le discours, de l'espace au sein duquel le personnage se voit et se vit, et qui n'a véritablement de valeur qu'à travers le prisme de l'expérience personnelle. Il y a sans doute lieu, en cela, de lire la première partie d'*Elsa Schneider* comme un théâtre de l'intime où, selon la formule de Jean-Pierre Sarrazac « le monde apparaît davantage comme horizon mythique de la parole que comme univers de référence »⁶⁷⁰.

L'espace de la parole intime s'apparente souvent, ici, à un espace de contradiction, comme on le voit très clairement à la scène 5, où l'on est à proprement parler face à un monologue de type délibératif : l'opposition dedans/dehors est d'abord affirmée (ELSA se trouve devant l'hôtel et redoute de croiser Dorsday si elle entre : « No vull entrar, no puc, no vull entrar ! I si me'l trobo a dins palplantat esperant-me ? » [45], « Voltes, voltes i més voltes i encara no he entrat ! » [46]), puis effacée, d'une certaine manière, lorsque le personnage hésite quant au choix du lieu (on l'a dit, que la scène se déroule à l'intérieur, dans la chambre de Dorsday, ou à l'extérieur, dans le bois, cela revient finalement au même : « Què li dic ? "Sí", senzillament ? I a on, a la seva cambra ? [...] al bosc ? Sí, al bosc, així no el veuré i pensaré que és un altre... [...] O no, a la seva cambra, a la seva cambra » [45]) ; la mort comme alternative du double refus du bois et de la chambre est tour à tour envisagée et rejetée (« No. No. No. Ni cambra ni bosc ni homes ni espectacle ni florins : ningú no sabrà per què m'hauré matat. [...] ni mort ni enterraments en vida ni ciris ni taüt ni forat ni històries novel·lesques... » [45-46]) ; mais surtout, à la fin de la scène, on repère dans le discours d'ELSA une forme de *contamination de l'espace*, que l'on pourrait décrire ici comme une multiplication des espaces (imaginaires) d'exhibition, dans la mesure où ELSA envisage de se rendre non plus seulement dans la chambre de Dorsday, mais aussi dans celle de son cousin et d'un Italien qu'elle a croisé à l'hôtel (« a les dotze de la nit, cambra... 65, mateix pis que la meva : "bona nit, senyor von Dorsday, continua boig per mi ?" [...] I en

⁶⁶⁹ FELDMAN, Sharon G.. « *Catalunya invisible* : Contemporary Drama in Barcelona ». *Art. cit.*, p. 276.

⁶⁷⁰ SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.). *Lexique du drame moderne et contemporain*. Op. cit., p. 101.

acabar, vaig directa a l'habitació del Paul per fer la nit sencera ! [...] i a la de l'italià tot seguit ! » [46]). Le jeu de contamination/amplification de l'espace est particulièrement repérable à la scène 6, dans ce passage du monologue d'ELSA :

Mira'm, nit !, mireu-me, muntanyes ! Cel, mira que bella que sóc ! Estrelles ! Astres ! Oh, però que sou cecs ? Astres, cel, nit, muntanyes, que no em mireu ?, no ?, vosaltres no ? Ha, és igual, tant fa, els de baix, els del saló, els porcs sí que em miraran ! Semblaré una boja, tral·larà ! : cabells despentinats, mirada trasbalsada i ningú ningú ningú no sabrà res del que vindrà després. Continuí, continuí, continuí-la bé la seva adreça, senyor Fialà-tral·larà ! Ah, la nova Elsa tota nua davant tots els ignorants, nua desafiant el món, i el vas ple d'aigua a la meva habitació 77, 77, 77 tral·larà. Un dos tres quatre sis vuit deu mil grams de veronal per a Elsa la nova tota nua reencarnada... per quan torni... (si després no tinc ganes de matar-me només en beuré un glop, si no... en beuré... més). Ni Dorsday, ni pare, ni mare, ni tieta, ni cosí, ni Fred, ni italianes, jo sola tota nua i STOP cap remei tral·larà adreça continua Fialà, tral·larà !, no només Dorsday pagarà, tots els porcs de l'hotel pagaran ! Ningú no sospita res, tral·larà, i tothom al saló embadalits, STOP, no sóc ni d'un ni de dos, que sóc de tots els porcs, tots els porcs del saló, els homes del saló, tots els homes del món. (47-48)

L'espace se redéfinit ou se redessine par ricochets depuis le confinement de la chambre d'hôtel jusqu'à l'universel du monde, et le mot « porc » comme attribut d'identification (de Dorsday plus tôt dans la pièce, puis ici de tous les hommes) permet d'articuler la généralisation dans le discours du personnage au moyen d'un réseau d'équivalences successives chambre/salon/monde – sur un mode comparable à la correspondance paysage/vie, observée précédemment. Dans l'intime de la parole, qui est aussi l'ultime du personnage – son dernier retranchement : ELSA est au-delà du supportable, au seuil du suicide, acculée à vendre la part d'elle-même que pour rien au monde elle ne veut dévoiler –, il n'y a symboliquement plus d'opposition entre les différents espaces évoqués. Tous les lieux se valent dès lors qu'ils sont peuplés d'hommes pourvus d'yeux et disposés à payer ; tout se passe comme si le monde entier s'était transformé, à partir de cet événement dans la vie du personnage, en un vaste espace soumis aux transactions financières et à la marchandisation du corps et de l'intimité. En guise de réaction – apparemment paradoxale – à cette forme de contamination de l'espace, ELSA exhibe alors une nudité qu'elle ne cesse pourtant jamais d'abominer en son for intérieur ; autrement dit, dans un monde extérieur perçu comme entièrement hostile, ELSA n'a pas d'autre choix que d'afficher une attitude discordante à sa volonté intime, et cette tension irréductible entre l'espace extérieur et l'espace intime préfigure de manière assez transparente le suicide du personnage (« I deixaré

una carta. La meva darrera voluntat, que serà que vostè, senyor von Dorsday, pugui per fi veure'm nua quan seré morta » [45]).

L'adresse aux éléments naturels, dans le passage de la scène 6 que l'on commente ici, est particulièrement intéressante car elle est précédée de cette indication scénique : « *Al públic* » (47). Le texte didascalique révèle, à travers un moyen dramaturgique fréquemment utilisé dans le théâtre épique (l'adresse au public), une différence majeure de la réécriture de Belbel par rapport à la nouvelle de Schnitzler, différence qui tient à la spécificité du genre théâtral : on n'est pas véritablement face à une adresse au ciel et aux montagnes⁶⁷¹, mais face à une forme manifeste de théâtralisation de la parole. Dans le cadre de la réécriture d'un texte narratif, on peut penser *a priori* qu'une primauté assez écrasante devrait être accordée aux espaces dramatiques – espaces parlés, narrés –, et pourtant, dans la première partie d'*Elsa Schneider*, on se priverait d'une lecture assez enrichissante si l'on ne cherchait pas à mettre en lumière dans toute sa complexité le rapport qui s'établit entre les différentes catégories de l'espace théâtral telles qu'on les a définies. L'originalité de la réécriture dramaturgique semble en effet se nicher dans une utilisation singulière de l'espace : la contamination de l'espace, qui traverse le discours du personnage (déjà dans la nouvelle de Schnitzler), s'accompagne dans la pièce d'une forme de mise en débat de la parole théâtrale avec l'idée même d'espace. On tâchera donc de montrer de quelle manière ce que l'on a appelé la contamination de l'espace (parlé) semble pour ainsi dire se reverser sur la dramaturgie de Belbel et sur la partition scénique que préfigure le texte écrit.

À partir de la nouvelle autrichienne, Belbel établit dans la première partie d'*Elsa Schneider* un découpage en sept scènes. Chaque changement de scène correspond à un changement d'espace scénique. On décrira dans un premier temps les différents espaces scéniques qui, dans le texte publié, se présentent comme le titre des différentes scènes – un premier indice qui permet de parler d'une contextualisation spatiale de la réécriture. La première scène s'intitule « En direcció a l'hotel » ; dans la didascalie initiale, il est simplement précisé qu'ELSA se promène (« *Passeja* » [29]), et l'on trouve une indication de costume (« *jersei vermell* ») et une autre concernant un accessoire (« *Porta una raqueta de tennis sota el braç* »). Un second espace scénique – la chambre d'hôtel numéro 77, c'est-à-dire la chambre d'ELSA – abritera deux scènes, la deuxième et la sixième. Le décor est assez essentialisé : « *Un llit, un mirall i una tauleta amb un vas d'aigua* » (31). Dans la description

⁶⁷¹ C'est ainsi que se présente aussi le discours de Mademoiselle Else dans la nouvelle : « Belle, je suis belle ! Regarde-moi, nuit ! Montagnes, regardez-moi ! Ciel, regarde comme je suis belle. Mais vous êtes aveugles. Vous ne servez à rien. Eux, en bas, ils ont des yeux. » SCHNITZLER, Arthur. *Mademoiselle Else*. *Op. cit.*, p. 515.

fournie au début de la scène 2, l'objet théâtral sert en quelque sorte de signifiant temporel, dans la mesure où il renvoie à la modalisation de l'action : « *ELSA amb el jersei vermell i calces negres. La raqueta i la faldilla damunt el llit* » ; la présence du même vêtement et du même accessoire qu'à la scène précédente a pour fonction de signifier la continuité dans la chronologie de l'action dramatique. En revanche, un élément nouveau est introduit ici : « *Porta un sobre tancat a la mà* » ; il s'agit de la lettre adressée à ELSA par sa mère. Les éléments permettant d'identifier la chambre d'ELSA à la scène 6 ne varient pas : « *Llit, mirall, tauleta* » (46). Mais ce qui importe, ce n'est pas la permanence de l'espace ; ce sont, au contraire, les éléments de nouveauté : « *Vas ben visible damunt la tauleta. Al costat un pot blanc* » ; on observe ici la valeur emphatique de la description/construction de l'espace scénique, qui se traduit en termes de différence par rapport à la scène 2 : les instruments du drame sont mis en valeur et préfigurent ainsi le dénouement, c'est-à-dire le suicide du personnage. Les scènes 3 et 5 se déroulent, quant à elles, dans un espace extérieur : « *Davant la porta de l'hotel* » (36) ; il y a un banc sur scène, comme on peut le déduire sans difficulté à partir de cette indication : « *ELSA, elegant i sensual, fumant, asseguda a un banc* ». Le quatrième espace représenté est décrit sommairement, dans le titre de la scène 4 : « *Un bosc prop de l'hotel* » (43). Enfin, la scène 7 a pour titre : « *Saló de l'hotel* » (48) ; mais la notion même d'espace scénique finit par poser problème ici – on le montrera –, dans la mesure où la majeure partie de cette scène se déroule dans l'obscurité la plus totale. Seuls deux moments, en fait, sont éclairés : d'abord, le début de la scène (que l'on a cité plus haut), où ELSA se déshabille devant Dorsday et devant le public ; Belbel indique à la suite : « *Fosc sobtat. A partir d'ara, tot en la més absoluta fosc, tret d'una escena que ja s'indicarà* » (49). Le second moment éclairé correspond à la représentation ou au mime en clair-obscur du suicide d'ELSA :

S'encén el llum, debíllment. ELSA, damunt el seu llit, allarga a poc a poc el braç cap a la tauleta, agafa el vas, s'incorpora, i beu tot el líquid d'un sol glop. El vas cau a terra. Fosc. Continua tot en la més absoluta fosc. (54)

Deux des espaces scéniques sont donc deux fois représentés (la chambre d'ELSA et l'entrée extérieure de l'hôtel) ; par ailleurs, quatre scènes se déroulent dans des espaces extérieurs, et trois dans des intérieurs. Mais surtout, l'un de ces intérieurs (le salon de l'hôtel) est principalement un espace de pénombre et même la plupart du temps un espace d'obscurité totale ; on pourrait parler d'un *espace scénique vocal et/ou sonore*, puisque l'action ne se traduit plus alors qu'au moyen de la voix – de voix off enregistrées pour les autres personnages qu'ELSA : « *Totes les veus estaran enregistrades excepte la d'ELSA, que*

parlarà des de l'escenari » (49). Les espaces représentés, la plupart du temps, semblent réduits à une simple fonction d'illustration, à l'exception de quelques rares cas où le texte didascalique vient à proprement parler inscrire l'action du personnage dans l'espace scénique – précisément, lorsque ELSA se regarde dans le miroir à la scène 2, lorsqu'elle avale le contenu du pot blanc à la fin de la scène 6, et enfin lorsqu'à la scène 7 elle boit le verre contenant du véronal. Mais, sauf dans ces cas où l'action représentée/mimée suppose une forme de dialogue avec l'espace scénique, ce dernier s'apparente surtout à un décor qui vise à fournir une image, certes essentialisée, du lieu qui abrite l'action dramatique et le discours du personnage : la scène se passe à l'extérieur de l'hôtel, dans un bois, dans telle chambre, etc. À la scène 3, par exemple, ELSA se trouve à la porte de l'hôtel, mais c'est à d'autres espaces – parlés, non représentés – qu'elle se réfère dans le discours : la montagne, la chambre de Dorsday, sa propre chambre vue de l'extérieur, etc. Cette absence manifeste d'interaction avec l'espace scénique est liée à la nature même de la réécriture à laquelle se livre Belbel : à l'exception des trois moments évoqués – auxquels on pourrait ajouter celui où ELSA lit la lettre de sa mère à la scène 2, puis le télégramme à la scène 6 –, l'action n'est pas mimée dans la première partie de la pièce, mais retranscrite à travers le monologue intérieur, de sorte qu'une brèche s'ouvre entre l'apparente fonction mimétique des décors et la dimension narrative et intime du discours. Tout se passe comme si l'espace scénique se trouvait *désactualisé*⁶⁷² dans le temps même où il donne l'illusion de représenter plus ou moins mimétiquement (ici, de manière très essentialisée) le cadre de l'action dramatique : l'action se passe ailleurs, dans l'espace du dedans. La technique du monologue intérieur, au théâtre, semble interroger en profondeur la construction et l'utilisation des espaces.

Aussi, la notion d'espace contigu, dans la première partie d'*Elsa Schneider*, pose-t-elle problème. Le discours du personnage permet de relever un rapport de contiguïté, par exemple lorsqu'à la fin de la scène 5 ELSA décrit ce qui se passe à l'intérieur de l'hôtel (elle voit son cousin s'approcher d'elle et lui demander de rentrer) : « Ah, el Paul em crida, m'ha vist, em fa senyals, tothom ha acabat de sopar, se m'acosta, diu que entri, està preocupat » (46) ; de même, à la scène 2, ELSA est dans sa chambre et entend dans le couloir des pas

⁶⁷² On peut aussi émettre l'hypothèse d'un lien entre une certaine forme de fragmentation, à l'œuvre dans la réécriture, et l'utilisation de l'espace scénique qui semble *désactualiser* ce dernier. On renvoie ici aux travaux, d'inspiration peircienne, d'un auteur que l'on a déjà cité plus haut ; voir EVERAERT-DESMEDT, Nicole. *Interpréter l'art contemporain. La sémiotique peircienne appliquée aux œuvres de Magritte, Klein, Duras, Wenders, Chávez, Parant et Corillon*. Bruxelles : De Boeck, 2006. L'auteur s'intéresse, entre autres, à une installation photographique réalisée par Humberto CHÁVEZ MAYOL, intitulée *Fantasmes* ; elle observe : « La fragmentation est un moyen qui permet d'échapper à la représentation d'un espace réel, au profit de la présentation d'un espace quelconque. [...] la fragmentation désactualise l'espace et le potentialise » (*Op. cit.* p. 226).

qu'elle pense être ceux de Paul et de Cissy : « Passos ? Sí : deuen ser el Paul i la Cissy que van a sopar » (35). Le texte didascalique permet également d'envisager certains espaces contigus, en particulier à travers ce message sonore à la scène 7 : « *Se sent, encara en la foscó, la peça "Carnaval", de Schumann, interpretada al piano* » (48) ; cette indication laisse entendre que le morceau n'est pas un enregistrement diffusé, mais qu'il est interprété en direct par un pianiste – depuis un endroit du salon non représenté sur scène ?

Mais à l'exception des cas que l'on vient d'évoquer, le rapport de contiguïté est assez difficile à déterminer dans la première partie d'*Elsa Schneider* ; ce qui semble véritablement structurer l'espace, c'est surtout la frontière qui départage l'espace extérieur de l'espace mental. La comédienne parle, mais le référent de cette parole théâtrale est un silence ; le personnage ne parle pas à voix haute. Pour le dire avec les mots de J. Castellanos : « el receptor, l'espectador, es troba encarat exclusivament als processos mentals del personatge, únic espai escènic de l'obra »⁶⁷³. L'espace scénique se trouve alors lui-même dans un rapport de contiguïté avec « l'intérieur de l'intérieur », l'intime du personnage ; au sentiment qu'ELSA se trouve toujours pour ainsi dire *à côté* (des hommes, des autres, du monde), correspond dans la dramaturgie de Belbel une construction spatiale singulière où la scène semble contiguë à l'espace mental du personnage : le monologue intérieur n'est pas « réellement » dit sur la scène, il ne l'est qu'en dedans du personnage, de sorte que la distinction scène/hors-scène se trouve pour ainsi dire redéfinie dans une configuration où la scène véritable, c'est la conscience du personnage et les mots, et où l'espace extérieur (les lieux représentés, etc.) constituent paradoxalement déjà un hors-scène ; dans cette utilisation singulière de l'espace, ELSA est – *et/mais n'est pas* – dans le bois, ou devant l'hôtel, ou encore dans la chambre 77. C'est sans doute pourquoi les lumières finissent par s'éteindre tout à fait : ce n'est pas le mime de l'action qui compte, mais la manière dont les événements sont intimement perçus par le personnage. À la fin de cette première partie, le décor est purement sonore, et même la plupart du temps verbal, comme on le voit si l'on s'attache à repérer dans la scène 7 les référents spatiaux permettant au lecteur/spectateur de se faire une image de la progression de l'action à travers les différents lieux de l'hôtel (portes ouvertes/fermées, escaliers, couloir, chambre d'ELSA, sur le lit/dans le lit, etc.) :

VEU DE LA TIETA EMMA : Oh, Déu... Paul... què farem...

VEU DEL PAUL : Ara per ara, dur-la a la seva cambra...

VEU D'HOMME : Anem-hi, jo l'agafo per aquí, i vostè... això...

ELSA : Oh, què bé... Volo... em porten a la cambra...

⁶⁷³ CASTELLANOS, JORDI. « Pròleg ». *Art. cit.* In BELBEL, Sergi. *Elsa Schneider*, p. 15.

2.2. L'ICI ET MAINTENANT DU THÉÂTRE DANS *ELSA SCHNEIDER* DE SERGI BELBEL

[...]

Murmuris, sorolls de passos, portes, etc.

ELSA : [...] oh, les escales...

Murmuris, passos, porta que s'obre.

VEU DEL PAUL : Entri vostè primer, Cissy, a veure si l'habitació està endreçada.

[...]

ELSA : Ah, oh, he caigut, ah, el meu llit !

[...]

VEU DE LA TIETA EMMA : Gràcies, gràcies... no, no tanquin la porta...

Porta que es tanca.

ELSA : Oh, m'han deixat sola amb el Paul i la Cissy, ah, i estic despullada sota el llençol [...].

Truquen a la porta. [...] Porta que s'obre.

VEU DEL PAUL : Ah, bona nit, senyor von Dorsday...

[...] *Passos, porta que s'obre, murmuris...*

ELSA : On se'n va la sorda [Cissy], ara ? Ah, al passadís amb el porc i el cosinet, a fer petar la xerrada sobre la puta Elsa ? Oh, sola, sola, sola finalment... Dorsday el porc assassí i Cissy l'assassina i Paul el còmplice, tots tres al passadís... (51-53)

Dans la première partie d'*Elsa Schneider*, malgré la présence de cinq décors différents – et en dépit aussi de l'évocation, que fournit par endroits le texte théâtral, de certains espaces contigus –, l'espace scénique qui enveloppe l'action dramatique n'apparaît pour ainsi dire que comme un contenant auquel le discours ne se rattache qu'à travers un lien artificiel et extrinsèque : de même que le monologue intérieur muet, paradoxalement, ne peut pas être rendu au théâtre autrement que par des mots prononcés à voix haute, de même l'espace du dedans – dépourvu d'une spatialité propre – ne peut se manifester qu'indirectement, à travers le rapport qui s'établit entre le discours et l'espace scénique (visible, représenté). Le lien qui rattache ELSA aux différents lieux où elle se trouve est extrêmement ténu, comme si elle leur était à tous étrangère ; le personnage semble appartenir si peu aux lieux que la présence même d'un corps au sein de l'espace scénique paraît fugace, douteuse même – peut-être parce que, quand ELSA prend la parole au début de la pièce de Belbel, elle est en fait déjà morte *depuis* la nouvelle autrichienne ? L'espace scénique, tel qu'il est construit dans la première partie de la pièce, ne représente donc qu'un cadre extérieur permettant à l'intime de se dévoiler à travers une parole paradoxale en tant qu'elle est l'image d'un silence. Dans ce cadre, l'espace scénique n'est pas conçu comme figuration de la conscience du personnage, il ne se fait pas image de l'espace mental ; l'espace scénique entretient plutôt un rapport d'étrangéité avec le discours du personnage, ce dernier opérant à la fois un obscurcissement

et un étrécissement⁶⁷⁴ de l'espace extérieur, comme pour le ramener, pour ainsi dire, aux dimensions intérieures de la conscience.

2.2.2. « Schneider », le journal intime éversé d'une actrice

Dans la deuxième partie d'*Elsa Schneider*, Belbel transpose à la scène différents épisodes de la vie de l'actrice de Romy Schneider, depuis ses premiers succès en 1956 lorsque, âgée de 17 ans, elle a tenu le rôle de Sissi dans le film d'Ernst Marischka, *Sissi Impératrice*, jusqu'à son suicide (controversé) le 29 mai 1982. Le dramaturge structure cette deuxième partie autour de huit scènes, dont chacune correspond à un moment marquant de la biographie de l'actrice. Le lecteur/spectateur assiste ainsi à l'évolution de Romy Schneider qui, victime d'un destin tragique, sombre peu à peu dans le désarroi et dans une forme de trouble mental.

Alors que les titres des scènes, dans la première partie, correspondaient à des indications spatiales, on a désormais une contextualisation temporelle de l'action dans la mesure où Belbel note à chaque fois une date précise. La deuxième partie d'*Elsa Schneider* se construit ainsi sur le modèle du journal intime – un journal « éversé », pour emprunter ici le qualificatif dont se sert J.-P. Sarrazac pour rendre compte de la disposition (apparemment paradoxale) de l'intime « à se donner en spectacle »⁶⁷⁵.

2.2.2.1. Temps biographiques, temps populaires

Dans son prologue à *Elsa Schneider*, J. Castellanos revient sur la production théâtrale de Belbel depuis son premier texte, et il observe :

La saviesa teatral surgeix, doncs, de l'assumpció personal, segura, d'una herència cultural i literària europea (francesa, particularment) i del domini del llenguatge teatral. Aquesta base cultural, que hi és gairebé omnipresent – fins al punt que podem parlar de teatre culturalista, com a mínim en relació amb quatre o cinc de les seves obres –, en cap moment no l'ha frenat en l'exploració del llenguatge escènic. Més aviat al contrari : li ha obert camins. Perquè l'ha sotmesa a uns altres codis formals, en aquest cas, els del teatre, amb una visió intel·ligent i crítica.⁶⁷⁶

Si la référence à Schnitzler et l'exercice même de réécriture dramaturgique à partir d'un texte narratif (dans la ligne de José Sanchis Sinisterra) peuvent permettre, dans une certaine

⁶⁷⁴ La notion d'étrécissement de l'espace du drame est développée par Jean-Pierre SARRAZAC au deuxième chapitre de *L'Avenir du drame* ; on y reviendra par la suite. *Op. cit.*, p. 68 et s.

⁶⁷⁵ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Théâtres intimes. Op. cit.*, p. 67.

⁶⁷⁶ CASTELLANOS, Jordi. « Pròleg ». *Art. cit.* In BELBEL, Sergi. *Elsa Schneider*, p. 9.

mesure, de reconnaître dans la première partie d'*Elsa Schneider* les signes d'un théâtre qui fait la part belle à la culture littéraire, la référence à une actrice populaire, en revanche, peut être lue comme une forme de contrepoint :

Belbel treballa sobre material literari (una novel·leta curta d'Arthur Schnitzler, *La senyoreta Elsa*) contrapuntat amb la biografia de Romy Schneider, l'actriu que ha estat considerada una de les figures paradigmàtiques de la seva generació. [...] És d'aquesta negativa que parteix la segona part de l'obra : Romy Schneider, com el punt de contrast. Comencem on ens ha deixat Elsa : l'adolescent Rose Marie Albach-Retty rep el seu primer pagament per haver-se convertit en un personatge públic, haver-se « mostrat » o, sense eufemismes, haver-se prostituït. A diferència de la primera part, la segona, protagonitzada per Romy Schneider, és, fonamentalment, una biografia i, concretament, una biografia tràgica : els mateixos interessos que creen i sublimen la figura pública de l'actriu, la destrueixen.⁶⁷⁷

On s'attachera dans un premier temps à montrer de quelle manière Belbel sélectionne plusieurs éléments de la biographie de Romy Schneider et les réorganise en signes du texte théâtral.

a) La première scène s'intitule « 22 de setembre de 1956 » (59). On est à la veille des dix-huit ans de l'actrice, qui est encore nommée ROSE MARIE ALBACH-RETTY dans le texte didascalique, et qui vient de remporter un succès considérable grâce à son interprétation de Sissi dans le film d'Ernst Marischka. On n'est pas encore en France, la jeune vedette reçoit ses premières lettres d'admirateurs : « Declaracions d'amor de la vella Àustria i d'Alemanya. Jo, el somni de la vella Àustria ?, el somni dels qui viuen a la vella Àustria, dels vells, decrepits austríacs i també dels alemanys ? » (59-60). En même temps que l'actrice évoque sa renommée internationale, deux des principaux personnages de la biographie de Romy Schneider sont présentés à travers le discours – la mère et le beau-père de Romy Schneider :

Declaracions d'amor de tot Europa ? Milers de fotos meves pertot arreu ? Sí, i demà mil i un reportatges, periodistes, entrevististes, multituds (*mira el públic*) dintre de casa, fora de casa, a tots els llocs on vagi, on vagi jo, on jo vagi somrient. I parlaré. O no, no parlaré, la mare, sí, la mare parlarà, la mare ho dirà tot, a ella li agrada, la mare serà qui dirà que sóc feliç, la més feliç d'Europa, i també ell, també, també Daddy dirà que jo sóc la més feliç. Daddy Blatzheim parlarà [...]. (61)

On remarque bien entendu la place notable de la toponymie dans le discours du personnage (l'Autriche, l'Allemagne, l'Europe).

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 12-15.

b) La scène 2 s'ouvre sur l'indication temporelle suivante : « 22 de març de 1959 » (62). Désormais, le personnage a vingt ans et le désignateur, dans le texte didascalique, change : « *la joveneta* ROSE MARIE – *que a partir d'ara i definitivament anomenarem* ROMY – [...] *ja no és estúpida* » (63). L'actrice a déjà tourné *Christine*, un film de Pierre Gaspard-Huit, qui est précisément une adaptation de la pièce *Liebelei* d'Arthur Schnitzler et dans lequel elle joue aux côtés d'Alain Delon – c'est à cette occasion qu'ils se sont rencontrés. L'acteur français est au cœur du discours de ROMY dans cette scène, où elle fait allusion à leur histoire d'amour : « *la bona nena s'ha deixat seduir pels encants felins de l'enemic, la bona nena ja no és verge i passeja pels Champs Elysées amb el salvatge, l'envejat, l'enfant terrible* » (63). À ce moment, on est encore en Autriche, comme on le comprend dans ce passage du discours à travers l'opposition ici-Autriche/étranger-France :

Us l'he portada aquí, la fera, us l'he portada aquí perquè la pugueu veure tots, fotografiar-la, de cara, de perfil, d'esquena i tot. Voleu que jo somrigui ? Somriuré, sí, somriuré, penjada, aferrada al braç de la fera, la meva fera, la jove promesa, el seductor francès, el violador enemic... I encara molt millor, estarà domada la fera, perquè és a l'estranger, a casa de la mare i del padastre de la jove extendra emperadriu [...]. (63)

Le personnage fait clairement allusion à ses fiançailles avec Delon et à son installation prochaine à Paris : « l'Alain i jo marxem a viure a París definitivament [...] els pares beneeixen i aproven el nostre compromís formal » (65).

c) Dans la troisième scène (« 29 de març de 1961 » [66]), ROMY se démaquille devant un miroir : « *s'esborra de la cara els trets d'un personatge teatral que ha acabat d'interpretar* » (66) ; on comprend qu'elle est dans sa loge, sans doute à l'issue de la première – « Com sempre, milers de flors, però avui més » (66) – de *Domage qu'elle soit une putain* de John Ford, où Romy Schneider jouait aux côtés d'Alain Delon sous la direction de Luchino Visconti (Théâtre de Paris). Le monologue, dans cette scène, est très bref, et repose essentiellement sur la toponymie (« Paris » : cinq occurrences, « França » : une occurrence) et sur l'onomastique (« Schneider » : cinq occurrences, « Delon » : quatre occurrences, « Visconti » ou « El mestre » : quatre occurrences, « John Ford » : une occurrence, et « Jean Cocteau » lorsque ROMY évoque un mot qu'elle a reçu de lui : « França t'ordena que et portis bé »).

d) La scène 4 (« 3 de desembre de 1966 » [67]) évoque la naissance du fils de ROMY, David Christopher. L'actrice vient d'accoucher et se trouve dans une chambre d'hôpital, à Berlin :

2.2. L'ICI ET MAINTENANT DU THÉÂTRE DANS *ELSA SCHNEIDER* DE SERGI BELBEL

David Christopher, els periodistes alemanys, fill, els pitjors, saps com em tracten ?, ja ho veig, demà passat, ja ho veig : « tornant a casa, tants anys perduda i ara torna a casa, Romy és mare ». Sí, fillet, tants anys perduda, i vet aquí Berlín altra vegada, és que el teu pare és d'aquí, fill, ell sempre viu aquí [...]. (67)

e) Dans la cinquième scène, ROMY est à nouveau dans une loge, pendant le tournage de *L'Important c'est d'aimer* – « 12 d'abril de 1974 » (69)⁶⁷⁸. De nouveaux noms sont introduits, d'abord ceux de membres de l'équipe du film : Andrej Zulawski (le réalisateur) et Klaus Kinski (l'un des acteurs) : « i ara vindrà per rematar-ho tot l'Andrej i voldrà posar-me més histèrica encara, i tothom histèric i l'estúpid del Kinski fent l'histèric [...]. Oh l'Andrej i el Kinski, no els suportó » (71) ; ensuite, celui de Daniel Biasini, secrétaire particulier de Romy Schneider, puis son mari, avec lequel elle aura une fille : « aquest jove Daniel que ara ve cada dia al rodatge per llepar-me els talons entre escena i escena, el jovenet Biasini, el jove tendre que ja comença a posar-me més nerviosa del compte [...]. I ara el cándid jovenet Daniel Biasini seguint com un gosset la dona dels escàndols de la premsa del cor alemanya » (71).

f) Dans les trois dernières scènes, la toponymie est beaucoup moins présente (l'Allemagne et la ville de Hambourg sont mentionnées une fois explicitement : « odio la teva fastigosa Alemanya, el teu Hamburg » [73]). L'onomastique, quant à elle, ne disparaît pas, mais tous les noms évoqués désormais ont déjà été introduits au cours des scènes précédentes, de sorte que la fin de la deuxième partie semble se caractériser par un étrécissement de l'univers de ROMY – contrairement aux cinq autres scènes, où le parcours de l'actrice était présenté dans le texte théâtral sous l'angle d'un mouvement d'expansion (le personnage quitte son pays, voyage, découvre le monde, rencontre de nombreuses personnes, etc.). La scène 6 – « 25 d'abril de 1979 » (72) – renvoie au suicide d'Harry Meyen, le père de David. La scène 7 – « 5 de juliol de 1981 » (74) – évoque la mort de David, à travers la répétition d'une image qui hante déjà ROMY, celle de la grille du jardin qui a transpercé le corps de son fils, chez Biasini : *la reixa, la reixa del jardí* (14 occurrences), « La reixa gotejant, jo ja la veig » (75) ; on voit bien ici comment Belbel, sans jamais cesser de se référer à des événements bien connus de la vie de l'actrice, tente d'en rendre compte à travers la vision personnelle qu'il lui prête. Enfin, la scène 8 – « 29 de maig de 1982 » (76) – représente le suicide supposé de Romy Schneider.

Il n'y a évidemment pas lieu de s'attarder sur la présence des référents spatiaux et temporels dans *Elsa Schneider*, que ce soit dans la première ou dans la deuxième partie.

⁶⁷⁸ Marcos ORDÓÑEZ souligne la place significative qu'occupe cette source dans l'écriture de la seconde partie d'*Elsa Schneider*. Voir *Molta comèdia. Cròniques de teatre, 1987-1995*. Barcelone : La Campana, 1996, p. 81-82.

2.2. L'ICI ET MAINTENANT DU THÉÂTRE DANS *ELSA SCHNEIDER* DE SERGI BELBEL

Cette présence, qui fait figure d'exception dans l'œuvre théâtrale de Belbel, est en effet aisément explicable : l'emploi abondant de la toponymie, la datation souvent précise des événements (dans la deuxième partie), ainsi que le recours à l'onomastique – les noms renvoyant à des personnes liées à la biographie de Romy Schneider fonctionnent comme marques indicielles de cadrage historique – tiennent bien sûr au projet d'écriture lui-même, qui consiste, d'une part, à transposer à la scène un matériau littéraire préexistant, et d'autre part, à construire une forme dramatique autour de la biographie d'un personnage ayant existé. Ce qui est plus éclairant, c'est d'analyser la manière dont les référents en question s'organisent au sein du discours du personnage et d'étudier, en dernier lieu, comment Belbel utilise l'espace scénique dans cette deuxième partie.

2.2.2.2. Paysages européens et paysages cinématographiques

Le traitement et l'organisation des référents, en particulier spatiaux, procèdent d'une démarche bien précise qui vise à refléter la conscience du personnage à différents moments de sa vie en rendant compte de son évolution. On repère en ce sens deux oppositions majeures – Allemagne/France, réalité/fiction –, que l'on se propose d'étudier ici :

a) Les paysages européens de ROMY : déséquilibre et guerre intérieure

La toponymie, et en l'occurrence ici la référence à une géographie européenne bien précise, n'est absolument pas utilisée à titre anecdotique ou illustratif ; on repère au contraire une articulation précise des référents spatiaux, qui prend la forme d'une opposition très nette entre le pays d'origine du personnage et un ailleurs largement représenté par la France. Cette opposition renvoie à ce que ROMY appelle elle-même, à la scène 5, c'est-à-dire pendant le tournage du film de Zulawski, son « déséquilibre » et sa « guerre intérieure » (« el meu desequilibri, la meva guerra interna » [70-71]). Le terme employé – qui n'est évidemment pas sans faire écho à autre conflit, celui-ci extérieur, la Seconde Guerre Mondiale – trouve sa traduction tout au long du discours du personnage à travers une organisation duelle et même frontale où entrent pour ainsi dire en heurt les évocations de l'Allemagne (et du monde germanophone en général) et celles – principalement – de Paris, de la France.

Dans la scène 2, ROMY imagine les titres des journaux allemands à l'occasion de son retour au pays d'origine : « la nena torna a la casa familiar després d'una estada disbauxada i accidental a París » (63) ; selon le point de vue que le personnage prête à la presse, le retour à la maison est perçu comme un retour à l'ordre, face à l'épisode parisien envisagé comme parenthèse, comme accident. La frontière Allemagne/France est ainsi nettement signifiée, de

même qu'à travers la comparaison (évoquée précédemment) d'Alain Delon avec une bête sauvage (*fera*) domptée par le seul fait de se trouver en terre étrangère (*a l'estranger, a casa de la mare i del padrastru de la jove extendra emperadriu*). Lorsque ROMY imagine le discours que lui tiendra sa mère à propos de l'acteur français, la xénophobie est assez patente : « digues-li que es limitis a somriure davant els periodistes, que somrigui i que no digui res, que no digui res, té un alemany dolentíssim » (64). L'affirmation et le rappel fréquent de la frontière – géographique, linguistique, culturelle, etc. – entre les deux pays s'accompagne d'une vision dégradée de la France, toujours dans les propos que ROMY attribue à sa mère :

oh, i a més a més a França !, allí no et volen, no sé què hi vas a fer quan aquí tu et menjaves tot el món, el món sencer, i Hollywood inclòs, i Hollywood inclòs, nena, a França, França, França !, però si França ja no és res, ho ha perdut tot. De cine ?, no n'hi ha !, només quatre inexperts fent bogeries per a ningú [...]. (64)

Tout au long de la deuxième partie, le motif du retour se fait *leitmotiv*, en particulier à travers les nombreuses allusions aux gros titres de la presse à scandale ; ainsi, à la scène 4, ROMY se trouve dans une chambre d'hôpital à Berlin après son accouchement, et elle imagine le contenu des journaux du surlendemain : « ja ho veig, demà passat, ja ho veig : “tornant a casa, tants anys perduda i ara torna a casa, Romy és mare” » (67). Dans cette scène, du reste, ROMY s'adresse à son fils nouveau-né et affirme – apparemment de la manière la plus résolue – son choix de marquer une pause dans sa carrière cinématographique, son choix de se tenir loin de la France, son choix de vivre à Berlin :

el teu pare és d'aquí, fill, ell sempre viu aquí, jo viatjava, ja ho saps, obligacions, però Harry, Harry, ell no es vol moure, i ara jo també, tampoc no vull, ja no em vull moure; vol viure aquí, el teu pare, vull viure aquí, jo, amb el teu pare, David, David Christopher. Cap altre remei, prou França, almenys durant uns anys, prou França, tu només, fill, prou França, prou teatres i prou cine sobretot [...]. La mare amb el fill a l'hospital, Berlín, no França, un esdeveniment, els faré contents... [...] Oh, David Christopher, Alemanya et vol veure, vol veure't als meus braços, als braços meus ; l'actriu que ha tornat al seu país d'origen [...]. Que tothom entri a veure que sóc mare, sóc casada terriblement burgesa i que tu ets ros amb els ulls blaus, i que tu ets ros amb els ulls blaus i això no és França, i Harry és el meu home, home alemany per descomptat, i també que sóc feliç, fill meu, que sóc feliç i que ho apuntin, sí, que en prenguin nota, per a les primeres planes dels diaris. (68-69)

Inutile de s'attarder longuement sur ce qu'une affirmation trop soulignée peut révéler de doutes et d'incertitudes, sur le mode de l'antiphrase : l'insistance sur la frontière entre « ici » – en Allemagne, dans le « pays d'origine » – et la France – « Berlin, pas la

France » –, ainsi que les résonances historiques et idéologiques de la formule « blond aux yeux bleus », s'apparentent en définitive à une forme de sarcasme. ROMY le dit : elle effectue le choix de Berlin et de la vie « bourgeoise » afin de contenter les journaux, c'est-à-dire à travers eux le public allemand. La scène s'ouvre d'ailleurs sur l'expression d'une contradiction apparente, revendiquée par le personnage :

Ros amb els ulls blaus. Ros amb els ulls blaus. Ros amb els ulls blaus i un nom jueu, fill meu, un nom jueu, no me n'avergonyeixo, amb el teu pare estem d'acord, és així com ho hem decidit, de comú acord, un nom jueu, fill meu : David Christopher, fill meu, David Christopher... (67)

La réitération de la caractérisation physique, associée au commentaire de ROMY sur le choix délibéré d'un « prénom juif », doit bien sûr être entendue comme une allusion au passé de l'Allemagne et à l'horreur nazie. Belbel fait donc le choix d'articuler le discours autour d'une tension très forte avec l'idée même de lieu – lieu de naissance, pays d'origine, mais aussi lieu d'appartenance intolérable et même impossible aux yeux du personnage –, et l'auteur construit ainsi « sa » ROMY en retenant de la biographie de l'actrice ce rapport éminemment conflictuel à l'Allemagne⁶⁷⁹. Même l'affirmation de paternité, à la scène 4, s'accompagne d'une répétition quelque peu outrancière, et devient par là même suspecte ; à la fin de la scène suivante, en effet, ROMY évoque une sorte d'adoption symbolique de David par Daniel Biasini, son futur mari : « David, fill meu, crec que tindràs un pare nou, es diu Daniel, Daniel Biasini, oh, quina vergonya » (72). Aussi l'Allemagne est-elle en permanence rejetée dans le discours du personnage, comme on s'en aperçoit en particulier à la scène 6 lorsque ROMY, endeuillée, s'adresse à son ancien mari, qui vient de mettre fin à ses jours : « odio la teva fastigosa Alemanya, el teu Hamburg, el llit de mort, odio el teu suïcidi, Harry Meyen » (73). Il semble assez peu aisé de déterminer s'il s'agit d'une simple énumération ou si, au contraire, se noue une sorte de rapport d'équivalence entre

⁶⁷⁹ Le rapport de Romy SCHNEIDER à l'Allemagne, et en particulier au nazisme, a souvent été commenté dans les biographies et dans les documentaires consacrés à l'actrice. Voir (entre autres) PASCUIRO, Bernard. *La double mort de Romy*, Paris : Albin Michel, 2002. On trouve chez Boris CYRULNIK un éclairage enrichissant pour comprendre la construction biographique qu'élabore BELBEL dans *Elsa Schneider* : « Romy Schneider était âgée de onze ans quand elle a été placée dans un internat religieux près de Salzbourg. Sa mère venait la voir trois ou quatre fois par an, son père, jamais. Magda Schneider, sa mère, était une actrice célèbre, amie de Hitler et fortement engagée dans la propagande nazie. “Comment peut-on être allemand ?” se demande l'enfant dont la personnalité se développe après la guerre, en baignant dans les représentations des crimes nazis. La honte de ses origines est une constante amertume pour Romy dont “la rébellion prend la forme la plus simple pour une jeune fille de son âge : tomber amoureuse de garçons qui déplaisent à sa mère”. Il ne s'agit pas vraiment du libre choix d'un compagnon, mais plutôt d'une opposition à l'engagement idéologique de sa mère. D'ailleurs Romy, devenue mère, donnera à ses enfants des prénoms juifs afin de signifier la rupture avec ses parents et de compenser sa honte en aimant ceux que sa mère a persécutés. » *Mourir de dire. La honte*. Paris : Odile Jacob, 2010, p. 39-40. B. CYRULNIK cite ici BLOCH-DANO, Évelyne. *Romy Schneider, la biographie*. Paris : Grasset, 2007 – pour les deux citations, respectivement : p. 56, p. 87.

les syntagmes nominaux, sur le mode d'une métaphore *in praesentia* : l'Allemagne [est un] lit de mort. Ce qui est bien certain, en revanche, c'est que l'opposition Allemagne/ailleurs (France) constitue l'un des principaux angles de lecture retenus par Belbel pour construire son évocation théâtrale de la vie de l'actrice, comme on le voit par exemple à la scène 5 lorsque ROMY déclare, au moment du tournage de *L'Important c'est d'aimer* : « Harry a Berlín posant-se dur amb el David. David Christopher, i jo aquí al camerino disfressant-me de puta » (71). L'opposition, de nature spatiale, géographique, apparaît même comme un axe central autour duquel s'organisent toutes les autres contradictions internes du personnage – réalité/fiction, personnage/personne « réelle », public/privé, etc.

b) Sissi, Christine, Annabella et Nadine Chevalier : fiction et réalité dans le paysage intérieur de ROMY

Tout au long de la deuxième partie d'*Elsa Schneider*, Belbel se livre à un jeu de confusion entre la réalité et la fiction, favorisé bien entendu par le modèle à partir duquel il construit son personnage : Romy Schneider, actrice aux nombreux rôles, parmi lesquels l'auteur retient quatre personnages, évoqués de manière plus ou moins fréquente dans le discours de ROMY – Sissi (de *Sissi Impératrice*), Christine (du film éponyme), Annabella (l'héroïne – jamais nommée dans *Elsa Schneider* – de la pièce élisabéthaine *Domage qu'elle soit une putain*) et Nadine Chevalier (du film de Zulawski). Dans la première scène – et dans la première scène uniquement –, le discours de ROMY se construit autour d'une forme d'identification assez naïve de la jeune actrice à son rôle d'Impératrice d'Autriche :

Declaracions d'amor. Adreçades a l'emperadriu Elisabeth d'Àustria. Elisabeth, emperadriu d'Àustria, reina d'Hongria, emperadriu de disset anys, disset anys !, demà divuit. Demà divuit i un automòbil com a regal pel meu aniversari, un automòbil, el meu primer automòbil, la jove emperadriu, la més jove d'Europa, estrenarà demà el seu automòbil, regal pels divuit anys. (59)

ROMY parle de « l'impératrice », mais c'est évidemment elle-même qu'elle désigne ; elle décrit sa propre situation à la troisième personne : « L'emperadriu de *divuit* anys, la bona nena, el somni del seu poble cobrarà demà el seu primer sou davant de tots, davant dels clics i clics i clics. Demà serà per fi treballadora » (61). La naïveté initiale de l'identification est soulignée par un élément de décor : « *Té una pila de cartes obertes a les mans i un àlbum de fotos obert que reposa damunt la seva falda. Està asseguda de cara al públic. Al fons, penjada a la paret, una gran fotografia del castell de Schönbrun, Àustria* » (59). On pourrait presque qualifier cette image scénique de *kitsch* – un terme que l'on ne propose pas, du reste,

par hasard, puisque d'une part, il serait d'origine autrichienne (bavaroise)⁶⁸⁰, et que d'autre part, on peut taxer de kitsch toute attitude visant à plaire à tout prix au plus grand nombre⁶⁸¹. Le mot place ainsi l'analyse face à deux caractéristiques majeures de la deuxième partie de la pièce : l'histoire autrichienne, le cinéma autrichien, et plus largement le monde germanophone, y sont omniprésents ; quant à l'idée de plaire au plus grand nombre – à sa famille, à la presse, au public, etc. –, il est bien évident aussi qu'elle traverse tout le discours de ROMY. La présence (kitsch) de la photographie du château de Schönbrun au début de la deuxième partie n'a donc rien de fortuit, comme semble l'indiquer la fin de la scène :

JO NO SÓC CAP JOVENETA ESTÚPIDA, JA NO TINC DISSET ANYS, MAI NO HE VISCUT A SCHÖNBRUN !!

S'aixeca, furiosa. Va a la paret, arrenca la fotografia del castell i l'estripa violentament. Torna a la cadira i veu que l'àlbum i totes les cartes han caigut a terra. (62)

En affirmant soudain sa différence d'avec Sissi, et en déchirant la photographie du château, tout se passe comme si ROMY rompait avec toute forme d'identification naïve au personnage qu'elle a interprété, et c'est en même temps comme si Belbel invitait le lecteur/spectateur à s'immiscer – loin du kitsch, loin des bravos, des projecteurs, du papier glacé des journaux – dans une part plus ténébreuse de l'histoire de l'actrice⁶⁸². À partir de la fin de la première scène, l'identification ROMY/Sissi ne sera plus évoquée dans la pièce que de manière ironique, et même avec une certaine amertume : « la jove tendra emperadriu » (63). Néanmoins, cette rupture de l'identification au personnage de Sissi ne signifie nullement le rétablissement d'une distinction nette entre réalité et fiction ; loin s'en faut – la confusion réalité/fiction semble informer en profondeur le discours de ROMY. Dès la scène 2, elle déclare à propos du film *Christine*, adapté de la pièce *Liebelei* de Schnitzler :

Però ja se sap, no és la nyonyeria d'altres temps per a tothom, ja no és cap somni, no, és clar, la història aquesta no és cap somni, està treta de Schnitzler, l'autor odia encara ara, encara que Pierre li hagi canviat el títol i l'hagi adaptat suaument... (63)

⁶⁸⁰ « Le kitsch est bien un terme d'origine bavaroise, à l'image des architectures pâtisseries de Louis II de Bavière, copies délirantes des châteaux de Louis XIV, ou des chopes de bière munichoises aux décors aussi enflés que la mousse qui y repose. » GENIN, Christophe. « Le kitsch : une histoire de parvenus. » *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 2006, s.p. En ligne : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=356> [consulté le 21/05/2013].

⁶⁸¹ Voir KUNDERA, Milan. *L'Insoutenable Légèreté de l'être*. Paris : Gallimard, 1989. Abraham MOLES, quant à lui, définit le kitsch comme un phénomène psychosocial caractéristique de la société de consommation en tant qu'il a pour fonction de provoquer un plaisir éphémère, dans un monde fondé sur la production et sur l'accélération (*Psychologie du Kitsch*. Paris : Denoël/Gonthier, 1977).

⁶⁸² Milan KUNDERA écrit : « le kitsch, par essence, est la négation absolue de la merde ; au sens littéral comme au sens figuré : le kitsch exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable » (*L'Insoutenable Légèreté de l'être. Op. cit.*, p. 357). D'une certaine manière, à partir du moment où ROMY déchire la photographie du château de Schönbrun et rompt avec toute forme d'identification naïve au personnage de Sissi, Sergi BELBEL introduit dans la pièce une part d'« inacceptable ».

La référence à Schnitzler est évidemment frappante ici, et l'on y reviendra par la suite afin de chercher sur quel mode s'établit la continuité entre les trois parties qui composent la pièce ; du reste, il faut peut-être voir un lien entre l'évocation d'un Schnitzler « détesté » – détestation toujours d'actualité en 1959 (la date indiquée au début de la scène 2), une précision qui n'est pas un détail dans le cadre de cette deuxième partie et qui, si l'on rappelle que Schnitzler était juif, peut certainement être entendue comme une allusion à l'antisémitisme – et ROMY elle-même, dans la mesure où elle ressent le regard de la presse allemande comme hostile. Mais ce sur quoi on souhaite ici attirer l'attention, c'est la formule : l'histoire « n'est pas un rêve ». On pourrait entendre un paradoxe : la fiction de *Christine* serait perçue par le personnage comme une histoire « vraie », alors que *Sissi Impératrice*, qui part pourtant d'un personnage historique, serait perçue comme irréaliste. Mais il est en fait surtout question du dénouement de la fiction en question : le film *Christine* raconte une histoire d'amour entre un jeune lieutenant et la fille d'un musicien ; l'histoire se termine par la mort du jeune homme lors d'un duel et par le suicide de la jeune femme. Inutile de souligner les correspondances et les échos entre cette histoire et celle de Romy Schneider ; le film dans lequel elle joue sous la direction de « Pierre » n'est pas un rêve, en effet, mais au contraire – à quelque chose près – la vie même de l'actrice, comme si cette dernière, sans le savoir, avait déjà tourné en 1959 un film d'anticipation sur son propre devenir tragique.

Trois des rôles (tenus par Romy Schneider) auxquels se réfère Belbel disent la mort et, pour certains, la prostitution ; parfois, c'est d'ailleurs la même chose, si l'on pense à l'image d'exhibition morbide que ROMY évoque de manière récurrente au sujet du tournage de *L'Important c'est d'aimer* : « No em feu repetir més aquella escena, l'amor amb un cadàver, no vull repetir més aquella escena » (71-72). Nadine Chevalier, tyrannisée par la réalisatrice d'un film à caractère pornographique, est incapable de dire « Je t'aime » à son partenaire couvert de sang : la scène d'ouverture du film de Zulawski semble être celle que retient Belbel – et qu'il développe de manière souterraine – pour construire la deuxième partie d'*Elsa Schneider*. L'image ne se contente pas en effet de fournir une référence supplémentaire à la filmographie de l'actrice, mais paraît surplomber l'ensemble du discours de ROMY, comme si « l'amour avec un cadavre » se faisait métaphore tout à la fois des rôles passés, de la perte des êtres chers, et peut-être même du pays d'origine. L'Allemagne, on l'a dit, est marquée du signe de la mort dans le discours du personnage ; quant aux êtres chers, on l'a montré également, l'univers de ROMY se peuple peu à peu de fantômes. Enfin, les rôles passés s'apparentent, eux aussi, à des « cadavres », comme semble l'indiquer entre

autres la fréquence du préfixe *ex-* associé aux personnages que l'actrice a interprétés ; on a cité plus haut la formule *extendra emperadriu*, mais le discours de ROMY au début de la scène 5 s'avère sans doute encore plus significatif à cet égard :

I ara, què ? I ara què ! I ara què ! I ara què !! (*Pausa. Quasi sense respirar :*) L'important és estimar, sí, l'important és estimar, sí, l'important és que m'assemblí a ella, a ella, a ella, que mai no ha existit, a la Nadine Chevalier, ella, Nadine, oh, repugnant Nadine Chevalier, quin nom ridícul !, sí, l'important és doncs que vegin l'ex-Sissí follant amb un cadàver, l'important !... Sissí, Sissí, Sissí. Passats ja els comptes amb Sissí, passats els comptes, ja l'he enterrada fa temps, per què ara he de tenir por ?... fa temps que és morta i enterrada, la joveneta bleada, ja sóc dona, ja sóc mare, fins i tot sóc ja divorciada, una qualsevol ben divorciada i sóc aquí per culpa d'uns imbècils, noiets imbècils que han volgut degenerar una emperadriu, o exemperadriu fent-la follar amb un cadàver a la primera escena [...]. (70)

On le perçoit bien, l'image (cinématographique, publique) de l'actrice est le terrain d'un jeu de construction/déconstruction, mais elle-même, en affirmant que Sissi est « morte et enterrée », continue d'une certaine manière à se construire sur ses propres décombres. Il y a peut-être en cela une tentative de cristalliser le travail de l'acteur – et les dangers qu'il peut représenter ? –, à travers l'évocation d'une manière singulière de composer avec les temporalités : les rôles passés, la vie « réelle » et concrète, le personnage « qui n'a jamais existé » et qui reste donc à construire. Surtout, l'image de « l'amour avec un cadavre » semble se faire métaphore pour la pièce dans son ensemble car, comme le répète ROMY, « l'important c'est d'aimer » au-delà du suicide, au-delà de la mort – et au-delà, aussi, de la fin d'un rôle, car les personnages survivent à leur manière dans la mémoire des spectateurs⁶⁸³.

2.2.2.3. L'espace scénique d'« Elsa » à « Schneider » : sentiment de déséquilibre et organisation polycentrique

On a déjà cité la réplique où ROMY parle de son « déséquilibre » et de sa « guerre intérieure », et il semble que Belbel s'emploie, dans la deuxième partie de la pièce, à transposer à la scène cet état du dedans. L'espace scénique, en effet, est pour ainsi dire compartimenté, comme l'induit le texte didascalique initial des scènes 2, 3 et 5 à travers cette indication scénique : « *Un altre lloc de l'escenari* ». Il convient dans un premier temps

⁶⁸³ C'est l'interprétation que propose Francisco Javier PUCHADES HERNÁNDEZ : « Belbel trata de demostrar que el personaje no muere, como tampoco morían ni Gide ni Woolf como personajes o, dicho de otro modo, el personaje muere en escena (no el actor) pero sobrevive en la memoria del espectador y de la historia del arte. » *Renovación teatral en España entre 1984-1998 desde la escritura dramática : puesta en escena y recepción crítica*. *Op. cit.*, p. 35.

de s'attacher à la description de chaque décor et de préciser à quel lieu il renvoie :

- **Scène 1.** Le salon de la demeure familiale (« Ja veig el saló buit demà farcit de gent » [60]). Le mur de fond de scène est visible (« *Al fons, penjada a la paret, una gran fotografia del castell de Schönbrun, Àustria* » [59], « *Va a la paret, arrenca la fotografia del castell* » [62]) ; le personnage est assis, mais il n'est pas précisé si c'est sur un siège ou à même le sol (« *Està asseguda de cara al públic* » [59]).
- **Scène 2.** Une pièce de la demeure familiale (« la nena torna a la casa familiar » [63]). Le texte didascalique mentionne deux éléments scéniques : une chaise (« *Una cadira, on seu la joveneta ROSE MARIE* ») et un miroir (« *Un mirall a un costat* » [62]).
- **Scène 3.** La loge de Romy Schneider (Théâtre de Paris), à l'issue de la représentation de la pièce de J. Ford (« *Encara en la foscor, se sent un retrò d'aplaudiments i crits que anuncien l'acabament d'una funció molt exitosa* » [66]). Il y a un miroir lumineux (« *Un mirall amb llums, dels de camerino* ») et un siège (« *ROMY asseguda al davant* »).
- **Scène 4.** La chambre d'hôpital où Romy Schneider a accouché de son fils David (Berlin). Un seul élément scénique : un lit (« *Llit d'hospital* » [67]).
- **Scène 5.** La loge de Romy Schneider sur le tournage de *L'Important c'est d'aimer*. Un miroir (« *Un altre mirall de camerino* » [69]) et une table de maquillage (« *Cop de puny damunt la taula dels maquillatges* » [70]).
- **Scène 6.** Intérieur indéterminé (« Ja és hora de sortir » [74]). Aucune indication concernant les éléments scéniques – scène vide/nue ?
- **Scène 7.** La chambre d'hôpital où le fils de Romy Schneider est mort. Un seul élément scénique : un lit vide (« *Espai buit amb un llit d'hospital buit. Entra ROMY corrents, alterada, suant. Veu el llit buit. Llença un crit esfereïdor i comença a donar cops de puny al llit com una boja. S'asserena i es deixa caure al damunt. S'incorpora* » [74]).
- **Scène 8.** Intérieur indéterminé. La scène « vide » – ou presque : il y a une chaise (« *ROMY, asseguda en una cadira a l'escenari buit. [...] En qüestió de pocs segons, tota la llum s'ha concentrat en la cadira buida que s'ha quedat a primer terme. Uns segons així. Només la cadira buida il·luminada* » [76-77]).

La lumière est donc utilisée ici pour délimiter les différents espaces correspondant à chaque scène. Cette forme de déplacement du lieu de l'action scénique permet évidemment de signifier le passage du temps. Mais ce procédé vise sans doute aussi à épouser la

fragmentation du texte théâtral à travers un espace scénique compartimenté qui peut sans doute être vu comme l'image extérieure d'un déséquilibre intérieur.

Par ailleurs, on repère la présence abondante des miroirs dans la deuxième partie d'*Elsa Schneider* – une présence logique, explicable, sur laquelle on ne s'attarderait guère si l'on s'en tenait à l'attribuer au choix des lieux représentés (en particulier, les loges), ainsi qu'à la nature même du personnage (une actrice). Mais ce serait négliger la place des miroirs dès la première partie de la pièce, dans la chambre d'ELSA, à la scène 2 – « *Un llit, un mirall i una tauleta amb un vas d'aigua* » (31) – puis à nouveau à la scène 6 – « *Llit, mirall, tauleta* » (46). On pourrait donc parler d'une *organisation polycentrique du drame* liée, certes, à la composition même du texte théâtral, qui met en scène deux personnages apparemment bien distincts, mais peut-être pas seulement ; à l'enchaînement des deux parties se superpose en effet, à travers l'utilisation des miroirs, une forme de démultiplication de l'espace interne aux scènes. À ce jeu de reflets, où le public voit le personnage qui se contemple et qui observe à son tour le public en train de regarder, s'ajoutent deux caractéristiques essentielles du traitement de l'espace dans *Elsa Schneider* : l'une, que l'on a déjà décrite en parlant pour la partie intitulée « Elsa » d'un rapport d'étrangeté entre l'espace scénique et le discours du personnage ; l'autre, dans la partie intitulée « Schneider », qui s'apparente à une forme particulière de *pression du hors-scène* sur le discours du personnage – ROMY est l'objet permanent de tous les regards, non seulement parce qu'elle est comédienne, mais aussi parce qu'elle est poursuivie et épiée par les journalistes. Cette pression s'inscrit évidemment de manière générale dans l'espace dramatique et/ou dans des temporalités imaginaires (en particulier, les événements futurs tels que le personnage les envisage ou les anticipe), dans la mesure où ROMY évoque très fréquemment le voyeurisme de la presse ; par exemple, à la suite de la mort du fils, elle imagine les funérailles :

Puc endevinar tots els diaris de demà, les vostres cares de demà, llàgrimes falses, vertaderes, de demà, el vostre silenci de demà, mireu-lo bé l'enterrament, l'enterrament d'un fill, mireu-lo bé en les fotos, mireu l'última foto de David, mireu, ploreu, mireu-me bé en els funerals, mireu-me bé [...]. (74)

Mais l'empiètement du dehors est aussi signifié à travers l'espace contigu, entre autres à travers le « tonnerre d'applaudissements » qu'entend le spectateur au début de la scène 3, ou encore à la fin de la scène 6, lorsque ROMY s'apprête à sortir : « Ja és hora de sortir. (*Mira el públic.*) Clic i clic i clic » (74). Ici, la pression de l'extérieur ne se cantonne pas à l'espace contigu ; le voyeurisme des journalistes (et du public de ROMY) est renvoyé à la face du spectateur par le regard que lui adresse le personnage – la distinction entre l'espace contigu

fictionnel où se situent les journalistes et la salle où se trouve le public est symboliquement annulée. De sorte que si l'on ne parvient plus véritablement à déterminer où est le centre de la pièce, c'est non seulement parce qu'on a la sensation, en tout cas dans un premier temps, qu'il y a plusieurs pièces dans la pièce, mais aussi parce que les miroirs provoquent un effet de démultiplication de l'espace, et enfin parce que la périphérie elle-même se déplace du hors-scène (espace fictionnel) à la salle (lieu théâtral où se déroule la représentation). À travers ce traitement et cette utilisation de l'espace, Belbel tente sans doute d'explorer le théâtre dans toute la richesse de ses capacités expressives. Mais peut-être cette organisation polycentrique de l'espace dans la pièce s'érige-t-elle d'une certaine manière en système de signification : Belbel semble ne privilégier aucune des trois « histoires », mais il n'écrit pas pour autant un théâtre à trois têtes ; il compose plutôt un drame où les différents centres/périphéries se réverbèrent les uns dans les autres, comme on le verra.

2.2.3. Le champagne d'« Elsa Schneider » : de l'air à la coupe

Dans la troisième partie d'*Elsa Schneider*, Belbel introduit un troisième personnage : « ELSA SCHNEIDER, *una dona d'edat indefinida* » (81). Derrière elle, dans la pénombre, se tiennent deux autres femmes : « *Darrere seu, a dreta i a esquerra, dues dones que desconexem en la penombra* » ; il s'agit des actrices qui ont interprété respectivement les rôles d'ELSA et de ROMY, mais on ne les reconnaîtra que plus tard.

Dans cette dernière partie, Belbel crée un personnage de comédienne sans personnage. ELSA SCHNEIDER et, à travers elle, l'auteur lui-même, s'interrogent sur les conditions de la parole au théâtre. Toute la pièce semble donc avoir convergé vers la création de ce troisième personnage, dont les coordonnées spatiotemporelles se réduisent à l'ici et maintenant de la représentation – personnage théâtral par excellence, pourrait-on dire, et même plus précisément métathéâtral, comme si tout le système référentiel repérable dans *Elsa Schneider*, au lieu de projeter le lecteur/spectateur vers des mondes autres (l'univers littéraire d'Arthur Schnitzler, la réalité historique de Romy Schneider), n'avait jamais cessé en fait de le ramener à l'univers du théâtre, où s'achève l'histoire. En cela, il est bien évident que la pièce se fonde sur un système de référentialité interne.

2.2.3.1. L'ici et maintenant de la représentation

D'entrée de jeu, le discours d'ELSA SCHNEIDER est adressé au public et s'enracine profondément dans l'ici et maintenant de la représentation, en signifiant clairement la

distinction scène/salle : « si sabéssiu, si endevinéssiu l'esforç que ara faig jo aquí, jo davant vostre, vosaltres els qui no feu cap esforç » (81). *Maintenant, ici, devant vous* : cette formule, récurrente dans la troisième partie de la pièce, engendre nécessairement le sentiment que temps dramatique et temps scénique, pour ainsi dire, se rassemblent ; autrement dit, avec la création d'un personnage-comédienne et à travers la référence permanente à l'espace et au temps du public, le temps dramatique semble rejoindre le temps scénique, dont l'écoulement était jusqu'alors dissimulé.

La conscience métatextuelle du discours fonctionne à plein dans le monologue d'ELSA SCHNEIDER, qui évoque son « rôle » : « penseu que no és gens fàcil, el meu paper aquí, ho haureu notat (el meu paper ?), vull dir la meva funció, aquí asseguda davant vostre » (81). Le personnage de la comédienne, on l'a dit, n'a pas de rôle à proprement parler, c'est un personnage de comédienne privée de personnage ; mais ELSA SCHNEIDER a une fonction bien précise dans la pièce, comme elle ne cesse d'ailleurs de l'affirmer : « ara penseu que sóc aquí només per no dir res, però la cosa és que això és fals, sí, és una autèntica fal·làcia, és fals, totalment fals, estic dient-vos tota l'estona que sí que he de dir-vos alguna cosa, que sí, que sí » (83). Ce que doit dire le personnage, c'est son nom ; en d'autres termes, la fonction d'ELSA SCHNEIDER dans la pièce est une fonction de désignation. On y reviendra, mais pour l'heure, il convient de repérer précisément, au sein de la fonction métathéâtrale, les différentes sphères auxquelles renvoient l'ici et maintenant dont le personnage ne cesse de ponctuer son discours.

a) En premier lieu, toute une partie du discours du personnage ne se réfère à rien d'autre qu'aux *conditions mêmes d'une représentation théâtrale*. Alors qu'ELSA et ROMY se contentaient de regarder le public (regards indiqués par le texte didascalique), ELSA SCHNEIDER s'adresse à lui directement (emploi de la deuxième personne du pluriel dans le discours du personnage). Elle se réfère explicitement aux conditions techniques du spectacle :

oh ! però si estaven a les fosques !... llum ! llum ! llum ! (*Tot l'escenari s'il·lumina. Veiem ara les dues dones : la de l'esquerra és l'actriu que ha interpretat ELSA, la de la dreta, l'actriu que ha interpretat SCHNEIDER. Totes dues tenen les mans a l'esquena, com si amaguessin alguna cosa.*) (84)

Quelques répliques plus tard, le texte didascalique souligne clairement l'adresse à la régie :

ELSA SCHNEIDER *mira per damunt els espectadors* com si busqués la cabina de control.
Que no s'apaga aquí, el llum ?... Vaja, no respon ningú... I... i... què faig jo ara, aquí ?, ja he fet el que havia de fer, no ? vull dir que crec que he dit tot el que havia de dir [...]. (85)

Ce procédé engendre à la fois un évident effet de distance et ce que l'on pourrait appeler un effet d'improvisation qui, paradoxalement, nourrit une nouvelle forme d'illusion. Certes, le discours du personnage ne cesse de souligner la théâtralité du théâtre, au point que l'on voit même s'établir une forme de dialogue entre le texte didascalique et le discours du personnage :

La llum canvia d'intensitat.

Ah, la llum canvia d'intensitat ! (86)

Mais dans cette redondance même, c'est-à-dire dans la valeur quasi pléonastique de la distance affichée, se nichent sans doute les signes d'un nouvel univers fictionnel – comme si le texte théâtral, à force de dénoter la représentation elle-même, la déréalisait en quelque sorte pour ne plus en saisir que l'essence, l'ici et maintenant dans le discours renvoyant alors moins aux conditions de cette représentation-ci qu'à celles de toute représentation théâtrale (indépendamment de la question de savoir quelle est la pièce représentée).

b) Au-delà des conditions (techniques, etc.) de la représentation, le discours semble renvoyer au fait théâtral dans son ensemble en rappelant qu'il ne va pas de soi que quelqu'un vienne fouler une scène devant un rassemblement de personnes venues spécialement pour le voir et l'entendre :

no és normal, aquesta situació, és anormal, jo aquí davant de tots vosaltres, fent la idiota quan ara sí que no tinc absolutament res a dir, res a explicar-vos, les històries ja estan explicades, la tragèdia ja pertany al passat... ai, que em poso transcendent !... bé, ara sí que estic feta un embolic, amb tanta llum i tanta gent aquí esperant i aquestes dues com dos estaquirots sense dir res [...]. (85-86)

On doit évidemment rappeler ici que la théâtralité est évidemment inhérente à la technique du monologue intérieur transposée à la scène ; comme l'observe J. Castellanos :

el monòleg interior, tal com l'entendem actualment, és una convenció de la novel·la i és el seu trasllat a l'escena, és a dir, dins un cos de convencions diferents, el que obre noves possibilitats d'exploració en el llenguatge teatral. No és, certament, la primera vegada que es fa aquest pas i, per citar alguns exemples, encara són ben recents experiències semblants amb el monòleg de Mrs. Bloom i amb *Cinco horas con Mario*. La diferència és, però, que l'objectiu últim no és la dramaturgia de la novel·la sinó la seva actualització dins l'edifici d'una nova construcció, eminentment teatral.⁶⁸⁴

Si la forme romanesque peut certainement favoriser l'illusion d'une parole adressée à soi-même et en dedans de soi, le monologue de théâtre, quant à lui, vient nécessairement

⁶⁸⁴ CASTELLANOS, Jordi. « Pròleg ». *Art. cit.* In BELBEL, Sergi. *Elsa Schneider*, p. 13.

signifier la théâtralité, parce qu'il est pourvu d'un caractère artificiel flagrant – que ce soit, d'ailleurs, dans le cas d'une adresse au public (qui renvoie explicitement à la relation théâtrale) ou dans le cas d'un monologue à proprement parler intérieur (l'artifice tient alors essentiellement au décalage entre la parole proférée et ce que l'on a désigné plus haut comme le référent de cette parole, qui est un silence).

c) Enfin, plusieurs éléments du discours d'ELSA SCHNEIDER traduisent la conscience métatextuelle d'une pièce qui parle d'elle-même, de sa structure, c'est-à-dire que le texte théâtral fait allusion à son propre « passé » en évoquant explicitement la première et la deuxième parties : « aquestes dues que estan aquí plantades, que no sé com s'aguanten encara, són les intèrprets que heu vist ara fa una estona » (85). La fonction métatextuelle se double alors d'une *fonction de désignation* : ce sur quoi le personnage doit tenter ici de mettre des mots, ce n'est ni plus ni moins que la signification de la pièce dans son ensemble. Aussi la théâtralité revendiquée dans la troisième partie d'*Elsa Schneider* se fait-elle le lieu d'une véritable quête du sens.

2.2.3.2. Une « confuse confusion »

La seule fonction d'ELSA SCHNEIDER, à ses propres dires, c'est de dire son nom :

el que he de dir-vos no és ni més ni menys que el meu nom, sí, el meu nom, només he de dir-vos com em dic i ja està, vet-ho aquí, tan senzill que era, ja sé com començar, doncs, sí, ja ho sé tot : només dir-vos el meu nom, començar i acabar així mateix : el principi és el final !

Pausa.

Em dic Elsa Schneider. (83-84)

Dire son nom. Pas son identité ; elle n'en a pas – ou alors, une identité par défaut, par carence, lacunaire : elle est une comédienne sans personnage. Sa fonction, c'est son nom, et son nom (« Elsa Schneider »), c'est la pièce. On peut dire alors, sur le mode d'un syllogisme, que la fonction d'ELSA SCHNEIDER, et à travers ce personnage, celle de la troisième partie, consiste à donner son unité et sa signification à la pièce⁶⁸⁵. On connaît la formule de Roland Barthes à propos de la *Phèdre* de Racine – une pièce dont on a évoqué la place dans le parcours de Belbel –, qui pourrait être lue comme une « tragédie nominaliste » :

⁶⁸⁵ On rejoint en cela l'analyse de Francisco Javier PUCHADES HERNANDEZ qui repère, dans *Elsa Schneider*, et déjà auparavant dans *A.G.V.W., calidoscopios y faros de hoy*, une *structure syllogistique* : « el primer bloque tiene dos partes y el segundo una que sintetiza o se deduce de las dos anteriores y aporta algo diferente : “de hoy” (estructura silogística). » *Renovación teatral en España entre 1984-1998 desde la escritura dramática : puesta en escena y recepción crítica. Op. cit.*, p. 29.

2.2. L'ICI ET MAINTENANT DU THÉÂTRE DANS *ELSA SCHNEIDER* DE SERGI BELBEL

Dire ou ne pas dire ? Telle est la question. C'est ici l'être même de la parole qui est porté sur le théâtre : la plus profonde des tragédies raciniennes est aussi la plus formelle ; car l'enjeu tragique est ici beaucoup moins le sens de la parole que son apparition, beaucoup moins l'amour de Phèdre que son aveu. Ou plus exactement encore : la nomination du Mal l'épuise tout entier, le Mal est une tautologie, *Phèdre* est une tragédie nominaliste. [...] Qu'est-ce donc qui fait la Parole si terrible ? C'est d'abord qu'elle est un acte, le mot est puissant. Mais surtout qu'elle est irréversible.⁶⁸⁶

Inutile de préciser que l'on ne se lancera pas dans un exercice, aussi périlleux qu'absurde, qui consisterait à effectuer une lecture comparée de la tragédie de Racine et de la pièce de Belbel. Mais on souhaite attirer l'attention sur deux troublantes correspondances entre *Elsa Schneider* et le célèbre commentaire que Barthes a consacré à *Phèdre*, une pièce que Belbel connaît fort bien pour l'avoir traduite en alexandrins catalans et pour l'avoir mise en scène en accordant justement une primauté considérable à la parole. D'une part, seuls les suicides respectifs d'ELSA et de ROMY sont irréversibles ; celui d'ELSA SCHNEIDER ne l'est pas :

(Silenci. ELSA SCHNEIDER estesa a terra. De cop i volta s'incorpora bruscament, tan tranquil·la i diu cridant :) QUE NO HO HE FET TOT JA, POTSER ? QUIN AVORRIMENT ! VOLEU APAGAR ELS LLUMS D'UNA VEGADA, JA ? QUE NO HO HE FET TOT, POTSER ?

En aixecar-se, ELSA SCHNEIDER ha fet caure la cadira a terra. Soltadament, en acabar de parlar, la llum es concentra sobre la cadira buida, caiguda. No es veu res més durant uns segons.

Silenci.

Fosc. (87)

C'est à peu près la même description qu'à la fin des deux parties précédentes : « *Tota la llum es concentra al voltant de la cadira buida* » (56), « *tota la llum s'ha concentrat en la cadira buida que s'ha quedat a primer terme* » (77), mais la chaise, cette fois-ci, est renversée, tandis que le personnage, à la différence d'ELSA et de ROMY, s'est relevé. Belbel désamorçe ici une mécanique de répétition annoncée par le rejeu particulièrement théâtral (théâtralisé) du troisième suicide, et écrit ainsi une fin de pièce qui se fait discours sur la théâtralité ; à la fin d'*Elsa Schneider*, en effet, il ne reste apparemment plus qu'une chaise vide renversée, mais ce qui demeure alors sur scène, c'est tout le théâtre figuré de manière minimaliste sous sa part résiduelle – un théâtre qui est par nature une parole au présent. Dans sa réécriture dramaturgique, Belbel n'est pas intervenu sur la nature des référents propres à la nouvelle de Schnitzler, pas plus qu'il n'a tenté de changer les lieux ou les dates des événements survenus dans la vie de Romy Schneider ; le travail du dramaturge est bien plus

⁶⁸⁶ BARTHES, Roland. *Sur Racine*. Paris : Le Seuil, 1979, p. 109.

subtile : il actualise ces référents en les mettant en rapport les uns avec les autres à travers la composition en triptyque, mais aussi en opérant leur synthèse – complexe, polysémique, confuse même (on y reviendra) – dans une troisième partie dont l'espace et le temps ne sont autres que l'ici et maintenant de la représentation.

D'autre part, la question du nom est essentielle, non seulement dans la troisième partie, mais dès le titre même de la pièce. On pourrait parler d'*Elsa Schneider* non pas comme d'une tragédie, mais comme d'un *drame nominaliste*. ELSA SCHNEIDER ne se contente pas de prononcer son nom ; ce faisant, elle tente de mettre des mots sur ce qu'est la pièce : « la confusió, com tota jo » (82). Le terme de confusion permet certainement de décrire l'état dans lequel se trouve la comédienne elle-même, en proie à une angoisse propre à sa fonction : ELSA SCHNEIDER craint de ne pas être entendue, de ne pas être comprise, de ne pas parvenir à transmettre au public ce pour quoi elle se trouve sur scène face à lui :

[...] el que he dit és massa complicat, massa complex o molt confús, això, confús, potser és aquesta la paraula, confús, confús, la confusió, com tota jo, com el meu cap, com el que tinc al cap, com el que em ronda per aquí, pel meu cervell, sí, les idees, o el que penso, sí, això, el que penso, el que ara penso que hauré de dir-vos és d'una confusió indesxifrabla, una confusa confusió, ah, una complexa confusió, oh, més val que calli [...]. (82)

Mais au-delà de l'angoisse que peut éprouver la comédienne à l'idée de ne pas parvenir à dire les mots, d'être incapable d'en restituer toute la densité, il semble que la « confuse confusion » renvoie davantage à la composition même de la pièce. Le troisième personnage, en effet, est le produit de la confusion/fusion des deux autres, mais il s'agit là d'une synthèse singulière, qui repose moins sur une équivalence de contenus que sur le traitement (formel) de toute une série de référents. Certes, les parcours présentent plusieurs ressemblances majeures : monde germanophone, conflit avec la famille, et bien sûr destin tragique avec le suicide à la fin – pour ne donner que ces trois exemples. Mais à étudier de près le rapport qui s'établit dans la pièce entre chacune des trois parties, on observe que Belbel, s'il n'écarte pas ces éléments, ne leur accorde pas pour autant la première place ; ce sont d'autres fils conducteurs, pour ainsi dire plus souterrains, qui assurent l'unité de la pièce.

a) On repère tout au long de la pièce une forme d'*isotopie du regard*, qui se déploie bien sûr avec des particularités propres à chaque personnage. On ne reviendra pas sur la deuxième partie, où l'on a déjà montré que le regard est omniprésent ; mais c'est aussi le cas dans la première : à partir du voyeurisme de Dorsday, l'espace tel que le perçoit ELSA devient un affût permanent. Non seulement elle n'échappe à la vue de personne : « aquell home d'allà baix m'està mirant, sí,

sí, senyor meu, miri, miri !, si estic guapa ara, imagini's com dec estar despullada, miri, miri ! » (43), mais même le décor semble la regarder : « Se'n va el sol, el crepuscle ara em mira per la finestra, l'aire... » (35). On pourrait dire que c'est le monde entier qui a les yeux tournés vers ELSA – c'est par le monde entier qu'elle se sent observée : « la vida comença ara i jo seré una puta, una puta, una puta com mai no haurà vist el món » (47). ELSA devient peintre d'elle-même et de son décor : « dec estar preciosa enmig d'aquest paisatge » (43), et c'est là une caractéristique commune aux trois personnages de la pièce. Toute l'action d'*Elsa Schneider*, pourrait-on dire, n'est que regard – regard qui, d'une part, traverse chacun des trois univers fictionnels⁶⁸⁷ et qui, d'autre part, circule au rythme d'un va-et-vient incessant entre la scène et la salle, où le spectateur est en permanence pris à témoin. C'est dans le rapport – duel – entre action et contemplation que réside peut-être la clef de la tension à laquelle se trouvent soumis les personnages ; cette tension, en effet, prend la forme d'une sorte de dialogue avec l'espace, ou plus précisément, avec les paysages propres à chaque personnage, c'est-à-dire avec l'ensemble des lieux tels qu'il les perçoit, se les représente ou les évoque. Ces lieux – liés d'une manière ou d'une autre à l'histoire du personnage (lieux où l'action est censée se dérouler, lieux d'où la parole est supposée être dite, lieux de mémoire, lieux rêvés ou fantasmés, etc.) – ne surgissent que par la parole du personnage, mais l'image, que créent tour à tour ELSA, ROMY et ELSA SCHNEIDER, est paradoxalement celle de spectatrices impuissantes de leur propre histoire. Cette image se révèle progressivement à travers le dialogue qui se noue entre le personnage et ses paysages : ELSA finit par n'être plus que la victime des lieux qu'elle évoque et qui, tous ensemble, forment peu à peu un paysage hostile qui semble se refermer sur elle ; ROMY, quant à elle, meurt encerclée d'« ombres » et du bruit des appareils photos qui l'ont traquée depuis son adolescence⁶⁸⁸ ; enfin, ELSA SCHNEIDER est incapable d'échapper à ce qu'elle appelle sa « fonction » et qui consiste précisément à signifier le jeu de confusion/fusion entre les signes apparemment épars qui constituent la pièce.

⁶⁸⁷ Quoique cela puisse sembler paradoxal dans un premier temps, on parle aussi d'univers fictionnel dans le cas d'ELSA SCHNEIDER dans la mesure où, comme on a tâché de le démontrer, à force de dénoter le théâtre et de ne vouloir renvoyer à rien d'autre qu'à l'ici et maintenant de la représentation, le discours du personnage établit, dans la troisième partie, les coordonnées spatiotemporelles d'un cadre éminemment construit où la représentation, en prétendant s'auto-représenter, se fictionnalise nécessairement – c'est tout le sens de l'effet d'improvisation, souligné précédemment, qui ne prêche le vrai que pour mieux déceler l'artifice.

⁶⁸⁸ On cite ici dans son intégralité le discours du personnage à la scène 8, et l'on reviendra un peu plus loin sur la dernière réplique que prononce ROMY :

Ombres... dels homes... que han dit... que m'estimaven... i no... m'han donat... res.

Ombres... de les neurosis... que m'han obligat... a drogar-me.

Ombres... per mantenir... la ment... freda... per continuar... treballant...

Obre el pot. Pren totes les pastilles una a una.

Ni un sol franc, com... com...

S'aixeca amb dificultat.

Demà al matí... Demà al matí... últims... últims... clics i clics i clics. (76-77)

Par ailleurs, un autre type de regard se trouve au cœur d'*Elsa Schneider* – celui du spectateur, qui ne cesse d'être interrogé, comme on l'a dit. Il s'agit d'un regard frustré, si l'on veut, car l'action n'advient pas (ou pas tout à fait) : certes, ELSA se dénude sur scène ; certes, ELSA et ROMY avalent sur scène les pastilles qui provoqueront leur mort ; mais leurs espaces ne sont pas représentés de manière mimétique, ils sont tout juste suggérés par quelques éléments scéniques par ailleurs assez interchangeable (une chaise, un miroir, etc.), et surtout, le moment de leur mort n'est pas représenté – il est parlé. La seule mort représentée sur scène n'en est pas une, et pour cause : c'est une mort littéralement représentée, une mort de théâtre, et même théâtralisée à outrance et tournée en dérision à travers le recours ostensible (ostentatoire) au registre mélodramatique :

Lentament, cerimoniosament, la intèrpret d'ELSA i la intèrpret de SCHNEIDER mostraran a ELSA SCHNEIDER el que amagaven a l'esquena : ELSA el vas d'aigua amb veronal i SCHNEIDER el pot de pastilles. Ostensiblement, davant ELSA SCHNEIDER, ELSA es beu el líquid i SCHNEIDER es pren les pastilles. Sembla com si convidessin ELSA SCHNEIDER a beure el xampany que té a la copa. Tot seguit, les dues actrius desapareixen. ELSA SCHNEIDER es gira de cara al públic, mira la copa que té a la mà, mira el públic, la copa, etc. Alguna cosa l'empeny a beure, però potser té por.

Ah, aquest xampany, és clar... quedava això... ah... només quedava això... la copa de xampany... (*es posa horrorosament transcendent i es beu tot el líquid d'un sol glop. Mira el públic. Somriu amargament, melodramàticament*)... volíeu una mort tràgica ? (86-87)

La mort que joue ELSA SCHNEIDER n'a rien de tragique : « la tragèdia ja pertany al passat » (86), assure-t-elle ; c'est une mort délibérément grotesque, à tel point que le personnage se relève à la fin. La troisième partie semble ainsi désamorcer la possibilité même d'une représentation mimétique du réel, des temps et des espaces de la vie, des actions humaines. Le théâtre, autrement dit, n'est que transposition (essentialisation, déconstruction/reconstruction, etc.) des espaces, des temps, des paroles et des gestes. Mais la théâtralité éclatante de la troisième partie se trouvait déjà profondément inscrite dans les deux précédentes, en particulier parce que le texte didascalique précise à de très nombreuses reprises : « *Mira el públic* ». À partir de cette indication scénique récurrente, tout se passe comme si au palimpseste textuel⁶⁸⁹ se superposait une forme de « palimpseste des regards »⁶⁹⁰ ou *palimpseste scopique/scophilique* – ce dernier qualificatif faisant bien

⁶⁸⁹ On se permet ici – non sans un certain glissement de sens – de désigner à travers cette formule non seulement la réécriture à laquelle se livre BELBEL autour de la nouvelle de SCHNITZLER, mais aussi la forme dramatique qu'il crée à partir de la biographie de Romy Schneider.

⁶⁹⁰ On emprunte la notion de *palimpseste des regards* à Myriam BOUCHARÉNC, qui analyse l'écriture du reportage à l'aune de la dialectique de la *littéralité* (soumission à la « chose vue ») et de la *littéarité* (la chose

entendu écho à la fois à la place prépondérante d'un certain voyeurisme dans la pièce, mais aussi à la fascination dont fait preuve Belbel lui-même pour l'écriture des regards dans une part considérable de sa production théâtrale. On observe en effet un véritable auto-engendrement du regard dans la pièce : regard de Belbel sur l'Else de Schnitzler et sur Romy Schneider ; regard des comédiennes interprétant ELSA et ROMY à la fois sur le personnage original et sur la version qu'en offre Belbel ; regard du public à la fois sur le personnage original, sur la version qu'en offre Belbel et sur l'interprétation qu'en donne la comédienne ; regard sur ELSA SCHNEIDER, c'est-à-dire étonnement du lecteur/spectateur quant à l'enchaînement des deux premières parties et quant à la confusion/fusion à l'œuvre dans la dernière – ce regard-ci, en direction de la scène, est pour ainsi dire reversé vers la salle par le regard distancié de la comédienne qui interroge à son tour le point de vue des spectateurs sur cet inextricable ensemble de versions multiples. Aucune liste des regards ne saurait être exhaustive car la réécriture, au moins telle que Belbel la pratique dans *Elsa Schneider*, s'apparente à un jeu de miroirs presque infini⁶⁹¹...

écrite et lue) : « C'est donc par un jeu – de déplacement, de surimpression des regards –, que le reportage réussit à dégager sa singularité, moins comme genre de l'objectivité que de la *construction subjective*, cherchant à endiguer la polyphonie des discours par le palimpseste des regards. Se renouvelant au gré des événements, l'actualité implique, d'autre part, une réalité en mouvement. Le reportage, censé capter l'histoire en train de se faire, tiendrait son authenticité de la peinture du transitoire, d'un réel non totalisable, mais en revanche, prédictible. [...] Voir au futur pour mieux conjurer le passé : est-il, en effet, meilleur antidote à la redite que la prédiction ? Face à la menace de l'intertexte, le reportage tente aussi de se constituer en "prétexte", se maintenant par là-même au seuil de la littérarité » (« Choses vues, choses lues : le reportage à l'épreuve de l'intertexte ». *Nouvelles approches de l'intertextualité, Narratologie*, n°4, dir. Alain TASSEL, Presses Universitaires de Nice-Sophia Antipolis, 2001, p. 128).

⁶⁹¹ On souhaite à ce stade formuler une simple interrogation (y répondre ici supposerait un travail d'une ampleur que la présente étude permet pas) : n'observe-t-on pas, un lien pour le moins troublant, entre toute une série de procédés et de moyens dramaturgiques à l'œuvre dans *Elsa Schneider* et certaines caractéristiques du théâtre baroque ? La question est, certes, posée de manière quelque peu abrupte, mais plusieurs éléments pourraient abonder dans ce sens. a) L'utilisation des miroirs (il suffit de songer à *L'illusion comique* de CORNEILLE). b) Une forme de parodie interne à l'œuvre : « Si en *Calidoscopios* estábamos ante tres discursos de carácter trágico donde se evidencia que la falta de comunicación entre el artista y los que le rodean ha pasado a ser hoy una incomunicación generalizada, en el caso de *Elsa Schneider*, primero asistimos a dos momentos trágicos, de marcado melodramatismo el segundo, para llegar a la comedia en el tercer y último momento » (PUCHADES HERNÁNDEZ, Francisco Javier. *Renovación teatral en España entre 1984-1998 desde la escritura dramática : puesta en escena y recepción crítica. Op. cit.*, p. 27) ; sans avancer de comparaison abusive, on pourrait se demander si Belbel ne parodie pas d'une certaine manière le traitement plus résolument tragique qu'il réserve à l'action dramatique dans *A.G./V.W., calidoscopios y faros de hoy*, en reprenant un même contexte de référence – littéraire, artistique – et une même structure en triptyque, qu'il fait évoluer vers le mélodrame, puis vers la comédie, de manière en partie analogue (formellement) à celle dont SHAKESPEARE se moque de *Roméo et Juliette* dans *Le Songe d'une nuit d'été*. c) Cette remarque ouvre par conséquent la voie à une troisième, plus générale, qui concerne le mélange des registres dramatiques (tragique, mélodramatique et comique) : une fois de plus, sans effectuer de rapprochement trop extravagant, on pourrait dire au moins qu'il est possible d'entendre l'écho lointain des célèbres vers 174 à 180 de LOPE DE VEGA dans son *Arte nuevo de hacer comedias* : « Lo trágico y lo cómico mezclado, / y Terencio con Séneca, aunque sea / como otro Minotauro de Pasife, / harán grave una parte, otra ridícula, / que aquesta variedad deleita mucho : buen ejemplo nos da la naturaleza, / que por tal variedad tiene belleza » (JOSÉ PRADÉS, Juana de (éd.). *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971, p. 120). d) Le théâtre, dans *Elsa Schneider*, se fait métaphore de la vie à travers un enchevêtrement parfois assez

b) Le second fil conducteur majeur dans *Elsa Schneider*, c'est l'objet théâtral, dont la présence sur scène et/ou dans le discours des personnages assure le lien entre les différentes parties de la pièce. Le champagne, sorti tout droit de la nouvelle autrichienne⁶⁹², passe au cours de la pièce de l'« air » à la « coupe ». Dans la première partie, le champagne est présent dans le discours du personnage en tant que citation – citation double puisque Belbel cite Schnitzler, et qu'ELSA cite le docteur Waldberg : « “L'aire sembla xampany”, com diu sempre el doctor Waldberg, sí, l'aire sembla xampany i respirant-lo m'embriago » (31). On compte à peine moins d'une dizaine d'occurrences du substantif *xampany* dans le monologue d'ELSA ; par exemple : « Ecs ! Xampany ? L'aire sembla xampany ? » (34), « No necessito res, sóc al camp i l'aire és pur... és xampany, ha ha ! » (50). Dans la première partie déjà, quelques variations sont introduites par rapport au texte original : « Tinc febre o què ? Deu ser la regla. O aquest aire de xampany » (35). Et l'on peut souligner un fait assez singulier : à la scène 7, le texte didascalique reprend le discours du personnage sur le mode de la citation – « *Ambient “de xampany”* » (48). Le champagne est réintroduit dans la deuxième partie, toujours dans le discours du personnage, à deux reprises : « les meves dents, el meu somriure, somriure per a tot Europa, sense fums, sense xampany, seré innocent, seré innocent, seré... No faré pas que pugui l'èxit al meu cap com el xampany » (61) ; puis, ROMY déclare à la scène 4 :

Ja ho sé : voldran que rigui, sí, que somrigui altra vegada, amb un somriure diferent, ben diferent, és clar, és que ara ja sóc mare, ara sóc dona, una altra mena de felicitat, la de la dona, ja no pot ser de joveneta que per molt que no begués xampany només es volia engolir el món. (68-69)

Mais c'est dans la troisième partie que le champagne fait son entrée sur scène :

ELSA SCHNEIDER, *una dona d'edat indefinida, està asseguda en una cadira en primer terme, de cara al públic, amb una copa de xampany a la mà.*

labyrinthique du réel et de l'imaginaire, de la réalité et du mensonge, de la vie et de la mort, etc. – on pourrait être tenté, alors, de penser à *La vida es sueño* de CALDERÓN, même si l'on a bien pris soin de souligner plus haut, à la suite de Jean-Pierre SARRAZAC, le passage du *theatrum mundi* au *theatrum mentis*. Prises isolément, ces caractéristiques ne permettraient évidemment pas d'envisager la moindre correspondance, mais leur concomitance ou leur superposition rend peut-être l'hypothèse moins saugrenue. Pour se référer à la tradition théâtrale catalane, on peut évoquer *Lo desengany* de Francesc FONTANELLA, qui réunit la plupart des traits sommairement décrits jusqu'ici : la pièce mêle des éléments hétéroclites venus de sources diverses (tradition pastorale/bucolique ; trame mythologique : Vulcain, Mars, Apollon, Vénus) ; l'adresse directe au public et le jeu des miroirs tiennent une place notable dans le texte théâtral ; il y aurait peut-être lieu de parler d'une forme d'organisation polycentrique de l'espace dans *Lo desengany* (même si les conditions de représentation ne sont évidemment pas les mêmes) ; etc. Bref, tout reste ici à l'état de pistes (éventuelles) de réflexion, mais on a jugé bon de suggérer qu'un certain nombre de caractéristiques attribuables à *Elsa Schneider* pourraient ne pas être tout à fait étrangères au baroque : le motif de l'altérité double ou multiple ; le rappel de l'artifice (en particulier à travers le procédé de mise en abyme) ; une certaine prédilection du texte théâtral (ici) pour peindre une forme de *vanité* en montrant à quel point l'existence humaine est précaire ; etc.

⁶⁹² « Cet air, c'est du champagne. » SCHNITZLER, Arthur. *Mademoiselle Else*. *Op. cit.*, p. 488-489.

2.2. L'ICI ET MAINTENANT DU THÉÂTRE DANS *ELSA SCHNEIDER* DE SERGI BELBEL

[...] penseu que no és gens fàcil, el meu paper aquí, ho haureu notat (el meu paper ?), vull dir la meva funció, aquí asseguda davant vostre, aquí amb aquesta copa de xampany... aquesta copa de xampany... (i per què tinc aquesta copa de xampany ? he de brindar, potser ? per què ? per qui ?) **(81)**

Ici, le champagne est passé du discours à la coupe et il est ainsi devenu un élément central de l'espace scénique. Tout au long de la pièce, on observe donc non seulement une forme de resémantisation du champagne, mais aussi et surtout, dans la perspective de l'analyse de l'objet théâtral, une sémiotisation progressive de la coupe ; une fois introduit sur scène, cet objet acquiert un fonctionnement métonymique d'autant plus net que le discours du personnage se charge de le décrypter : « Ah, aquest xampany, és clar... quedava això... ah... només quedava això... la copa de xampany » **(86)**. La coupe de champagne, comme le nom du personnage, dit la pièce elle-même. Graduellement, l'écriture dramatique réussit une *altération des signes* initiaux, qui finissent par converger dans la dernière partie d'*Elsa Schneider* ; cette altération est rendue perceptible et intelligible au moyen d'une sorte de *dramaturgie de l'allitération*, c'est-à-dire d'un texte théâtral qui opère un tissage, en partie musical, de ses réseaux de signification. La référence fréquente au champagne – comme comparant de l'« air » dans le discours d'ELSA, comme simple boisson dans celui de ROMY, et enfin comme symbole de la pièce dans la dernière partie – constitue l'une des principales lignes mélodiques du texte théâtral, mais ce n'est pas la seule. On observe en effet un certain nombre de récurrences à travers les différentes parties d'*Elsa Schneider* ; par exemple, à la fin de la scène 2, ELSA se regarde dans le miroir et dit : « Estick bé, no sóc exactament bonica, jo diria... encisadora » **(35)**, un qualificatif que ROMY reprendra à son compte en déclarant dès la première scène : « jo, la jove emperadriu encisadora, la tendra emperadriu de la vella Àustria, la reina d'Hongria, cosina del rei boig Lluís II de Baviera, en el fons mai no he deixat de ser una vulgar treballadora » **(60)**. Mais ce sont surtout les onomatopées et les silences – ou la parole en suspens – qui, aux côtés de la référence au champagne, rendent pour ainsi dire audible la construction de la pièce et la continuité entre les différentes parties qui la constituent. Comme dans la nouvelle de Schnitzler, ELSA meurt en parlant, ou peut-être serait-il plus exact de dire qu'*elle parle sa mort* : « demà al matí... [...] volo... somnio... dormo... somn... somn... vo... » **(56)** ; puis ROMY, lors de son propre suicide, complètera la phrase laissée en suspens par ELSA (par Schnitzler), en la nourrissant de sa propre expérience : « Demà al matí... Demà al matí... últims... últims... clics i clics i clics » **(77)** ; mais c'est ELSA SCHNEIDER qui prendra en charge de fredonner ce qui est sans doute la vision synthétique de Belbel lui-même : « canta en lloc de parlar, dona... la la la mi mi mi,

tral·larà, clic clic » (83). Le « tralalère » entêtant d'ELSA et les « clic-clic » des appareils photos qui poursuivent ROMY finissent par se rejoindre et, à travers leur confusion/fusion, ils deviennent de puissants fils conducteurs, au moyen d'une écriture que l'on retrouve dans *Tàlem* et plus tard encore dans l'œuvre de Belbel (comme on l'a montré) : les microséquences, repérables souvent à travers leur répétition – microséquences qui peuvent être définies par un simple geste, par une réplique, ou ici, par une onomatopée, par un son qu'on fredonne, etc. –, deviennent des signifiants temporels. Ainsi, les « clic-clic » renvoient au moment du suicide de ROMY, mais aussi à chacun des moments où cette dernière a évoqué la traque des journalistes, de sorte que chacun de ces signes s'enrichit progressivement d'une part substantielle de l'histoire des personnages. ELSA SCHNEIDER, à travers son nom même, mais aussi en fredonnant les onomatopées emblématiques des deux autres personnages, et surtout en exhibant la coupe de champagne – extraite du seul espace parlé pour faire irruption au milieu de l'espace scénique –, opère donc la « confuse confusion » des espaces et des temps. Si ce jeu de confusion/fusion est qualifié de confus, c'est sans doute parce qu'il est en partie opaque : l'entendement s'y heurte, le texte théâtral est parsemé de creux qui ne permettent pas de lire de manière univoque toutes les continuités qui s'établissent entre les différentes parties de la pièce. Mais ce qui retient davantage encore l'attention, c'est la circularité et caractère pléonastique de cette formule employée par ELSA SCHNEIDER, qui peut être comprise comme un renvoi tautologique à la théâtralité du texte théâtral : les référents spatiaux et temporels peuvent s'assembler au théâtre selon les combinatoires les plus diverses puisque le théâtre, parole au présent, ne laisse jamais de les actualiser tous dans l'ici et maintenant de la représentation.

2.2.3.3. L'espace et le temps à la source : inter-référentialité, intra-référentialité, auto-référentialité et sui-référentialité

Où le texte théâtral puise-t-il ses référents ? C'est la question que l'on n'a cessé de se poser pour les six pièces étudiées jusqu'ici, et l'on a pu constater une véritable prédilection pour un premier grand type référentiel (référentialité interne), qui connaît selon les textes des réalisations variées ; on a observé, par exemple, certains processus de reconnaissance à des degrés divers : reconnaissance assez prononcée dans *Forasters* (même si l'impression que l'action a lieu à Barcelone ne peut être ni confirmée ni infirmée à partir d'une analyse objective du texte théâtral), lisibilité du contexte historique dans *El gos del tinent* (malgré le double point de vue interne à la pièce qui permet d'universaliser les représentations en les déliant de tout ancrage dans une réalité donnée), articulation sans cesse renouvelée de

l'étrange et du familier, par exemple à travers la présence d'une certaine forme de quotidienneté (traitée de manière à chaque fois bien singulière, dans *El temps de Planck*, dans *Tàlem*, mais aussi dans *Desig*). La tendance décrite jusqu'à présent se produit nécessairement au détriment d'un second type référentiel, que l'on peut appeler *référentialité externe ou exogène* et qui se profile en quelque sorte comme l'envers du premier : le théâtre n'hésite plus alors à fournir à l'action dramatique un enracinement – apparemment sans équivoque – dans le monde. On a bien évidemment cru, dans un premier temps, pouvoir trouver dans *Elsa Schneider* un premier témoignage de cette dramaturgie de la référentialité externe, dans la mesure où la pièce est traversée d'un nombre considérable d'indications spatiales (géographiques, essentiellement à travers le recours abondant à la toponymie) et temporelles (dans la deuxième partie, le texte didascalique s'attache à fournir une datation très précise). Mais en fin de compte, avec *Elsa Schneider*, on est face au cas apparemment paradoxal d'une référentialité interne éminemment fictionnelle où le monde se déréalise dès l'instant même où il est évoqué dans le discours des personnages ; car l'écriture dramatique annule ici la distinction entre réalité et fiction d'une part en plaçant sur le même plan une fiction préexistante (réécriture de la nouvelle de Schnitzler) et une histoire « vraie », « réelle » (adaptation théâtrale de la biographie de Romy Schneider), d'autre part en entrelaçant ces deux ensembles diégétiques et en les faisant converger vers une troisième partie dont la théâtralité délibérée se reverse sur l'ensemble du texte théâtral et vient ainsi réaffirmer – s'il était besoin – le caractère résolument artificiel de la pièce. Il y a donc fictionnalisation du réel (« Schneider »), re-fictionnalisation d'une fiction préalable (« Elsa »), et ces deux ensembles fictionnels se confondent/fondent sous les traits d'un troisième personnage imaginaire (« Elsa Schneider ») qui, de manière métonymique, est construit à l'image de la structure théâtrale elle-même. À mesure que le texte théâtral bâtit son propre système de signification et trouve ainsi une forme d'unité, le monde à première vue omniprésent s'engloutit pour ainsi dire sous sa propre surface.

Elsa Schneider, avant même *Tàlem*, contient donc en germes certaines des principales lignes dramaturgiques qui orienteront par la suite l'œuvre théâtrale de Belbel. En ce sens, on peut considérer la pièce comme un premier moment significatif de transition, dans la mesure où l'auteur récupère ici plusieurs caractéristiques notables de la production antérieure et les engage sur la voie d'une écriture qui, au tournant des années 1990, tendra à se renouveler en permanence, tant par les moyens dramaturgiques mis en œuvre que par les formes et les registres dramatiques explorés. Avec *Elsa Schneider* semble se clore un cycle où la conscience métatextuelle de la pièce était prépondérante ; sans doute les signes de la

théâtralité ne s'effaceront-ils, mais cette théâtralité ne sera plus l'objet explicite du discours des personnages, comme c'était le cas dans *La nit del cigne* ou, comme on vient de le voir, dans *Elsa Schneider*. Ce que retient Belbel, en revanche, et qu'il ne cessera de développer, c'est une indéniable fascination pour le jeu autour de la structure théâtrale – fascination décelable dès la première pièce (*A.G./V.W., calidoscopios y faros de hoy*) et qui devient une constante à partir de *Tàlem* et de *Caricies* (1992), une dont la forme est justement inspirée de *La Ronde* de Schnitzler. La présence du réel dans *Elsa Schneider*, à la fois extrêmement prononcée et tout à fait exceptionnelle, confirme de manière apparemment paradoxale la prédilection de l'auteur pour une forme d'indétermination puisque, comme on l'a montré, il ne s'agit là en fin de compte que d'une présence illusoire ; le théâtre de Belbel reste profondément enclin à une formidable concentration de tous les signes sur la trame fictionnelle. Cette présence exceptionnelle, dans *Elsa Schneider*, des référents spatiaux et temporels s'explique fort aisément par le projet d'écriture lui-même, dans la mesure où Belbel fonde le texte théâtral sur deux pré-textes bien distincts : la nouvelle de Schnitzler (hypotexte à proprement parler) et le récit de la vie de Romy Schneider entre 1956 et 1982 (récit virtuel, non écrit, au sens où Belbel ne se réfère pas, par exemple, à telle biographie précise qui a pu être publiée) ; mais en dehors de ce projet d'écriture, bien spécifique, Belbel aura tôt fait d'effacer à nouveau les références explicites, concrètes. Ce que la pièce a permis avant tout à Belbel, c'est sans doute de s'engager dans la voie « plus conventionnelle » et « plus humanisée » qu'évoque Benet à propos d'*Elsa Schneider* (on l'a cité précédemment), c'est-à-dire de développer une écriture qui se soucie d'offrir aux personnages une biographie (fictionnelle) suffisamment nourrie.

À partir d'*Elsa Schneider*, on peut approfondir l'analyse de la référentialité interne ou fictionnelle, en se fondant d'abord – pour ensuite le dépasser – sur le cadre théorique auquel on s'est référé afin de décrire le travail de réécriture dramaturgique. On aboutit ainsi à quelques résultats assez éclairants pour saisir les pièces du corpus dans toute leur richesse. Dans le cadre de la référentialité interne, on repère trois sources principales des référents spatiaux et temporels, qui déterminent aussi trois modes bien distincts de renvoi aux différents univers fictionnels présents au sein du texte théâtral (lorsque ce dernier se construit à soi-même des propres référents) ou autour de lui (lorsque le texte théâtral puise par exemple ses référents dans des œuvres littéraires préexistantes – mais pas uniquement dans des œuvres littéraires à caractère fictionnel, ni même toujours dans de véritables textes écrits, comme on l'a vu dans le cas de la biographie « réelle » de Romy Schneider). On présente ici, de manière synthétique, les trois modes en question, en prenant soin de

souligner qu'ils sont tout à fait perméables les uns aux autres et que, par conséquent, ils ne peuvent en aucun cas être assimilés à des types référentiels.

a) On propose de parler d'*inter-référentialité* lorsque les référents du texte théâtral trouvent leur source dans un matériau extrinsèque à l'œuvre de l'auteur. Il peut s'agir d'un matériau fictionnel (dramatique ou non) et même, le cas échéant, d'un matériau non fictionnel où le réel se trouve d'une certaine manière médiatisé (reportages, représentations audiovisuelles de la réalité historique plus ou moins immédiate, etc.). Si l'on définit d'abord l'*inter-référentialité* du point de vue de la réécriture dramaturgique au sens strict, on peut dire alors, en empruntant la terminologie de G. Balestrino et M. B. Sosa, qu'elle est repérable dans toutes les formes de réécriture intermodale et intramodale, sans distinction ici entre les notions d'hypotexte individualisé et d'hypotexte générique. Parmi les pièces du corpus, *Elsa Schneider* – et encore, uniquement la première partie de la pièce – est la seule réécriture dramaturgique à proprement parler : le texte théâtral entretient ici un rapport inter-référentiel avec la nouvelle d'Arthur Schnitzler. Mais plus largement, on appelle ici *inter-référentialité* (sur le modèle de l'intertextualité) le processus qui vise à puiser les référents du texte théâtral dans un champ littéraire dramatique ou non et même, dans certains cas, dans un champ « textuel » non littéraire. On pourrait inclure ici, par exemple, les référents spatiaux et temporels issus de la mythologie, des légendes, etc., mais vraisemblablement ce cas de figure ne se présente pas dans les pièces du corpus ; en revanche, on voit bien que la vie d'un personnage public – vie connue du plus grand nombre à travers toute une série de sources diverses (presse, médias audiovisuels, mémoire orale, imaginaire collectif, etc.) – finit d'une certaine manière par constituer une forme de texte, au sens d'un récit. Si l'on admet cette définition élargie, on peut parler d'un rapport inter-référentiel entre le texte théâtral et une certaine forme de récit biographique dans la deuxième partie d'*Elsa Schneider*.

Il faut évidemment distinguer *inter-référentialité* et *référentialité* métadramatique (ou métalittéraire). L'*inter-référentialité* désigne un processus interne à la fiction, au sens où le texte théâtral puise dans le matériau préexistant les signes qui lui permettent de construire ses propres représentations ; ainsi, le personnage d'ELSA avec sa biographie fictionnelle (ses paysages, la chronologie de son histoire, etc.), ou d'une certaine manière dans *E.R.* (1994) de Benet le personnage d'Empar Ribera – seulement évoqué dans le discours et présent dans le titre de la pièce sous la forme d'initiales – qui fait référence à la pièce de Rodolf Sirera intitulée *Plany en la mort d'Enric Ribera*. La *référentialité* métadramatique, en revanche, se situe pour ainsi dire à la périphérie et n'a pas d'incidence véritable sur la construction de

l'univers fictionnel : contrairement aux deux précédents exemples, les références à Jean-Paul Sartre dans *La sang* de Belbel (1998) et à Ramon Llull dans *Testament* de Benet (pièce écrite entre 1994 et 1995) ne sont pas de nature à engendrer des espaces ou à créer des personnages au sein de l'univers fictionnel ; de la même manière, malgré sa présence considérable, la référence à Iphigénie (en particulier, à la tragédie d'Euripide *Iphigénie à Aulis*) entretient avec l'univers fictionnel d'*E.R.* un rapport qui relève de la référentialité métadramatique et non pas de l'inter-référentialité. Le rapport inter-référentiel tel qu'on le définit ici ne correspond pas à ce qui se situe pour ainsi dire autour de la fiction (références, allusions ou évocations littéraires, culturelles, etc.), mais précisément aux référents que le texte théâtral puise au sein d'un matériau préexistant et qui influent de manière manifeste sur les constructions spatiotemporelles de la pièce.

b) On parlera d'*intra-référentialité* lorsque le texte théâtral puise ses référents au sein même de l'œuvre théâtrale de l'auteur de la pièce considérée. Si l'on définit d'abord l'intra-référentialité du point de vue de la réécriture dramaturgique au sens strict, on peut dire alors qu'elle est repérable dans les formes d'intra-réécriture (le dramaturge réécrit à partir d'un hypotexte issu de sa propre production). Mais plus largement, il y a intra-référentialité lorsque les référents spatiaux et temporels du texte théâtral renvoient de manière tout à fait manifeste à une pièce ou à toute œuvre antérieure du même auteur. On devra forcément se poser la question de l'intra-référentialité lorsqu'on étudiera *Olor*, dans la mesure où cette pièce de Benet vient clore – *a priori* – ce qui est communément présenté comme une trilogie, amorcée avec *Una vella, coneguda olor*, et poursuivie avec *Baralla entre olors*. Mais différentes formes d'intra-référentialité sont repérables tout au long de la production théâtrale non seulement de Benet, mais aussi de Belbel, et c'est peut-être l'un des aspects les plus intéressants d'une étude portant sur la référentialité interne ou fictionnelle. L'activité de scénariste (pour la télévision) de Benet informe ainsi en profondeur la pièce *Això, a un fill, no se li fa* (écrite en 1993). Quant à la production théâtrale de Belbel, ne pourrait-on pas, à la limite, envisager une forme de continuité qui irait d'*Elsa Schneider* à *Forasters*, en passant par *Morir* puis *El temps de Planck* ? Ces quatre œuvres, en effet, traitent toutes de la mort sous un angle à chaque fois singulier, en particulier à travers un renouvellement systématique de la forme et du registre dramatiques. On pourrait même formuler l'hypothèse d'une intra-référentialité interne à certaines pièces ; dans le cas d'*Elsa Schneider*, par exemple, la deuxième partie, et davantage encore la troisième, puisent une partie de leurs référents, comme on l'a vu, au sein de la première. De manière analogue, le dialogue entre

les deux époques de *Forasters* prend souvent la forme d'un rapport intra-référentiel au sein duquel on ne parvient parfois plus même à déterminer si ce sont les années 2000 qui réécrivent les années 1960 ou si, comme on l'a montré, le XXI^e siècle se trouve déjà inscrit – palimpseste paradoxal parce qu'il défie les lois du temps linéaire – au sein de l'époque précédente.

À l'intra-référentialité se superpose une forme d'*auto-référentialité* que l'on se propose de définir, de la manière la plus prudente possible, comme un mode de renvoi à ce que l'on n'hésiterait pas à appeler la biographie de l'auteur si le terme n'était pas piégé. Par biographie, on voudrait désigner non pas un récit constitué d'anecdotes plus ou moins secrètes/plus ou moins connues, mais toute une série de lieux privilégiés, d'isotopies, de thèmes récurrents, de préoccupations idéologiques, de recherches (formelles, esthétiques, etc.), qui traversent l'œuvre des dramaturges. *Olor*, par exemple, repose sur une écriture singulière d'un certain sentiment du Temps indissociable des paysages barcelonais de Benet, comme on le verra. À travers la notion d'auto-référentialité, on souhaite donc désigner un mode bien spécifique de l'intra-référentialité, où l'auteur, bien loin de donner en spectacle l'élément anecdotique de sa propre biographie, littérarise⁶⁹³ son expérience intime.

c) On propose enfin de parler de *sui-référentialité* afin de désigner une modalité de la conscience métatextuelle de la pièce, distincte de la référentialité métadramatique en tant qu'elle ne s'apparente pas à une conscience de genre, mais bien plutôt à une forme de discours portant sur la structure, sur le contenu, etc., du texte théâtral. On peut parler, par exemple, d'un rapport sui-référentiel à chaque fois que les personnages essaient dans leur discours de prendre la mesure de ce qui leur arrive. Ainsi, CLIVE BELL dans *A.G./V.W., calidoscopis i fars d'avui* : « Mira, si hi ha algun boig en aquesta comèdia, no sóc jo precisament » (33) ; ou L'ACTEUR dans *La nit del cigne* : « la meva petita tragèdia » (64) ; ou encore, L'HOMME dans *Tàlem* : « No és cap tragèdia » (87). Dans ces trois exemples, la frontière entre sui-référentialité et référentialité métadramatique est ténue, car on repère autant une référence générique qu'un commentaire structurel sur le traitement de l'action. Mais de manière générale, on peut dire qu'il y a sui-référentialité lorsque les référents du texte théâtral renvoient à la pièce elle-même, qui s'emploie à se décrire ou à se commenter.

⁶⁹³ L'emploi de ce terme fait évidemment écho aux articles de Carles BATLLE : « La nouvelle écriture dramatique en Catalogne. De la "poétique de la soustraction" à la littérarisation de l'expérience ». *Art. cit.* ; et « La realitat i el joc. Dues idees a propòsit de la nova escriptura : la "literaturització de l'experiència" i la distinció mal resolta entre "particularització" i "localisme" ». *Art. cit.*

2.2. L'ICI ET MAINTENANT DU THÉÂTRE DANS *ELSA SCHNEIDER* DE SERGI BELBEL

La « sui-référentialité » du signe scénique « révèle l'élément autoréflexif qui lui est inhérent »⁶⁹⁴, remarque Marco Baschera. La sui-référentialité, qui fonctionne à plein dans la troisième partie d'*Elsa Schneider*, peut même prendre la forme d'une référentialité interne au langage lorsque les déictiques, par exemple, renvoient à la trame fictionnelle elle-même et au discours en train de se construire, comme dans *Com dir-ho ?* de Benet (pièce qui se situe en dehors des limites chronologiques de la présente étude) où le déictique, dès le titre, renvoie en fait au dénouement du texte théâtral : comment l'HOMME, avant d'annoncer la mort de son fils à la compagne de ce dernier, parvient-il à s'assurer que la JEUNE FILLE continuera à écrire malgré sa peine et malgré sa douleur ?

⁶⁹⁴ BASCHERA, Marco. *Théâtralité dans l'œuvre de Molière*. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1998, p. 201.

2.3. Retour de Barcelone et du monde : les effets de la visibilité du réel dans *Oloris* et *Salamandra* de Josep M. Benet i Jornet

Parmi les pièces du corpus, une fois écarté le cas d'*Elsa Schneider* (pour les raisons qu'on a dites), les deux seules véritables exceptions quant au phénomène observé sont *Oloris* et *Salamandra*. La première est l'une des rares pièces, à la fin des années 1990, à restituer à Barcelone une visibilité totale, au point d'en faire, d'une certaine manière, l'un des personnages principaux, à un moment de l'histoire récente du théâtre catalan où les auteurs refusaient toute visibilité, toute représentation, en tout cas explicite, de Barcelone et/ou de la Catalogne. En ce qui concerne *Salamandra*, on pourrait même parler d'une double exception puisque la pièce ne se contente pas d'ancrer une partie de l'action dramatique à Barcelone, où elle s'achève, mais qu'avant cela elle met en scène tout un voyage à travers l'Occident, depuis le désert en Californie jusqu'à la capitale catalane en passant par le village de Mittenwald en Allemagne, par l'île grecque de Milos et par plusieurs endroits de Paris.

On observe donc, avec *Oloris* et *Salamandra*, un retour *du* et *au* réel – retour d'autant plus évident qu'il est tout à fait exceptionnel, non seulement au sein de l'œuvre théâtrale de Benet, mais aussi dans l'ensemble de la littérature dramatique écrite en Catalogne au cours de la période 1989-2006. Ce retour semble s'accompagner de la réapparition d'un certain nombre de questionnements et de préoccupations de nature politique, idéologique et éthique. Il ne s'agit bien sûr pas de prétendre que ces questionnements et ces préoccupations auraient purement et simplement disparu du théâtre de Benet à partir de *Desig* – on a bien vu la place qu'occupe la réflexion sur le pouvoir dans *El gos del tinent* –, mais ce n'est peut-être pas par hasard si le retour au premier plan de toute une série de contenus thématiques et idéologiques épouse en quelque sorte le retour du réel (des villes, des pays, des événements historiques, etc.). Dans *Salamandra*, en particulier, le motif de l'extinction, déjà au cœur du cycle de *Drudània* par exemple, se trouve profondément inscrit dans chacun des lieux que traversent les personnages – lieux tous liés à la question de la mémoire, de l'identité culturelle, et à un certain désir de continuité, comme on le verra. Francesc Foguet i Boreu voit s'amorcer à partir d'*El gos del tinent* une « nouvelle étape », et au sein de cette étape il considère *Oloris* comme une sorte de point d'attache par lequel *Salamandra* renoue avec la production théâtrale de Benet antérieure à *Desig* :

Oloris va marcar una inflexió en la nova etapa – encetada amb *El gos del tinent* – de la trajectòria del veterà dramaturg Josep M. Benet i Jornet. Una nova etapa que no suposava, és clar, una trencadissa respecte a les anteriors, sinó més aviat una represa d'algunes de les

obsessions i les inquietuds de l'autor de *Desig*. La constància i la coherència del conjunt del seu corpus dramàtic es teixeix a força de moviments d'ampliació, de reajustament o de fugida endavant, acompanyats de replantejaments estètics paral·lels, dels neguits vitals que més l'enderien. Preocupat per la fugida inexorable del temps, Benet i Jornet és un dramaturg que està alerta a tot allò que bull al seu voltant i que aboca en els textos amb aquella tossuderia que, des d'*Una vella, coneguda olor*, l'ha caracteritzat. *Olor*s vindria a ser un nus d'enllaç amb el teatre d'abans de *Desig* i *Salamandra*, una síntesi temàtica i ideogràfica del seu *opus*.

Al mateix compàs d'aquesta recerca del sentit, hi ha un interès per buscar formes dramàtiques que evitin la repetició d'allò ja fressat i permetin de descobrir possibilitats noves. D'*Olor*s a *Salamandra*, es tensa un arc especulatiu que remet, en un joc de circularitat gairebé obsessiva, a la preocupació sobre un temps i un país en extinció, digueu-ne Drudània, tot passant per una reflexió estètica sobre els límits i les pèrdues de la raó que retrobem a *L'habitació del nen*. La novetat d'aquests tres darrers textos és que Benet i Jornet, deixant una mica de banda les filigranes el·lipcistes i il·lusionistes d'abans, concentra molt més la seva mirada en la indagació ètica, característica de l'etapa anterior a *Desig*, sobre el sentit del pas del temps, de la importància de la memòria, del valor de la imaginació enfrontada a la raó o de la fidelitat a una identitat amenaçada, entre d'altres aspectes.⁶⁹⁵

Le retour des référents spatiaux et temporels n'affecte pas seulement les contenus thématiques et/ou idéologiques ; on devra se demander, en particulier pour *Salamandra*, si Benet ne reprend pas aussi un certain nombre de procédés et de moyens dramaturgiques de la production antérieure à *Desig* : une structure théâtrale où les scènes s'apparentent en grande partie à des tableaux, presque dans une ligne brechtienne, un système de signification qui se fonde sur la valeur allégorico-symbolique des espaces et des temps, une forme interne à l'œuvre de mise en débat des représentations à travers l'opposition documentaire/fiction, etc. – on développera bien entendu chacun de ces aspects au cours de l'analyse de la pièce. Néanmoins, si l'on peut sans doute entendre dans *Olor*s et *Salamandra* l'écho d'un certain nombre de traits caractéristiques de l'œuvre théâtrale antérieure à 1989, on doit aussi être particulièrement attentif à la singularité des deux pièces en question quant au traitement des référents spatiaux et temporels. *Olor*s, par exemple, parle des mêmes personnages et du même lieu que les deux pièces précédentes de la trilogie, et Benet accorde *a priori* une place considérable à la réalité historique immédiate et à plusieurs phénomènes précisément enracinés dans un contexte local (immigration, transformations urbanistiques de la Barcelone

⁶⁹⁵ FOGUET I BOREU, Francesc. « D'*Olor*s a *Salamandra*. Quatre nòtules i una cua ». In CAMPS, Christian (coord.). *El teatre de Josep M. Benet i Jornet (L'habitació del nen i altres)*. Op. cit., p. 39-40.

post-olympique, etc.). Mais on n'est évidemment plus ici, comme c'était le cas dans *Una vella, coneguda olor*, face à un traitement de type réaliste ou néoréaliste (inspiré de Buero Vallejo ou des dramaturges nord-américains que l'on a évoqués plus haut dans cette étude), de sorte que l'on devra chercher si la présence manifeste du réel ne produit pas des effets fort inattendus dans *Olor*. De ce point de vue, la nouvelle étape qui s'est ouverte à partir de *Desig* ne constitue certainement pas une parenthèse qui se serait refermée ; elle a peut-être des racines qui trouvent un prolongement plus ou moins évident dans des pièces à première vue bien distinctes.

Dans cette étude, on n'est pas dans une approche de nature à proprement parler historique, dont la visée ultime consisterait à établir une périodisation fondée sur le critère de la présence ou de l'absence des référents spatiaux et temporels. D'une part, il n'y aurait pas grand-chose à découvrir que l'on ne sache déjà ou que la simple lecture des textes ne suffise à confirmer ; à savoir : qu'au sein de la période considérée, la tendance est à l'éliision des référents spatiaux et temporels, et ce de manière écrasante puisque, dans le corpus, seules deux pièces (*Olor* et *Salamandra*) font exception. D'autre part, on a jugé autrement plus éclairant d'adopter une approche de la référentialité qui soit de nature à rendre compte de l'originalité des représentations et du système de signification à l'œuvre dans les théâtres de Benet et de Belbel. Par conséquent, on analyse ici les deux exceptions (référentialité externe) avec la même attention que celle portée aux autres pièces : de même qu'une éliision peut sembler trop manifeste, de même une visibilité peut être trop éclatante pour ne pas signifier autre chose.

2.3.1. La métaphorisation paradoxalement spectaculaire de l'invisibilité dans *Olor* de Josep M. Benet i Jornet : la clôture d'un cycle déjà clos

La pièce *Olor*, de Josep M. Benet i Jornet, a été écrite en 1998 et mise en scène par Mario Gas dans la Grande Salle du TNC en 2000.

La pièce a pour décor les cours intérieures du quartier dit du « Raval » à Barcelone, dont le personnage de MARIA, chaque jour à la même heure et au même endroit, photographie la transformation – la disparition d'espaces et de bâtiments en raison de différents réaménagements urbanistiques, par exemple, ou l'arrivée et l'installation dans le quartier de nouveaux habitants (immigrés maghrébins, etc.). *Olor*, on l'a dit, vient clore la trilogie déjà composée d'*Una vella, coneguda olor* (1963) et de *Baralla entre olors* (1979). La pièce met en scène la fragilité du paysage urbain et, par conséquent, de la mémoire et de l'identité même des individus. Le mode de représentation s'apparente à la synecdoque, dans la mesure

où une très petite partie de la vieille ville permet d'évoquer l'ensemble des transformations urbanistiques et l'évolution de la société catalane que reflètent ces dernières. Benet tente ici de restituer une image du paysage urbain alors même que celui-ci se trouve pris au beau milieu d'une dynamique de transformation continue. Enric Gallén, dans son prologue à la pièce, rend compte d'un certain sentiment du Temps qui traverse *Olor*s du début à la fin :

Trenta-vuit anys després, l'enderrocament que desitjava Maria a *Una vella, coneguda olor* ha arribat finalment al barri. Avui, però, ja no és aquella noia esquerpa i ressentida que s'ofegava als patis de casa, i contra els quals només s'hi rebel·lava verbalment i inútilment. Tampoc Manel no és ja a seixanta-tres anys aquell jove, alt i fort, expressió del mascle rotund ; ni Mercè, la mare de tots dos, és aquella dona de caràcter que se les tenia amb la seva filla, mentre consentia i aprovava la llibertat que es prenia el seu fill.

El Temps devastador ha passat fractura al barri i als patis on es retroben tots tres per últim cop. Els patis estan ara ferits : al llarg dels anys s'hi ha anat acumulant el dolor d'una humanitat plagada de gent senzilla i treballadora, com la que ja ha desaparegut, se n'ha anat o ha mort (la senyora Dolors, l'Eulàlia o la Neus), o està a punt de fer-ho. I ho farà en un futur no gaire llunyà.

Trenta-set anys després, quin testimoni queda d'aquella societat, d'aquells espais ? Què en quedarà ? Qui i com conservarà la memòria de les formes de vida d'uns sectors socials que havien crescut junts i havien compartit pudors i humitats amb les portes obertes ? Una memòria històrica d'uns edificis i d'uns espais, que corre el perill de no rebre el mateix tractament que les institucions polítiques de la ciutat i el país no han negat als estaments benestants o etiquetats de « representatius ».⁶⁹⁶

La didascalie initiale situe d'emblée l'action dramatique à un endroit précis de la ville : « *al barri vell de Barcelona* » (27). Le discours des personnages comporte, quant à lui, plusieurs références à d'autres lieux de la géographie barcelonaise : le quartier de l'Eixample, le Palais de la Musique, le Musée Picasso, le Port Olympique, etc. – tous des lieux *a priori* dépositaires d'une partie de l'histoire de la ville. Mais les références au paysage urbain sont placées sous le signe de la transformation, ou plus précisément de la disparition : l'ancien laisse place au neuf, les lieux sont éphémères. Le choix du langage photographique (MARIA photographie le paysage, évanoui désormais, de son enfance) est très significatif ici. D'une part, il semble faire de la pièce, dans une certaine mesure, une sorte de documentaire-fiction sur la fragilité du paysage ; d'autre part, il traduit le paradoxe auquel se trouvent peut-être confrontés les auteurs de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e : la photographie est une image figée, immuable, et ce mode de représentation est

⁶⁹⁶ GALLÉN, Enric. « Fi de partida ». In BENET I JORNET, Josep M. *Olor*s, p. 15.

convoqué pour témoigner ici, précisément, d'une dynamique, c'est-à-dire d'un processus d'évolution, de changement permanent, de transformation. De façon similaire, comment la littérature dramatique peut-elle rendre compte d'un réel qui, sitôt représenté, n'existe déjà plus ?

Benet n'ignore pas qu'il s'éloigne, avec cette pièce, de la tendance dominante dans le théâtre des années 1990. Apparemment conscient de la recherche d'universalité et de la volonté, partagée par un grand nombre de dramaturges catalans contemporains, d'éviter l'écueil d'un théâtre « local », Benet présente lui-même *Olor*s comme une pièce « de circonstances » et « datée », dans la mesure où elle serait « trop conditionnée par le moment historique » de son écriture :

*Olor*s és una peça senzilla, de circumstàncies. Parla d'una ciutat determinada, un any determinat. És una obra datada. Els francesos consideren que una obra literària (narrativa o teatral) està datada quan el seu interès resta massa supeditat al moment històric en la qual [sic] va ser escrita. Ara no ho sé, però d'aquí a trenta anys *Olor*s segurament no interessarà ningú, o només a quatre estudiosos del passat.⁶⁹⁷

Et pourtant, en dépit de cette autocritique assez sévère (qui comporte peut-être une part de provocation), on peut se demander si le dramaturge ne crée pas ici un précédent : avec *Olor*s, Benet n'aurait-il pas contribué – en partie, peut-être aux côtés d'autres dramaturges – à ouvrir, pour le théâtre catalan, une nouvelle période qui se caractériserait par le retour progressif des référents spatiaux, en particulier ? À travers cette pièce, Benet donne une toute nouvelle signification aux références locales : il interroge, à travers elles, les mécanismes de la mémoire et de l'oubli. Car l'image, la photographie, semble moins compter pour elle-même que pour le regard qui se cache derrière. *Olor*s, en effet, n'est pas uniquement une fable en forme de documentaire sur la fragilité du paysage ; il s'agit, dans le même temps, d'un théâtre du décalage. Où l'auteur se place-t-il, à quelle distance de l'objet qu'il observe ? La présentation de la pièce par Francesc Foguet mérite ici que l'on s'y attarde :

*Olor*s acara dues actituds vitals contraposades que tenen com a pols extrems l'oblit o la memòria, el culte al passat o al present. I ho fa des d'una perspectiva generacional que permet d'establir un paral·lelisme simètric entre els personatges i les dues trames de l'obra. Així, la trama A s'encara amb el passat a través de la relació amb Mercè i Miquel, la mare i el germà respectivament de Maria ; tots dos derrotats per l'efecte desnonador del temps i la fragilitat de les relacions humanes. En canvi, la trama B apunta cap al present i el futur per

⁶⁹⁷ BENET I JORNET, Josep M. « Ciutats, sentiments i el temps ». In *Olor*s, p. 10.

2.3. RETOUR DE BARCELONE ET DU MONDE : *OLORS* ET *SALAMANDRA* DE JOSEP M. BENET I JORNET

mitjà de la relació amb Joan i Maria Petita, el fill conformista del veí que va seduir Maria en la seva joventut i la neboda, filla del seu germà i hereva de l'actitud de revolta de la protagonista : tots dos, a diferència de la parella anterior (la trastocada Mercè i el fracassat i moribund Miquel), s'erigeixen en els qui poden perpetuar el llegat de Maria i, per tant, són l'encarnació de l'esperança o la desesperança del futur.

La relació que Maria manté amb la família directa, sobretot amb el germà, deixa entreveure la precarietat de l'absència, el distanciament entre tots dos i la incomprensió mútua per haver triat camins oposats. Amb la Mare, en contrapartida, Maria hi estableix un lligam de complicitat, basat en l'admiració que Mercè sent per la valentia de la seva filla i el menyspreu cap al seu fill, qui és qui en té cura i qui, en el fons, respon a allò que eren els patis. Ara bé, Maria troba la continuïtat de l'actitud de la seva revolta, de la seva contestació envers l'entorn, en la neboda Maria Petita, que veu en la tieta un model de vida, més liberal, més sensible, més obert, completament diferent al dels seus pares. Amb un final que relliga la sintaxi de les dues trames (A + B), és a dir, que ens retorna al començament, Maria renuncia a la seva elegia sentimental de fotografiar la demolició del temps, de la memòria, d'acomiar-se del passat o de fixar-ne la pèrdua.⁶⁹⁸

L'organisation du texte théâtral est bien entendu décisive pour comprendre le traitement des référents spatiaux et temporels dans *Oloris* : Benet élabore une structure qui se fonde sur l'alternance systématique de deux trames fictionnelles dont MARIA est pour ainsi dire le point d'articulation : la trame notée A met en scène MARIA, sa mère MERCÈ et son frère MANEL ; la trame notée B met en scène MARIA, sa nièce la PETITE MARIA et l'architecte JOAN. Les scènes se succèdent sur le mode suivant : B-1, A-1, B-2, A-2, B-3, A-3, et ainsi de suite jusqu'à la réunion des deux trames dans la scène finale (notée A-10/B-0), qui intègre, en la reprenant en intégralité, la première (B-1).

2.3.1.1. La grande pièce sur Barcelone ?

Les historiens, les géographes, les sociologues ou les anthropologues peuvent certainement attribuer dans une certaine mesure à *Oloris* la valeur d'une chronique, avec sa part indéniable de reconstruction littéraire, et avec le poids considérable de la mémoire personnelle et des évocations intimes ; c'est dans cet esprit que Carles Carreras, dans l'ouvrage déjà cité qu'il consacre à la lente apparition de la ville dans la littérature catalane, n'hésite pas à présenter la trilogie de Benet comme un véritable « précédent » :

Un cas a part i que resulta un precedent important de moltes altres coses és el de la trilogia dramàtica entorn de les olors de Josep M. Benet i Jornet (n. 1940), autor conegut per les

⁶⁹⁸ FOGUET I BOREU, Francesc. « D'*Oloris* a *Salamandra*. Quatre nòtules i una cua ». *Art. cit.*, p. 41-42.

seves obres i, molt més, pels seus guions televisius, quasi sempre de temàtica urbana. Quan escriví la primera obra de la trilogia, el 1963, publicada un any més tard, un Benet novell i poc conegut descrivia el drama generacional d'una família treballadora del Raval, ben a prop de la realitat urbana dels suburbis barcelonins del centre de la ciutat ; prenia com a distintiu les olors – pudors, en aquest cas – del barri, cosa que n'indica d'entrada una proximitat molt gran i directa amb el problema que vol descriure. Divuit anys més tard, prosseguia la història familiar, que acabà encara dinou anys després, quan el barri ja havia deixat d'existir i era tota una altra cosa i en volia ser encara una altra. En conjunt, les tres obres són una sola història que abraça trenta-set anys reals i que quan l'autor la començà no podia saber de cap manera com acabaria. Aquesta obra destaca, doncs, perquè no està gaire contaminada pels imaginaris col·lectius de qualsevol mena, sinó només per les idees de l'autor sobre el barri, en cada moment. Aquesta trilogia ha resultat, potser impensadament, una mena de treball antropològic basat en l'experiència personal de l'autor i expressat en la ficció. Josep M. Benet ha resultat ell mateix la cambra fotogràfica de la Maria de la seva darrera obra, sense ni saber-ho, però acabant el seu treball, no com ho fa la Maria. Benet s'ha fet així cronista, una mica sense saber-ho ni voler-ho, dels nous canvis socials al barri, que esperen encara els seus narradors.⁶⁹⁹

On reviendra sur ce jugement afin de discuter deux points en particulier. D'une part, on nuancera l'idée selon laquelle les trois pièces ne constituent qu'une seule et même histoire – une affirmation, certes, incontestable, mais peut-être en même temps assez secondaire. D'autre part, on sera amené à se demander si la très grande visibilité de la ville et du contexte de transformation urbanistique ne pourrait pas tenir lieu d'autre chose dans la pièce. On souhaite aboutir à une lecture d'*Olor*s qui aille au-delà du seul aspect apparemment anecdotique, voire « daté » au sens que pointe, on l'a vu, l'auteur lui-même. De même que Sergi Pàmies manie l'ironie – lorsqu'il intitule *La gran novel·la sobre Barcelona* un texte qui, comme on l'a vu, n'est ni à proprement parler *sur* Barcelone ni même, du reste, un *roman* –, de même, on pourrait se demander si Benet ne fait pas preuve d'une forme de provocation lorsqu'il présente *Olor*s comme une pièce « datée » et « de circonstances ». Une provocation qu'il faudrait alors se représenter comme un aiguillon à destinataire double. D'une part, tout se passe comme si Benet mettait en marche une sorte de signal d'alarme (implicite) à l'attention des dramaturges catalans et leur rappelait ou leur démontrait même, à travers l'écriture d'*Olor*s, que le théâtre peut parler de Barcelone sans risquer aussitôt de tomber aux griffes du provincialisme. Dans la scène A-8, MANEL s'adresse en ces termes à sa sœur photographe :

⁶⁹⁹ CARRERAS, Carles. La Barcelona literària. Una introducció geogràfica. Op. cit., p. 148.

He continuat a la fàbrica. Hi ha fàbriques. Encara hi ha fàbriques i coses així. A Biafra hi ha els nens repugnants que retrates. A les fàbriques no hi ha res de particular. No les fotografiaries. Netes, cadascú amb la seva granota de treball. (94)

Il ne s'agit pas de penser que Benet prône un théâtre qui détournerait la vue du Tiers-Monde et de la misère humaine, par exemple ; une telle affirmation serait infondée, absurde. Mais à la lecture de cette réplique de MANEL, on peut se demander si l'auteur ne souhaite pas, de manière analogue, attirer l'attention sur un réel que la littérature dramatique de la fin du XX^e siècle ne « photographie » plus, un réel dont elle a cessé de rendre compte. D'autre part, la (légère) provocation que l'on a évoquée pourrait s'adresser aussi à la critique et aux lecteurs/spectateurs, afin de les inviter à chercher la signification de la pièce au-delà, justement, des circonstances concrètes, c'est-à-dire d'un contexte historique local, sans doute bien trop visible pour ne pas être l'indice d'une forme de « malice du texte » dont l'auteur a pour ainsi dire le secret⁷⁰⁰. Si l'on parvient à vérifier l'hypothèse de cette double orientation du texte théâtral, alors on pourra dire que Benet réalise avec *Olor* la synthèse d'une ligne dramaturgique d'inspiration plus réaliste et d'une ligne plus intime. La première – celle, par exemple, d'*Una vella, coneguda olor* – correspond à une aspiration à témoigner du réel dans ce qu'il a parfois *a priori* de plus banal et dont l'« usine », mentionnée par MANEL, serait l'emblème ou le symbole ; la seconde ligne dramaturgique, quant à elle, invite le lecteur/spectateur à déceler, sous les décombres du réel, l'expression d'un sentiment intime du Temps que l'auteur exprime dans cette pièce à travers différentes formes d'évocation de la disparition et des « absences ». Ce n'est pas par hasard si l'on met ici l'accent sur les termes d'*usine* et d'*absence*, qui font tous deux écho à deux recueils de poèmes de Miquel Martí i Pol, car on pourrait se demander si avec *Olor*, Benet n'aurait pas écrit d'une certaine manière à la fois sa *Fàbrica* et son *Llibre d'absències*⁷⁰¹.

Il ne s'agit évidemment pas de nier la présence de la réalité historique immédiate, locale, comme point de départ de l'écriture. Aussi s'emploiera-t-on dans un premier temps à étudier la présence et la nature des référents spatiaux et temporels dans la pièce. Dans son texte

⁷⁰⁰ On fait allusion ici, bien entendu, au titre d'un recueil de textes que Josep M. BENET I JORNET a consacré à l'œuvre littéraire de plusieurs écrivains catalans : *La malícia del text*. *Op. cit.*

⁷⁰¹ On est bien conscient qu'il ne s'agit là, pour ainsi dire, que d'un rapprochement de surface, puisqu'il ne se fonde que sur une lointaine parenté de formule, et non pas sur l'analyse précise de toute forme éventuelle d'intertextualité – analyse qu'il conviendrait d'ailleurs peut-être de mener en profondeur, comme semble le suggérer Sharon G. FELDMAN lorsqu'elle évoque certaines correspondances entre *Olor* et *La plaça del Diamant* de Mercè RODOREDÀ : « Benet's endeavor to convey poetically, visually and emotionally the pain of the passage of time evokes a set of curious parallels, perhaps even an intertextual dialogue, with Rodoredà's *La plaça del Diamant* (*The Time of the Doves*, 1960). » *In the Eye of the Storm. Contemporary Theater in Barcelona*. Lewisburg : Bucknell University Press, 2009, p. 148.

introdutif intitulé « Ciutats, sentiments i el temps », Benet développe ainsi la genèse d'*Olors* :

Entrant per la Ronda de Sant Antoni, al carrer de la Riera Alta número 30, hi ha una casa que queda a mà esquerra, a mig aire del carrer. No és ni racionalista, ni déco, ni noucentista, ni modernista, ni eclèctica, ni neoclàssica, ni barroca, ni renaixentista, ni gòtica, ni romànica ni preromànica... Res, sense estil. Un habitatge de persones senzilles, privat de qualsevol caràcter. Què pot tenir ? Dos-cents anys ? Ho dic a l'atzar, jo què sé.

Si em preguntessin quin element arquitectònic de Barcelona mereix ser anomenat patrimoni artístic de la humanitat diria, convençut : la casa de la Riera Alta.

Però qui em faria cas ? I la casa serà enderrocada. Es perdrà, en caure aquesta i alguna altra que encara deu quedar a la ciutat, la memòria d'on i com vivia la gent corrent temps enrere.

A les cent famílies barcelonines que, segons la llegenda, regenten la ciutat, només els interessa preservar la memòria dels habitatges propis. Els de la seva classe. Els edificis realment bonics de Barcelona ? Realment ?

M'atreveixo a proclamar la bellesa física del número 30 del carrer de la Riera Alta. La seva bellesa física i el parfum que desprèn. Petites obertures esquixen la façana com a l'atzar, de forma – segur – necessària, però no per això menys sorprenent, i es fa dubtós entendre de quants pisos es compon l'interior. Té una superfície externa de textura irregular, carregada de caràcter. Més llarga que alta, càlida, ben proporcionada, en resseguir-la els ulls hi reposen, hi descansen.⁷⁰²

C'est dire l'importance du lieu aux yeux du dramaturge, et pas seulement au sens d'un attachement d'ordre affectif à certains paysages urbains ; le texte que l'on vient de citer met en avant une approche à la fois esthétique et politique : sur quoi se fonde-t-on pour décider par exemple de la « beauté » d'un lieu ? Toute politique d'aménagement de l'espace est par nature arbitraire : on choisit de mettre en valeur tel monument, on choisit d'abattre tel immeuble, etc. Ce que l'on entend, entre ces lignes écrites par Benet, c'est que les politiques d'urbanisme s'apparentent d'une certaine manière au travail du récit : elles cherchent à raconter une certaine histoire de la ville, et c'est probablement la fonction iconique qui est alors visée, comme si la construction d'une image de la ville – c'est-à-dire le choix de ce qu'on montre et de ce qu'on cache, de ce qu'on met en valeur et de ce qu'on anéantit – devait favoriser l'identification à travers le paysage d'une histoire (nécessairement orientée) de la ville, au détriment de *toutes* les histoires que recèle cette dernière⁷⁰³. La pièce se place

⁷⁰² BENET I JORNET, Josep M. « Ciutats, sentiments i el temps ». *Art. cit.*, p. 9.

⁷⁰³ À travers ce très court paragraphe, on n'a évidemment pas la prétention d'épuiser une réflexion si vaste et si complexe ; on s'est donc contenté de l'esquisser ici, dans la mesure où les questions de l'*urbanisme* et de l'*image de la ville* contribueront certainement à nourrir le cadre général au sein duquel on se propose

d'ailleurs, dès la scène B-3, sous le signe de la transformation architecturale de la ville ; c'est JOAN lui-même qui définit son métier :

Sóc arquitecte. Tu, fotògrafa. Les fotos, les imatges m'agraden. Però els volums, més. L'arquitectura : art útil. Un arquitecte fa art i la gent viu dins d'aquesta forma d'art. O es relaciona dins el teu art. O es passeja pel teu art. [...] Hi ha moltes menes d'arquitectes. M'interessava la paraula urbanisme, de fet. Sonava tan bé. On som, aquí, hi haurà una plaça. Serà una bona plaça. El pare va néixer aquí però no em va portar mai a la casa on havia viscut. Vaig haver de buscar a l'ordinador de la feina el número i el pis. Una casualitat que li toqués a l'empresa on treballa ocupar-se de la remodelació. (45)

Le personnage insiste ici sur le hasard qui le conduit précisément à participer à la démolition du lieu où a grandi son propre père. À travers le discours de JOAN, il apparaît très clairement qu'il s'agit d'une transformation coupée de toute mémoire affective, familiale, historique, etc. – une impression que rehausse, du reste, la référence à l'informatique puisque le personnage a dû utiliser un ordinateur pour reconstruire, d'une certaine manière, la mémoire de son père décédé six ans plus tôt. Aussi la question du réaménagement urbanistique entre-t-elle, d'emblée, en opposition avec toute appréhension historique, mémorielle, patrimoniale, ou simplement affective de l'espace. Au cours d'une véritable tirade, à la scène B-6, MARIA dénonce cette pratique et cette politique de l'espace urbain :

Hi ha moltes menes d'arquitectes, com de tot. Per exemple, hi ha els que edifiquen caps de sabates verticals, amb daurats als ascensors o sense daurats als ascensors, segons el poder adquisitiu dels que s'hi compraran un apartament. [...] (*molt seca, primer lleument irònica, aviat despectiva, i finalment desesperada*) : Per exemple, hi ha els arquitectes creadors. Cultes, sensibles i tot això. Escriuen articles sobre les necessitats de la ciutat futura i dissenyen vivendes per a la gent senzilla. Amb autèntic amor. Disposen amb autèntic amor com serà la vida futura de la gent del carrer, que és la gent que els interessa. Aquí l'àmbit comunitari, aquí

d'analyser et d'interpréter la pièce de BENET. Il n'est peut-être pas inutile de signaler à la suite certaines des lectures éclairantes que l'on a pu faire sur le sujet ; en particulier : LÉVY, Jacques. LUSSAULT, Michel (dir.). *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. *Op. cit.* Dans cet ouvrage, Laurent DEVISME écrit, à propos de l'urbanisme : « Aujourd'hui, c'est la ville comme produit qui s'impose : produit de l'histoire certes, mais aussi produit d'un et sur un marché exigeant une (re)présentation et une production "manageriale" des espaces. Le sort de la logique projective, dans laquelle l'action sur l'espace est indissociable d'un projet de société, demeure décisif, mais incertain » (*Op. cit.*, p. 965). Quant à Michel LUSSAULT, il s'interroge sur les *pouvoirs de l'image* et observe : « Une autre vaste problématique s'offre à l'analyste du champ du visuel : celle de l'efficacité pragmatique de l'image, ce en quoi elle instaure, en tant qu'énoncé produit, activé par des acteurs et circulant entre ceux-ci comme instrument de leurs actes, une vision du monde des phénomènes qui est toujours un monde d'action. En cette manière, les travaux sur le visuel en aménagement, en urbanisme, en architecture, domaines où se manifestent clairement les liens entre images, réalités construites, actes, sont, depuis le début des années 1990, des plus propices aux réflexions sur les pouvoirs de l'image spatiale » (*ibid.*, p. 487). Pour une réflexion sur le statut et sur le rôle des images dans la fabrique architecturale, on peut se référer entre autres à ce dossier : POUSIN, Frédéric (dir.). « Pouvoir des figures ». *Cahiers de la recherche architecturale*. Paris : Monum, Éditions du Patrimoine, 2001, p. 7-80.

l'àmbit de la privacitat..., i fixa't com hem decidit que anés l'orientació de la llum i com hem resolt la sortida de fums de la cuina. Uns espais que faran olor de colònia de marca, sobretot si d'una puta vegada la gent corrent es decideix a dutxar-se i a canviar de camisa cada dia. Però compte, eh ? No fotéssim. Uns espais on no hi haurà cap lloc per posar-hi el periquito, ni paret on col·locar el Sant Sopar, ni racó on quedí bé la foto de la nena quan va fer la primera comunió. Espais sense balcons o, si n'hi ha, amb balcons astutament disposats perquè no puguis veure la cara del veí, xerrar-hi i espisar les seves baralles amb la parenta ; des d'on no puguis tafanejar el carrer i prendre la fresca en samarreta. Sense espai per al folklore, valga'm Déu. Sense ni un racó per guardar la memòria. Uns arquitectes que, com ho has dit en arribar ?, espongen el barri, el trastoquen, el desfiguren, el devoren i l'arrasen. L'arrasen ! Aquí hi haurà una plaça preciosa. No hi quedarà res que recordi la manera de viure dels que van fer la ciutat dels pobres. Pobres, què he dit ! Quin horror de paraula ! Quina paraula tan ridícula ! Hem de parlar de pobres a la meravellosa Barcelona d'avui ? Per l'amor de Déu, si tots tenen cotxe i televisió ! Si fins els magrebins n'arribaran a tenir, de cotxe i de televisió ! Fora, fora, una bona neteja i tindrem una ciutat que no ens haurà de fer avergonyir ! **(69-70)**

Dans ce monologue construit autour d'une sorte d'effet d'emballement, la transformation du paysage urbain est assimilée à une véritable volonté d'effacement de la mémoire et d'un certain nombre de comportements culturels, dont MARIA perçoit la disparition à travers des pratiques, de petits gestes, autrefois habituels et emblématiques d'une certaine société – gestes désormais incompatibles, selon le personnage, avec les nouveaux cadres de vie de la contemporanéité. Par ailleurs, aux yeux de MARIA, le bouleversement architectural de la ville se ramène à une entreprise cosmétique, puisque le personnage dénonce une volonté d'occulter la misère, qui passe par une stratégie de gommage ou de lissage de certains traits caractéristiques de la ville et de la société. Cela dit, il semble que les transformations architecturales ne puissent être interprétées que comme le symptôme, pour ainsi dire, d'un malaise plus profond de la société, où les individus sont sans cesse en tension, en débat, avec leur propre passé et avec leurs propres contradictions (sentiments, désirs, etc.) ; MARIA l'a dit, en effet : « Hi ha moltes menes d'arquitectes, com de tot » **(69)** ; et à la fin de la même scène : « Estic trista. No em sento precisament satisfeta de mi mateixa. En realitat no estava parlant d'arquitectes. *(Pausa.)* Però... Estava parlant de fills de puta. D'ells, de tu i de mi » **(74)**.

La présence notable d'une toponymie explicitement locale, ainsi que l'évocation permanente de la transformation du paysage barcelonais, en lien avec la question des politiques urbaines, rendent nécessaire dans un premier temps une description des référents spatiaux et temporels et de leur organisation dans la pièce.

a) *Le présent en démolition*

Dès la scène A-1, la référence aux travaux qui conduiront à la démolition de l'immeuble est replacée dans une perspective historique, ce qui constitue en même temps une allusion au discours des personnages d'*Una vella, coneguda olor* ; apparemment incrédule, en effet, MERCÈ semble envisager la politique de transformation urbanistique – pourtant déjà bien engagée – comme un mythe, une légende (on reviendra plus tard sur le rapport ambigu de ce personnage au réel, au présent) :

MARIA : [...] Obren el barri en canal. Tot això desapareixerà.

MERCÈ (*escèptica*) : També ho deien... El mil nou-cents seixanta-dos, ho deien. Que obririen el barri en canal. (34)

L'ampleur des travaux architecturaux en question est signifiée – on y reviendra – à travers la construction même de l'espace scénique, mais elle traverse également tout le dialogue. L'architecte JOAN explique à MARIA, dans la scène B-2, quel paysage remplacera celui qu'elle a toujours connu : « Tot això serà una plaça » (38). Le caractère lapidaire de cette information rend bien compte d'une certaine brutalité du réaménagement de l'espace urbain, comme c'était déjà le cas, quelques répliques plus tôt, au cours de cet échange :

JOAN : Aquests edificis... Desafectats. Tot això ha de desaparèixer. Les màquines ho tiren a terra.

MARIA: I tu ? Qui ets, tu ?

JOAN : M'estic guanyant el sou.

MARIA : Quin sou ?

JOAN : Treballo per a l'empresa que..., que porta a terme l'enderrocament.

MARIA : Que s'està carregant el barri.

JOAN : Esponjant-lo. Sóc arquitecte. (37)

On s'intéressera plus précisément par la suite à l'écriture de l'espace perçu, et en particulier aux différentes perceptions de la démolition – entre autres dans le discours de MARIA, dont on a déjà évoqué la tirade à propos de l'architecture –, mais on souhaite pour l'heure s'attacher à décrire les référents qui permettent d'identifier une réalité historique précise, liée évidemment à un contexte politique de réforme urbanistique. La référence aux autorités et au pouvoir occupe une place assez notable dans *Olor* : la police est présente – bien qu'elle soit invisible – à la fin de la pièce, et JOAN mentionne, par ailleurs, la Mairie de Barcelone, lorsqu'il observe que MARIA n'a pas demandé d'autorisation pour réaliser son projet photographique (le personnage tente, par ce moyen, d'obtenir de MARIA des informations concernant les immigrants qui ont trouvé refuge dans l'immeuble désert) :

« Tractant-se d'una feina artística... Potser l'Ajuntament... Avisats, potser li donarien permís » (40).

Les travaux de démolition dont il est question dans *Olor* se produisent donc dans un contexte bien spécifique. La ville de Barcelone est identifiée à la fois dans le texte didascalique et dans le discours des personnages, et l'on peut même situer l'action dans un quartier précis, comme on le verra. Une curiosité : contrairement à *Una vella, coneguda olor* et *Baralla entre olors*, le texte théâtral n'apporte ici aucun renseignement immédiat, direct, quant à la date exacte de l'action⁷⁰⁴ :

MARIA : A part de major d'edat, quants anys tinc ?

JOAN : No ho sé.

MARIA : No t'ho diré. I tu ?

JOAN : Trenta-tres.

MARIA : En fa... Trenta... Mil nou-cents seixanta-dos. Mmm... Trenta-set. Cap a trenta-set anys que se'n va anar. (40-41)

C'est par le renvoi à soi-même de la fiction – forme de référentialité interne qui se situe ici au niveau non pas d'une seule pièce, mais de la trilogie dans son ensemble (Joan, le père de JOAN, a quitté l'immeuble il y a trente-sept ans) – que le lecteur/spectateur, invité à se livrer à une petite opération arithmétique, parvient à savoir en quelle année se déroule l'action : mille neuf-cent soixante-deux plus trente-sept égale mille neuf-cent quatre-vingt-dix-neuf. Au-delà du rapport ludique que ce procédé permet de nouer avec le lecteur/spectateur, Benet a peut-être estimé, dans le cadre de la trilogie en question, que la coïncidence entre la date à laquelle est censée se dérouler l'action et le moment de l'écriture (1998) allait de soi. Peut-être a-t-il même considéré que la seule évocation de transformations urbanistiques bien précises rendait la date suffisamment évidente, dans le contexte barcelonais, pour qu'il n'y ait pas besoin de la mentionner⁷⁰⁵.

⁷⁰⁴ *Una vella, coneguda olor* : « L'acció té lloc durant l'estiu del 1962 » (52) ; *Baralla entre olors* : « Estiu de 1979 » (11).

⁷⁰⁵ Autour de 1998, en effet, se consolide un mouvement d'opposition aux transformations urbanistiques du quartier dit du « Raval », à Barcelone. À cette date, en particulier, se crée la CRIT (Coordinadora de Ciutadans i Ciutadanes de Barcelona), dont les revendications sont rappelées, par exemple, dans un ouvrage collectif dont il convient de souligner l'orientation radicale (antisystème), intitulé *Barcelona, marca registrada. Un model per desarmar* : « Paral·lelament a aquest canvi d'orientació, l'Ajuntament recorre a un canvi d'aparença. Després de rebre força crítiques i per tal d'adaptar el seu discurs a l'habitual de l'entorn europeu, tot es tenyeix de participació i de sostenibilitat per al públic exterior (mentre que el tracte real als veïns queda igual). L'Ajuntament no afronta ni pretén atacar els problemes socioeconòmics de fons. La seva estratègia és dispersar la pobresa i la marginació cap a altres indrets. Darrere les reformes apareix una enorme especulació immobiliària. Amb reformes, "sanejament" del veïnat i preus més alts arriben al barri sectors socials de superior capacitat adquisitiva. Enmig de les fortes transformacions urbanístiques i els enderroc de la Rambla del Raval, neix la CRIT el 1998, una coordinadora de veïns afectats per les expropiacions executades per PROCIVESA sorgida de les assemblees contra l'especulació a l'Ateneu del Xino, que realitza diverses accions

En dehors des évocations multiples des travaux de démolition, on relève en fait assez peu de marques indicielles de cadrage historique renvoyant au moment présent, c'est-à-dire à la période contemporaine de l'acte d'écriture (fin des années 1990). Des trois seuls accessoires récurrents – appareil photo professionnel, paquet contenant un flacon de parfum, téléphone portable –, seul le téléphone permet d'identifier la fin du XX^e siècle. La première apparition de JOAN s'accompagne de cette indication : « *Porta un telèfon mòbil penjat a la cintura* » (29) ; le frère de MARIA, quant à lui, associe le téléphone portable à la modernité :

MANEL: Encara no gastes mòbil?

MARIA: No.

MANEL: Coi, tan moderna i no gasta mòbil. (47)

Il en possède un, et MARIA lui dit de s'en servir pour appeler sa femme Lluïsa : « Tu en dus, de mòbil. Truca-la » (48). En outre, quoique l'apparition de chacun des cinq personnages soit accompagnée d'une précision de costume, le vêtement ne semble pas véritablement fonctionner ici comme marque indicielle de cadrage historique :

- **MARIA** : « *Va vestida amb roba còmoda d'estiu, simple i de bon gust* » (29) ;
- **JOAN** : « *vestit amb roba còmoda d'estiu, segurament de bon gust però no de preu* » (29) ;

reivindicatives al Raval, a través de les quals s'hi involucren més veïns/es del barri. La CRIT, a més de defensar els drets dels veïns com a expropiats i com a residents del Raval, tenia com a finalitat denunciar aquest procés de transformació urbana al Raval i a tot Barcelona, constatant les seves irregularitats, la manca d'informació que patien els afectats i també el procés de substitució social que s'estava produint al barri. També denunciava la falta de respecte del teixit històric i social de Ciutat Vella i la destrucció del seu patrimoni arquitectònic. En aquest sentit, va col·laborar amb els Veïns en Defensa de la Barcelona Vella, que van publicar l'any 2000 el Catàleg de la Destrucció del Patrimoni Arquitectònic Històric-Artístic del Centre Històric de Barcelona d'Octavi Alexandre. Les persones involucrades en la CRIT feien reunions de veïns/es a l'Ateneu del Xino, publicaven els butlletins *El Derribo* i *El Niu* per visibilitzar aquests casos, posar en comú la informació que podia ajudar altres veïns i també buscar assessorament legal que els permetés tirar endavant les seves reclamacions. Mitjançant aquest grup molts afectats van veure millorades les pèssimes condicions en què havien estat expropiats. » Cet ouvrage est assez éclairant ici car, à différents égards, il propose une vision qui n'est guère éloignée de celle de MARIA dans *Olors*, en particulier en ce qui concerne le rôle du tourisme et du commerce dans la conception même de la transformation urbanistique : « Basant-se en l'estudi previ *Del Seminari al Liceu* (1980), de Lluís Clotet, Òscar Tusquets i Francesc Bassó, es proposa la implantació de grans equipaments culturals al Raval Nord formant un "recorregut cultural". Successivament s'hi construeix un gran nombre de nous equipaments amb funcions de centralitat metropolitana : el MACBA, el CCCB, la Facultat de Ciències de Comunicació (URL), les Facultats de Geografia, Història i Filosofia (UB) (al Raval Sud seran la Rambla del Raval com a escenari per a grans concerts i festivals, l'hotel de luxe i la Filmoteca a l'Illa Robador). Aquestes actuacions pretenen seguir l'exemple de la inserció del centre Pompidou al barri del Marais, a París, que va provocar un procés de transformació i revalorització molt fort. Al Raval Nord aquest procés deriva ja directament en la integració del barri en el procés de la comercialització de Barcelona com a marca d'oci i producte de consum sense dissimular-ho gaire com a contingut cultural (un exemple anecdòtic : la multitud de persones passejant per un MACBA completament buit en el seu primer dia de portes obertes). El "recorregut cultural", també mal anomenat "eix cívic", no significa res més que una nova forma de carrer comercial dedicada a la contemplació i compra de productes artístico-artesanals per part de turistes o consumidors provinents d'altres barris. El Raval s'està convertint en un barri fashion, cosa que ja s'ha aconseguit al barri del Born, amb preus de l'habitatge que se situen entre els més alts de Barcelona » (« El raval: la lluita fragmentada o l'actuació anestesista de l'Ajuntament ». In A.A. V.V. *Barcelona, marca registrada. Un model per desarmar*. Barcelone : Edicions Bellaterra, & Editorial Virus, 2004, p. 1-7).

- **MERCÈ** : « *vesteix amb pulcritud però també amb la senzillesa d'una persona de classe treballadora baixa* » (32) ;
- **MANEL** : « *Vesteix roba barata i de mal gust, però, malgrat la calor, va encorbatat* » (44) ;
- **PETITE MARIA** : « *Vesteix de rigorós estiu. Alguna samarreta ben escotada, faldilla curta o pantaló també curt* » (85).

Sauf à la rigueur dans le cas de la PETITE MARIA, les vêtements renvoient probablement moins à un moment historique déterminé qu'à toute une série de différences entre les personnages, c'est-à-dire que les costumes semblent fonctionner avant tout dans *Olor*s comme des indices de caractérisation (statut social, « goût », etc.). Par ailleurs, ils permettent d'identifier la saison : l'action se déroule en été, comme c'était déjà le cas dans les deux pièces antérieures. Dans l'ensemble, le moment présent – et il n'y a peut-être rien que de très normal à cela – n'est pas perçu en tant que tel ni pour lui-même : d'une part, il colle pour ainsi dire déjà à un futur incertain, qui correspond au monde d'après la démolition, et d'autre part, il est ressenti et même évalué à la lumière du contraste avec le passé. Aussi MERCÈ déclare-t-elle, après que sa fille lui a fait part de son « projet » photographique : « Projecte. Filla, ets tan moderna... Abans no hi havia projectes. La setmanada. Arribar al capdavall de la setmana. Això, hi havia » (43). Ce qui marque le changement d'époque, en tout cas aux yeux du personnage, c'est que les temps mêmes de la vie ne sont plus les mêmes : avec le passage à la modernité, telle que la perçoit la mère, l'horizon temporel de l'individu a été bouleversé – au temps répétitif, circulaire, du travail et des jours, se serait substitué un temps dont la représentation s'apparenterait davantage à une ligne jalonnée en un point plus ou moins éloigné d'un but précis, unique, vers lequel le présent se trouverait tout entier orienté. L'opposition entre les différentes temporalités (passé, présent, futur) est déterminante dans *Olor*s, car elle structure en profondeur le discours des personnages et leur rapport au monde.

b) La carte intime multiple de Barcelone

Le passé occupe une place considérable tout au long de la pièce, à travers des évocations de nature diverse. MERCÈ, par exemple, parle de son goût pour le ténor italien Tito Schippa, qu'elle oppose à la musique qui résonne dans l'immeuble désert, en provenance d'un endroit difficilement identifiable où ont trouvé refuge des immigrés : « Música moderna. A mi m'agradava Tito Schippa » (43). Mais aucune évocation du passé ne peut être interprétée comme une fioriture ou un enjolivement folklorique ; tout se passe comme si Benet s'employait dans *Olor*s à superposer plusieurs images de Barcelone, à *mettre en dialogue les mémoires de la ville*. Par petites touches successives, le passé du lieu ressurgit dans le

discours des personnages ; par exemple, MARIA se remémore un certain mode de vie – rudimentaire, rythmé par les saisons : « Venim de l’edat mitjana. Braser al menjador, l’hivern. I càntir d’aigua amb anís, aquí al pati, l’estiu. [...] Mira que ens avorriem » (44). À travers les différents récits du passé auxquels se livrent les personnages, on voit se dessiner plusieurs cartes de la ville qui, par un jeu de surimpression, laissent sans doute en fin de compte se profiler une carte intime de Barcelone forgée par les expériences, les souvenirs et peut-être aussi l’imaginaire de l’auteur. Pour tenter de saisir comment s’établit tout au long de la pièce cette *carte intime multiple*, on prend pour point de départ deux récits du passé, au cours desquels MARIA et MANEL expliquent à quoi ils employaient leur temps lors de leur adolescence/jeunesse ; à partir de ces deux récits, on proposera une analyse que l’on enrichira d’autres cartes personnelles repérables à travers le discours des personnages. À la scène A-5, MARIA décrit la manière dont elle occupait son temps libre en plaçant son récit sous le signe de la flânerie :

quan anava a passejar... Ja no s’hi va. Anar a passejar era anar a badar. Les Rondes, i la Gran Via, i la plaça Universitat i l’avinguda de la Llum... M’excitava tafanejar i en aquesta part de Barcelona m’hi trobava com peix a l’aigua. Aparadors. Jugava a imaginar què compraria si hagués pogut entrar-hi. [...] Després, au. Enfilava el passeig de Gràcia i la cosa anava canviant. Els aparadors eren diferents. Enlluernaven. No m’hi sentia còmoda. I em delia per arribar fins a la Diagonal. Havia traspassat la frontera. Una persona que tingués una perfumeria a les Rondes era una persona rica. Una persona que visqués a la Diagonal era... Jo què sabia, què era ! Passaven noies de la meva edat i em deprimia. Les meves amigues miraven aparadors, com jo. Aquelles noies feien altres coses. Només les podia imaginar. (63)

MANEL, quant à lui, dans la même scène, décrit avec précision un tout autre type d’occupation : « J’allais aux putes » ; avec son récit, c’est aussi une autre carte, une autre partie de la ville, un autre monde, qui se font jour :

MANEL : Sí que t’avorries. (*Entre murri i nostàlgic* :) En canvi, un servidor, de jovenet, anava de putes. Jo, no. No m’avorria gens. (*Riu.*) Hòstia, gens.

MERCÈ : No ho reneguis. (*A MARIA, amb gest conformat* :) Anava de putes.

MARIA : Anava de putes.

MANEL : Si les tenia a un tret de pedra, les putes.

MERCÈ (*digna*) : Les putes, al barri « xino » ! Nosaltres no som del barri « xino ». Tu... Els homes no teniu remei.

MANEL : Traspasar dues cantonades i el barri de les putes.

MERCÈ : Callaràs ?

MARIA (*divertida*) : Com era, això d’anar de putes ?

MERCÈ (*irritada*) : Ai, Maria, Maria !

MANEL (*animant-se*) : Era... Què havies de fer ? Sembla que encara m'hi trobi. Els carrerots amb els rètols. « Gomes, rentats, consulta mèdica... » Si sospitaves que una puta t'havia encomanat unes purgacions, per entendre'ns, sense acabar-te de cordar el pantaló podies passar de la puta al metge. Ben organitzat. Travessies escanyolides plenes de fulanes, de macarres i, sobretot, de clients amb ganes de fotre el clau de la setmana. Un merder de sorolls. Riures, baralles, músiques... Anava tot el dia calent i m'hi trobava..., saps ? Els manubris. Els meus fills no saben què és, un manubri. Bars amb bombetes vermelles i putes de quaranta anys o més, eixarrancades... [...] Els carrers, de gom a gom. Els treballadors, i els mariners, i els soldats de permís... I gats, i gossos, i vinga merda. Algun senyoret, algun estudiant, algun marieta que caçava el que podia... Aquelles cases plenes de sutge i aquelles habitacions amb un Sagrat Cor, el gran amor de les putes. I amb un catre a la teva disposició. Mamada, complet, pel darrere... Tria, noi. I després, ben veritat, t'explicaven les seves vides. Ploraven, si hi havia confiança. La policia feia l'ull gros. Passejava i feia l'ull gros i cardava de franc. (63-64)

Ces deux récits permettent d'attirer l'attention sur deux aspects fondamentaux que l'on commentera l'un après l'autre : on souhaite, dans un premier temps, s'intéresser à l'image de la flânerie dans le récit de MARIA, et dans un second temps, essayer de mettre en évidence une forme d'organisation sexuée des espaces, repérable à travers le dialogue implicite qui s'établit entre le discours de MARIA et celui de son frère. MARIA évoque une forme bien particulière de promenade : là où MANEL ne voit qu'ennui, la photographe ouvre son discours en le rattachant – apparemment – au *motif littéraire de la déambulation urbaine ou de la flânerie*, inauguré selon Walter Benjamin par Baudelaire⁷⁰⁶. La flânerie est une manière tout à fait singulière de déambuler dans la ville, en particulier parce qu'elle met le promeneur en contact avec le passé sur un mode qui peut être décrit en ces termes :

La rue conduit celui qui flâne vers un temps révolu. Pour lui, chaque rue est en pente, et mène, sinon vers les Mères, du moins dans un passé qui peut être d'autant plus envoûtant qu'il n'est pas son propre passé, son passé privé. Pourtant, ce passé demeure toujours le temps d'une enfance. Mais pourquoi celui de la vie qu'il a vécue ? Ses pas éveillent un écho étonnant dans l'asphalte sur lequel il marche. La lumière du gaz qui tombe sur le carrelage éclaire d'une lumière équivoque ce double.⁷⁰⁷

Aussi le motif de la flânerie est-il étroitement lié à deux aspects essentiels qui structurent en profondeur *Oloris*. D'une part, cette forme de déambulation urbaine suppose un rapport

⁷⁰⁶ Voir BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1982. On renvoie en particulier au chapitre consacré au « flâneur ».

⁷⁰⁷ BENJAMIN, Walter. *Paris, Capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*. Paris : Éditions du Cerf, 1993, p. 434.

singulier entre le présent du promeneur et le passé – passé intime de l'enfance ou *colportage de l'espace* que W. Benjamin décrit ainsi : « l'espace lance des clins d'œil au flâneur : de quels événements ai-je bien pu être le théâtre ? »⁷⁰⁸ Le sentiment du *révolu* se trouve au cœur de la flânerie, et c'est là un trait significatif lorsqu'on cherche en quoi l'évocation de ce type de déambulation, dans *Oloris*, pourrait informer une certaine représentation ou même un certain discours de l'espace, à l'œuvre dans la pièce ; tout se passe en effet comme si la flânerie racontée par MARIA elle-même portait finalement déjà en son sein, dès la jeunesse du personnage, les signes ou l'annonce d'un temps révolu, la promesse d'une transformation qui ferait disparaître à jamais le paysage jusqu'alors connu. D'autre part, la flânerie acquiert une valeur politique, idéologique – et c'est peut-être là un aspect plus intéressant encore lorsqu'on s'emploie à analyser *Oloris*. Le *Littré* définit la flânerie comme le fait de se promener « sans but, au hasard », mais surtout d'« user son temps sans profit ». Il y aurait donc dans ce type de déambulation une forme d'opposition à toute logique productiviste et/ou utilitariste et c'est tout le paradoxe de la manière dont MARIA conduit son récit, car ce sur quoi le personnage met précisément l'accent, ce sont les magasins, les vitrines. Sa manière de se promener dans la ville ne s'oppose pas, en définitive, au système qu'elle dénonce pourtant dans sa tirade sur l'architecture (évoquée plus haut) ; au contraire, la flânerie telle que la décrit MARIA n'en était pas tout à fait une – ce n'était peut-être qu'une *déambulation de vitrine* qui contenait déjà en germe, pour ainsi dire, le système mercantile qui, près de quarante ans plus tard, engendrerait la démolition de son immeuble. Dans une étude particulièrement éclairante portant sur la théorie de W. Benjamin, Susan Buck-Morss affirme que c'est la figure du chômeur parisien des années 1930 qui détermine l'interprétation que donne W. Benjamin du flâneur du siècle précédent⁷⁰⁹, et d'une certaine manière tout se passe comme si le contexte (d'efficacité, de rentabilité, etc.) de la fin du XX^e siècle barcelonais déterminait dans une certaine mesure le sens qu'attribue Benet à la déambulation de MARIA près de quarante ans plus tôt – un sens déjà étroitement lié, comme on l'a vu, à la société de marché.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 437.

⁷⁰⁹ « Le point crucial pour une lecture théologique est ce que Benjamin a décrit comme le “télescopage du passé à travers le présent”. Cela veut dire que les éléments du XIX^e siècle qu'il a choisi de rapporter reflètent intentionnellement les préoccupations de sa propre époque. [...] La double exposition du passé et du présent nous est présentée comme une charade dans laquelle la connaissance du passé ne rend pas la vérité historiquement relative, mais la cristallise. » BUCK-MORSS, Susan. « Le flâneur, l'homme sandwich et la prostituée : Politique de la Flânerie ». In WISMANN, Heinz (dir.). *Walter Benjamin et Paris*. Paris : Éditions du Cerf, 1986, p. 362. L'auteur ajoute : « Au cours des années trente, pendant la crise, on peut être sûr que les rejetés étaient en grand nombre. Peut-on trouver quelque chose de plus éloigné que cette “dernière incarnation” du flâneur original d'il y a cent ans » (*ibid.*, p. 372).

Paradoxalement, la flânerie que MARIA semble regretter au début de son récit, c'est MANEL qui l'a vécue en allant, comme il le reconnaît avec un mélange d'amusement et de nostalgie, « aux putes ». C'est dans cet univers que son récit plonge le lecteur/spectateur, et l'on voit alors s'établir une forme de *cartographie sexuée* de la ville. La Barcelone des années 1960, telle que la racontent le frère et la sœur, se caractérise par une opposition très nette entre espaces féminins et espaces masculins : ils ne se rendaient pas dans la même partie de la ville. MARIA s'éloignait de son milieu, de son quartier d'origine, tandis que MANEL allait dans un quartier fréquenté par des hommes, des clients, un quartier où les seules femmes étaient des prostituées. Cette cartographie sexuée (féminin/masculin) se double ainsi de ce que l'on pourrait appeler une *cartographie sexuelle* de la ville. Mais si l'on reprend cet adjectif dans le sens indiqué lors de l'analyse de *Desig* (espace interrompu, espace de différence), on observe que la valeur de rupture ne se situe pas au sein de l'espace lié à la marchandisation du sexe, mais principalement dans les espaces où éclate une différence de nature socio-économique. MARIA se sentait « comme un poisson dans l'eau » lorsqu'elle se promenait dans une première zone à forte concentration de commerces – zone qu'elle délimite elle-même au moyen de plusieurs toponymes : *Les Rondes*, *Gran Via*, *plaça Universitat*, *avinguda de la Llum*⁷¹⁰. En revanche, le personnage évoque sa sensation de franchir une « frontière » en remontant le *passeig de Gràcia* en direction de l'*avinguda Diagonal* : il n'y avait qu'une différence de degré (richesse) entre le monde de MARIA et la première zone décrite, mais ce qu'elle évoque désormais, c'est une différence de nature ; elle n'était pas même capable de mettre des mots sur ce que pouvait être la vie des habitants, et en particulier des jeunes filles de son âge, dans cette autre partie de la ville. À cet égard, on voit bien qu'une fois passée la « frontière » en question, la promenade n'a définitivement plus rien d'une flânerie :

⁷¹⁰ Pour ce dernier lieu (*avinguda de la Llum*), on renvoie à la présentation qu'en font Mercè VALLEJO et David BARBA, dans un ouvrage qui s'attache à marcher sur les pas – dans la géographie barcelonaise réelle – de Daniel Sempere, le héros du roman de Carlos RUIZ ZAFÓN intitulé *La sombra del viento* : « Va ser una de les primeres galeries comercials de Barcelona i la primera galeria comercial subterrània d'Europa. La inauguraren el 1940. Formava part d'un projecte més gran, el de la ciutat Subterrània, que no va arribar a terme a causa de problemes tècnics, econòmics i legals. El seu recorregut se situava sota el carrer de Pelai i la confluència dels carrers de Balmes i Bergara. Tenia uns 175 metres de llarg i 10 d'ample, i hi havia tota mena d'establiments comercials, un cinema i fins i tot una emissora de ràdio. Va tenir un gran èxit i l'Ajuntament la va declarar "lloc d'atracció turística" el 1949. Els anys seixanta van entrar en decadència i l'any 1990 van ser clausurades definitivament. Una part de l'Avinguda pertany actualment a un dels comerços del Triangle d'Or. » *La Barcelona del vent. Un viatge pels racons de la Barcelona secreta inspirats per L'ombra del vent*. Barcelone : L'Arca, 2008, p. 105.

la scène de la flânerie recouvre déjà bien plus qu'une simple déambulation citadine : il s'agit tout à la fois d'une poétique et d'une pratique, d'un art d'habiter la ville comme un « intérieur », pour le meubler et y laisser des traces.⁷¹¹

Tout se passe comme si MARIA, à mesure qu'elle approche de l'*avinguda Diagonal*, cessait d'habiter la ville pour s'y sentir tout à fait étrangère. Mais d'autres espaces sont également marqués, pour ainsi dire, du signe de la rupture, de la coupure. Dans la scène B-3, JOAN parle de ses parents et retrace leur vie, qui s'apparente à une histoire de déménagement, à l'intérieur de Barcelone, d'un quartier à un autre. Son père Joan, on le sait (puisqu'il s'agit du JOAN d'*Una vella, coneguda olor* et de *Baralla entre olors*), est né précisément dans l'immeuble désormais promis à la démolition ; les lieux de prédilection de sa jeunesse se situent dans l'environnement proche du quartier : « El meu pare va néixer aquí. Jo, no. La meva mare també vivia per aquí a prop. Passejaven entre la Rambla i les Rondes. Festejaven. En deien així ? » (45)⁷¹². Mais le couple, sitôt marié, est parti vivre dans un autre quartier : « Al pis nou de l'esquerra de l'Eixample, regal dels avis, dels pares de la mare. Un pis amb bona llum, bany i calefacció. Horrible. Hi vaig créixer » (45). L'évocation de cette nouvelle partie de la ville s'accompagne d'une nouvelle forme de coupure, ou plus exactement d'un sentiment de décalage ; JOAN présente en effet l'attitude de son père comme assez superficielle, pour ainsi dire cosmétique, c'est-à-dire faite de comportements dictés par la revue « à la mode », *Destino* :

S'esforçava per ser com la revista culta de moda, *Destino*, li deia que havia de ser. Em va dur a Vic, a veure les pintures, aquells budells, les pintures de Sert. I al Palau de la Música a

⁷¹¹ NESCI, Catherine. *Le Flâneur et les flâneuses. Les femmes et la ville à l'époque romantique*. Grenoble : Éditions Littéraires et Linguistiques de l'Université de Grenoble (ELLUG), 2007, p. 45.

⁷¹² On attire ici l'attention sur certains choix lexicaux qui, dans *Olor*, pourraient presque être conçus comme des marques indicelles de cadrage historique, dans la mesure où l'évolution de l'usage contribue nettement à signifier le passage du temps et la différence entre les époques. Ici, la remarque porte sur l'emploi du verbe *festejar*, tombé aujourd'hui en désuétude lorsqu'il est associé au sens suivant : « Tenir relations amoureuses amb la intenció de casar-se » (*Diccionari de la llengua catalana*, Institut d'Estudis Catalans). On peut analyser de la même manière l'emploi du substantif *manubri* dans cette réplique de MANEL, qui fournit lui-même la définition du terme : « Els meus fills no saben què és, un manubri. Bars amb bombetes vermelles i putes de quaranta anys o més eixarracades » (64). Et enfin, le terme *esquirols*, par exemple dans cette réplique de MARIA : « Anaves i venies ? Com els esquirols ? Pausa.) Esquirol és una paraula passada de moda. No crec que la faci servir ningú » (83) ; le *Diccionari de la llengua catalana* donne cette définition : « Obrer que, quan els seus companys es declaren en vaga, continua treballant o reemplaça un obrer en vaga ». La langue permet donc de marquer le passage des années, et l'on pourrait peut-être dire que BENET, en même temps qu'il raconte son histoire de la ville de Barcelone, recueille aussi une certaine *mémoire de la langue catalane*. Il est assez intéressant, d'ailleurs, d'observer que cette conscience lexicale s'affirme plus ou moins au même moment (peut-être la précède-t-elle de quelques années...) que la promotion par la Mairie de Barcelone du néologisme *ravalejar* – une *promotion de façade*, littéralement, puisqu'on a pu voir sur les murs du quartier en question des affiches mettant à l'honneur, en le conjuguant, ce verbe censé signifier « déambuler dans le Raval » et construit sur le modèle du verbe *ramblejar*.

escoltar *La Santa Espina*. I al museu Picasso, encantat davant els quadres de l'època blava i procurant que li agradés la sèrie lamentable aquella..., sobre *Las meninas* de Velázquez. (65)

JOAN décrit ici une sorte de pratique culturelle conformiste ou conventionnelle, soumise à une certaine idée du bon goût, dont il se moque en désacralisant d'une certaine manière trois des réalisations artistiques vraisemblablement emblématiques, aux yeux de son père, de la culture catalane : l'œuvre de peintre Josep M. Sert (connu entre autres pour sa décoration de la cathédrale de Vic) ; *La Santa Espina*, l'une des sardanes les plus célèbres, dont la musique a été composée par Enric Morera et dont Àngel Guimerà a signé le livret ; et enfin, la « période bleue » de Picasso. Tout se passe comme si JOAN disait à propos de son père : il se comportait ainsi, mais ce n'était pas vraiment lui ; et c'est en cela que le changement d'espace (de quartier) semble pouvoir comporter une idée de coupure.

L'espace de la prostitution, au contraire, apparaît dans le récit de MANEL comme un espace de mélange qui se caractérise par une sociologie bigarrée : au beau milieu des travailleurs, des marins et des soldats en permission, on pouvait trouver un fils à papa, un étudiant, un homosexuel, et même les policiers finissaient presque par n'être plus que des clients comme les autres (à ceci près tout de même qu'ils ne payaient pas). Le sentiment de mélange se traduit également à travers l'évocation d'une atmosphère faite de rires, de bagarres et de musiques. Le pluriel, prépondérant dans le discours de MANEL, permet surtout de rendre compte d'un sentiment de fourmillement, mais la pluralité de la foule n'est pas du tout associée à une idée de rupture, de coupure. C'est même tout l'inverse puisque toutes les différences – et même toutes les failles les plus intimes, que révèlent en particulier les larmes des prostituées – sont pour ainsi dire transcendées, aux yeux de MANEL, dans un même mouvement de danse : « Les putes ploraven i en acabat es posaven a ballar. Ballaven elles, ballaves tu i ballava el món sencer. Carai, quins temps, Maria ! » (64).

La carte de Barcelone qui s'établit dans *Oloris* est donc complexe : toutes les cartes ne couvrent pas toute la carte de la ville ; la superposition des différentes cartes personnelles donne lieu à des contrastes très vifs, mais aussi à certaines nuances extrêmement précises, en particulier lorsqu'un même espace est évoqué par plusieurs personnages. C'est le cas lorsque MERCÈ tient à souligner la frontière – selon elle, très nette – entre son quartier et le quartier des prostituées : « Les putes, al barri "xino" ! Nosaltres no som del barri "xino" » (63), tandis qu'aux yeux de MANEL, la distinction est beaucoup plus ténue : « Si les tenia a un tret de pedra, les putes. [...] Traspassar dues cantonades i el barri de les putes » (63). La nuance qu'apporte la mère est tout à fait significative, dans la mesure où elle permet de saisir le maillage complexe du quartier dit du « Raval », en lien avec ce que l'on pourrait appeler la

géographie intime de Benet – complexité que l'on perçoit aussi ailleurs, par exemple lorsque l'auteur évoque le quartier « del Pedró » dans *Material d'enderroc* :

La parròquia de Nostra Senyora del Carme era a la mateixa plaça del Pedró que el novel·lista Víctor Mora va retratar a *Els plàtans de Barcelona* i on un altre novel·lista, Manuel Vázquez Montalbán, situava bona part de l'acció d'un dels millors llibres que li conec, *El pianista*. Una església noucentista que molt més tard Narcís Comadira em va fer redescobrir des dels seus ulls admirats però que jo trobava, a la meva època, espantosa.

L'edifici de l'església del Carme incloïa, temple a part, l'habitatge del rector, el del vicari, l'oficina parroquial, locals per a una petita escola i encara unes quantes dependències més, la més important de les quals era, per al meu gust, un teatre. Tot plegat, no únicament el teatre, configurava un petit i complex món. Si et posaves de cara a la porta principal del temple trobaves, formant part de la mateixa edificació, a la dreta de l'església, de fet a la cantonada amb el carrer del Bisbe Laguarda (aquest bisbe era el senyor que havia aconseguit que s'edifiqués el temple) el local on sobretot gent jove del barri del Pedró (res a veure amb el Barri Xino) es trobava per fer petar la xerrada, per jugar a ping-pong, per agafar en préstec algun dels vint o trenta llibres de la biblioteca i fins per escoltar-hi una conferència sobre les bondats de ser net i dutxar-te una vegada a la setmana o, ple assegurat, sobre la freqüència mortalment acceptable de la pràctica del sexe dins del matrimoni.⁷¹³

Mais la complexité de la carte de Barcelone tient, du reste, à la superposition de deux temporalités bien distinctes, puisque les personnages évoquent la ville non seulement telle qu'ils l'ont perçue et vécue par le passé, mais aussi parfois telle qu'elle se présente à eux aujourd'hui. Selon les personnages, tous les lieux ne sont pas propices au regard ; si par exemple, pour MARIA, l'immeuble promis à la démolition constitue un lieu digne d'intérêt, en revanche, le regard de son frère tourne pour ainsi dire en rond – MANEL ne voit pas ce qu'il y a à voir :

MARIA : [...] La mama no els podrà tornar a veure, els patis. Ja que has vingut... I que s'hi troba a gust... Està contenta. [...] Una estona, de seguida se n'haurà cansat. Un parell de setmanes i no en quedarà res. No els podrà tornar a veure, els patis.

MANEL : I què hi hauria de veure ? Ja la duré al barri gòtic, a la Sagrada Família, a les fonts de Montjuïc o al Port Olímpic. (48)

À un regard plus affectif, intime et nostalgique, MANEL oppose un regard plus superficiel. Cette opposition traverse toute une partie du discours des personnages dans la pièce ; elle est repérable en particulier à travers la question de l'intérêt et de la beauté des lieux. Pour MANEL, les lieux qu'il énumère méritent que le regard s'y attarde, sans doute parce qu'ils

⁷¹³ BENET I JORNET, Josep M. *Material d'enderroc*. Op. cit., p. 206.

sont majestueux et emblématiques d'une certaine image de la ville, contrairement au quartier de son enfance, perçu comme ordinaire, vidé de tout intérêt. L'espace a été balisé pour le regard. Mais les lieux vides ne sont pas ceux que l'on croit : tous les lieux célèbres évoqués dans le discours des personnages se trouvent réduits à leur seule nature de toponymes, ils se ramènent en fin de compte à de simples étiquettes (pour ainsi dire, à une Barcelone de carte postale) ; c'est paradoxalement au sein de l'espace promis au vide, à la disparition, que la vie grouille encore, dans *Oloris* – non seulement parce que toute une vie passée ressurgit à travers le discours des personnages, mais aussi parce que de nouveaux habitants ont élu domicile dans l'immeuble délabré en attendant sa démolition définitive.

D'une certaine manière, le texte théâtral vient ainsi interroger le lecteur/spectateur sur ce qui fonde véritablement la valeur d'un lieu : Qu'est-ce qui mérite d'être regardé ? Qu'est-ce qui fait la beauté d'un lieu ? Comment décide-t-on de ce qui a sa place (ou non) sur la carte de la ville et qui est digne ou indigne de durer ? Benet, on l'a vu, parvient à enraciner ce questionnement dans une évocation extrêmement sensible de l'espace, fondée sur une articulation assez complexe entre toute une série d'oppositions, que l'on a décrite comme la superposition de différentes cartes personnelles. L'ironique « merveilleuse Barcelone d'aujourd'hui » dans la tirade de MARIA sur l'architecture (scène B-6) se distingue de la Barcelone du passé – qu'il faut mettre au pluriel, comme le fait MANEL : « Hi havia unes quantes Barcelones » (64). Cette ville plurielle se construit dans le discours des personnages à travers un certain nombre de distinctions majeures : passé/présent, révolu/pérenne, masculin/féminin, coupure/mélange, riche/pauvre, familier/étranger, etc. Toutes ces distinctions se font le terrain d'un jeu au terme duquel on voit se définir deux approches antithétiques de l'espace dont l'une est une politique – cosmétique, touristique – qui s'exerce pour ainsi dire au niveau du visage de la ville (transformations urbanistiques, mise en valeur des monuments, etc.), quand l'autre est une expérience – intime – liée à la mémoire (individuelle, familiale, populaire), ainsi qu'à la vie quotidienne et à la vie de quartier. *Oloris* n'est pas l'Office du Tourisme, la pièce ne s'apparente ni à un plan ni à un guide de Barcelone, mais bien plutôt à une carte intime et paradoxalement vivante d'un espace en voie de disparition – le texte théâtral offre d'une certaine manière cet « espace pour conserver la mémoire » (scène B-6) que la ville, à travers la politique de transformation urbanistique, se refuse à elle-même.

c) L'invisible du paysage : les immigrés

Le texte théâtral comporte par ailleurs des référents spatiaux qui concernent une autre catégorie de personnages, invisibles mais néanmoins présents pendant toute la pièce : les

immigrés qui ont trouvé refuge dans l'immeuble à l'abandon. Un message sonore récurrent – « *als patis, sona música magrebina* » – renseigne le lecteur/spectateur sur leur origine géographique. MERCÈ feint de se tromper, en prétendant qu'il s'agit de chansons anglophones : « MERCÈ (*amb malícia*) : I aquestes cançons en anglès, eh ? » (35). C'est la présence même des immigrés dans ce lieu qui explique la venue de JOAN, chargé de les trouver afin d'éviter tout accident lors de la démolition de l'immeuble :

Algú ha denunciat... Sembla com si en aquests patis s'hi hagués posat a viure... Bon moment haurien anat a triar. Que famílies magrebines han ocupat algun..., no ho sé, alguns dels pisos abandonats. [...] S'han sentit veus, músiques de ràdio... Segons sembla. (37-38)

On n'a guère d'informations concernant ces personnages invisibles. On connaît uniquement leur origine nord-africaine grâce à la musique déjà évoquée et à partir de cet échange entre JOAN et MARIA :

JOAN : Doncs... A veure, encara podrà ajudar-me. Ha vist moviment ? (*Pausa.*) Algú a les galeries, per alguna finestra...

MARIA : Algú ? No hi ha...

JOAN (*damunt d'ella*) : Africans ; magrebins, segurament.

Pausa.

MARIA (*taxativa*) : Cap magrebí. Jo i el paisatge. (39)

La scène B-10, presque exclusivement sonore, vient confirmer l'hypothèse avancée par JOAN : « *Veus en àrab que expressen ansietat, desesperació...* » (101). La voix se fait ici support des sentiments (l'anxiété, le désespoir) ; le texte didascalique n'indique pas le contenu précis de l'énoncé prévu en arabe. D'une certaine manière, MARIA a donc bien raison de dire qu'il n'y a qu'elle et le paysage : les immigrés demeurent dans une forme de décor sonore, sans jamais accéder à l'individualité. Mais quelques traits, dans les voix perçues par le spectateur, permettent tout de même d'identifier qu'il s'agit de familles – il y a des femmes et des enfants : « *Algun lament femení, algun plor de criatura...* » (101). À force de chercher, de guetter (« M'estaré aquí una estona. De moment, res. Si passa l'estona i no hi ha novetat començaré a ficar-me pels pisos » [53]), JOAN finit par les localiser (« Oriol, Joan. He trobat els magrebins. Al final, sí. Doncs... amb paciència. [...] L'escala dotze o l'escala catorze. Segon pis, deu ser. Us espero fora » [85]), et l'on s'arrêtera plus tard sur les conséquences que cela entraîne.

d) *Le présent de la fiction*

C'est donc dans le cadre de cette image singulière de Barcelone, qui repose à la fois sur une carte complexe et sur l'évocation sonore d'une forme de ville dans la ville (l'espace

méconnu des immigrés), que s'intègre la fiction. Mais on le verra, la construction des espaces et des temps dramatiques se fonde surtout sur des éléments qui ont leur point d'ancrage dans le passé fictionnel des personnages. Même si, comme on l'a vu, la période historique à laquelle renvoie l'action dramatique semble sans équivoque (c'est la période contemporaine de l'acte d'écriture), les signifiants temporels désignant le moment présent ne sont pas très nombreux ; on saisit essentiellement l'époque à travers la référence au contexte de transformations urbanistiques – et d'une certaine manière aussi, forcément, parce que l'on connaît (ou si l'on connaît) la place d'*Olor*s au sein de la trilogie. Peu de marques indicelles – explicites – de cadrage historique, donc, même s'il est bien évident que la plupart des signes (toponymie, contexte de grands travaux architecturaux, etc.) permettent de dater aisément la période historique. Par ailleurs, on repère la présence de certains signifiants temporels renvoyant à la modalisation de l'action dramatique ; ces derniers permettent de reconstruire la chronologie fictionnelle, au sein d'une structure théâtrale qui consiste à fragmenter deux trames distinctes et à les agencer entre elles sur le mode d'une alternance rigoureuse. L'action se déroule en moins d'une journée – en quelques heures, en fait –, puisqu'elle commence tout de suite après le déjeuner d'anniversaire de la PETITE MARIA (interrompu par le départ de la mère, comme MANEL le raconte à MARIA : « estàvem dinant, acabant de dinar, i la mama s'aixeca i ens hem pensat que anava al vàter. Ja et donaran, vàter ! Havia fotut el camp. M'he acollonit » [47]) et qu'elle se termine à la tombée du jour (« *La llum del dia ha baixat molt* » [101]).

Quant au lieu où se passe l'action, il est irrémédiablement lié aux différentes évocations du passé dans le discours des personnages ; autrement dit, le lieu de l'action, en tant qu'objet du discours des personnages, est rarement évoqué dans son statut de lieu du présent – essentiellement dans un cas : lorsque JOAN cherche à savoir où se cachent les immigrés. C'est l'espace scénique qui fournit presque l'entièreté des informations qu'il faut connaître à propos du lieu, et une seule réplique a pour fonction de compléter ou de prolonger l'espace scénique, en décrivant l'espace contigu le plus proche ou le plus immédiat ; on apprend en effet à la scène A-1 qu'il n'y a pas d'ascenseur, mais des escaliers :

MARIA : D'on surt, mama ?

MERCÈ (*encara esbufegarà uns minuts*) : Ai, filla, aquest ascensor.

MARIA : Res d'ascensors, mare.

MERCÈ : Per què ?

MARIA : Escales. Per això s'ha cansat. Escales, mare. (32)

À la scène B-2, MARIA déclare au présent qu'elle est chez elle : « Sóc a casa meva » (37), mais elle a tôt fait d'ajouter qu'elle va s'en aller : « Que sóc a casa meva. Tranquil, sí, me n'aniré ; però sóc a casa meva, no m'ho invento » (38). On voit bien qu'il ne s'agit plus alors que d'*une illusion de chez-soi* : le lieu promis à la démolition ne peut déjà plus être conjugué au présent. Du reste, la locution *a casa* désigne déjà un autre lieu en ce qui concerne MERCÈ ; lorsque MARIA parle de la raccompagner « à la maison », elle parle bien de la reconduire chez MANEL : « agafem el cotxe i la torno a casa » (33). La question du chez-soi se pose évidemment de manière complexe dans une pièce comme *Oloris*, qui met en scène la fragilité et la disparition même d'un paysage familial – on y reviendra.

Pour finir, et sans surprise par rapport à ce que l'on a dit plus haut, on peut souligner le nombre assez réduit d'espaces dramatiques liés (strictement) au moment présent dans la biographie fictionnelle des personnages ; on en repère essentiellement trois : l'entreprise pour laquelle travaille JOAN ; chez MANEL ; et, d'une certaine manière, l'univers de MARIA, qui est photographe. Mais finalement, dans ce dernier cas, on remarque que le métier de MARIA est davantage signifié par la présence sur scène d'un appareil photo qu'à travers la référence à des lieux précis dans le discours des personnages ; on ne sait pas, par exemple, où elle travaille exactement, si elle a un studio, etc., malgré quelques allusions ponctuelles :

MERCÈ (*interrompt-la*) : Els teus retrats... coi ! Tothom ho diu !

MARIA (*seguint-li el corrent*) : Tothom.

MERCÈ : Els diaris !

MARIA (*burleta*) : Cada dia ho proclamen. No paren. Que sóc la millor.

MERCÈ : La millor ! (*Riu, maliciosa* :) « Fotos MARIA ». (32-33)

Une réplique de MANEL contribue aussi à donner une certaine vraisemblance au métier de MARIA en dehors du projet photographique auquel on la voit se consacrer ; il raconte en effet à sa sœur : « als meus fills els cau la baba si els diaris parlen de fotògrafs i et citen a tu » (56). Enfin, si MARIA évoque de manière sarcastique son propre travail de photographe – « (*amb un cert sarcasme que s'adreça més a ella mateixa que a l'home*) : Casaments i primeres comunions » (38) –, on apprend tout de même par JOAN que certaines de ses photographies ont fait l'objet d'une publication : « El meu pare va arribar amb un llibre de fotografies. Ens va dir : “La vaig conèixer, la fotògrafa que ha fet aquest llibre” » (53-54). Mais on le voit, même dans cette dernière réplique, tout porte à croire que le principal point d'ancrage de l'action dramatique, du discours des personnages, c'est le passé.

2.3.1.2. La clôture d'un cycle déjà clos

Carles Carreras affirme, on l'a vu, que les trois pièces doivent être lues comme une seule et même histoire embrassant trente-sept années réelles. Toutefois, Benet lui-même prend soin de souligner l'autonomie d'*Olor*s, qui peut ainsi être lue/vue même par un lecteur/spectateur qui ne connaîtrait pas les deux textes précédents :

Vaig pensar, amoïnât, que un dia hauria de tornar-hi i fer net d'un cop ! Però com ? El temps m'ha servit la manera amb safata. I ara sí. Millor o pitjor, la història de Maria i dels patis s'acaba definitivament aquí, amb *Olor*s, vint anys després de redactar *Baralla entre olors* i trenta-sis anys després de redactar *Una vella, coneguda olor*.

Compte, la situació que presenta *Olor*s és completament independent de les dues anteriors, i no les necessita en absolut. Es basta a si mateixa i no necessita, per ser compresa i seguida, cap material escrit abans. Si algú conegués les altres peces, es podria distreure, de tota manera, trobant al·lusions i evolucions que potser el farien somriure. Això no ho negaré.⁷¹⁴

En d'autres termes, l'indépendance proclamée par le dramaturge lui-même, c'est-à-dire l'autonomie du texte, doit sans doute être comprise comme son aptitude à exister pour ainsi dire à deux reprises : certes, au sein de la trilogie, mais également – et de manière tout aussi incontestable – par soi-même. C'est en ce sens que l'on propose une lecture apparemment paradoxale, en parlant d'*Olor*s comme d'un texte qui viendrait clore un cycle déjà clos. Cette interprétation se fonde sur le constat d'une grande singularité de la pièce par rapport aux deux précédentes – singularité dont on tâchera de rendre compte en montrant que le texte de 1998 se distingue non seulement par la description initiale de l'espace scénique, mais aussi par l'utilisation de l'espace tout au long de la pièce. On s'appuiera surtout sur une comparaison entre *Olor*s et *Una vella, coneguda olor*, en accordant parfois une attention mineure à *Baralla entre olors*, pour deux raisons : d'une part, dans la pièce de 1979, l'espace n'est pas structurellement et fonctionnellement si distinct de celui d'*Una vella, coneguda olor* ; d'autre part, certains traits caractéristiques de l'espace dans *Baralla entre olors* – et en particulier une certaine impression de découverte progressive du lieu, comme à travers un mouvement de caméra – sont sans doute attribuables à la genèse même de la pièce, qui est une commande scénaristique pour la télévision :

Avançada la primavera del 1979, els responsables de la televisió estatal a Barcelona em van demanar que, molt precipitadament, els escrivís un guió dramàtic d'una hora de duració. No podia perdre el temps buscant tema, ja l'havia de tenir. Va ser d'aquesta manera com vaig

⁷¹⁴ BENET I JORNET, Josep M. « Ciutats, sentiments i el temps ». *Art. cit.*, p. 12. C'est déjà ce qu'affirmait l'auteur en 1980, à propos de *Baralla entre olors* : « Que quedí clar que, malgrat el seu parentiu amb *Una vella, coneguda olor*, li vaig conferir existència independent i pròpia. Vull dir que el lector que la llegeixi o l'espectador que la veïés no necessitarien en absolut conèixer el seu antecedent. » BENET I JORNET. Josep M. « Nota prèvia ». In *Baralla entre olors*, p. 5.

cedir a la temptació, al final, de donar continuïtat a *Una vella, coneguda olor*. [...] *Baralla entre olors* va ser gravada entre el dimecres 26 de novembre i el dimarts 2 de desembre de 1980, en una realització de Lluís M. Güell i protagonitzada per Rosa M. Sardà i Enric Arredondo, els quals eren acompanyats en el repartiment per Antoni Rovira i Carme Molina. La peça va ser emesa el dimecres 7 de gener de 1981.⁷¹⁵

a) *La description de l'espace, la découverte du lieu*

On se propose de considérer dans un premier temps les textes didascaliques initiaux des pièces qui composent la trilogie de Benet⁷¹⁶. Tout d'abord, le texte d'*Una vella, coneguda olor* s'ouvrait avec cette description de l'espace scénique :

Patis interiors, als darreres d'una illa de cases, al barri vell de Barcelona.

Un dels patis, el més gran, té safareig, un cobert, i porta que dona al menjador del pis corresponent.

El pati veí és més elevat i petit. Testos i porta.

Galleries, finestres, canonades, ferros i fils d'estendre la roba.

L'acció té lloc durant l'estiu del 1962. (52)

La description initiale de l'espace scénique dans *Baralla entre olors*, en partie distincte, était la suivante :

Un estudi de parets blanques, senzill, disposat amb gust modern i segons canons *progres* dels anys setanta. Grosses reproduccions fotogràfiques. Gravats de pintors actuals, objectes de terrissa popular, lleixes amb llibres, telèfon, televisor, tocadiscos... Sofà i tauleta. Per una illa de cases, al barri vell de Barcelona. Hi ha un altre pati, veí del primer, però més petit. Galleries, finestres, canonades, ferros i fils d'estendre la roba.

Estiu de 1979.

(El balcó té els porticons tancats ; els patis no es veuen. Però és de dia, avançat el matí, i es filtra llum per les esclotxes. La llum, i també els sorolls dels patis : conversa d'unes veïnes, xerroteig d'algun lloretó, sintonia d'algun programa femení per la ràdio...

Al sofà hi ha un home que dorm, tapat amb llençols de color. Deu tenir més de quaranta anys. Està escabellat i potser calbeja. Es troba en aquell moment físic que la joventut gira definitivament la cara. Però no és lleig. El soroll dels patis sembla que pugui de to fins a fer-se obsessiu, i l'home es desperta sobresaltat. Queda assegut al llit els ulls esbatanats.) (11)

Enfin, le texte didascalique initial dans *Olors* indique :

Part d'un pis senzill i polsós : una peça de mida modesta, ara buida de mobles, de vida.

Només hi ha una romanalla : un moble coix, inservible, potser una taula, però no

⁷¹⁵ BENET I JORNET. Josep M. « Nota prèvia ». *Art. cit.* In *Baralla entre olors*, p. 5-6.

⁷¹⁶ On souligne les éléments de description que partagent les trois pièces.

necessàriament. Una porta balconera dóna a una habitació ; una altra obertura comunica amb la resta de la casa, sortida inclosa.

Porta balconera per on es passa a un pati interior, als darreres d'una illa de cases, al barri vell de Barcelona. Hi ha un altre pati, veí del primer, però més petit. Galeries, finestres, canonades, ferros i fils d'estendre la roba. Abandó total. Ni un signe de vida. A les galeries només queden andròmines inútils ; alguns balcons no tenen porta i ofereixen a la vista el badall dels seus interiors ; d'alguna finestra n'han saltat els vidres. Però a més i sobretot, els patis han estat ferits, al fons, per un esvoranc enorme, com si un monstre hagués queixalat i devorat cases senceres i d'algunes n'hagués deixat, de moment, restes convertides en munts de runa. Potser sobiraneja la bestial ferida el perfil amenaçador d'alguna grua. (27)

Si l'on compare brièvement *Baralla entre olors* et *Una vella, coneguda olor*, on peut relever un certain nombre de différences assez significatives du point de vue de la description de l'espace scénique. En particulier, le lieu parle des personnages en des termes bien distincts selon la pièce que l'on considère. Dans la pièce de 1963, la description de l'espace vise surtout la représentation d'un certain type d'habitat permettant d'identifier le milieu (social, socio-économique) des personnages ; dans la pièce de 1979, en revanche, le lieu permet en quelque sorte d'accéder à une forme d'individualité à travers la présence de plusieurs éléments de décor (photographies, œuvres artistiques et autres objets) sans pour autant que disparaisse la notion de milieu (désormais, socio-culturel) dans la mesure où l'agencement même de l'intérieur constitue un marqueur idéologique, politique, que le texte didascalique souligne d'ailleurs – par l'opposition implicite progressiste/réactionnaire (*progre/[carca]*). En outre, *Baralla entre olors* commence dans un espace fermé et l'on observe, en particulier, des indications concernant la lumière, ce qui n'était pas le cas dans la pièce précédente. Mais s'il est question ici de lumière, c'est peut-être en raison de la genèse du texte puisque, comme on l'a dit, *Baralla entre olors* était une pièce destinée, dès son écriture même, à être filmée pour la télévision. Du reste, l'impression de clôture n'est que temporaire : elle est déterminée par le traitement esthétique de l'espace, c'est-à-dire par une découverte du lieu que l'auteur conduit depuis l'écriture didascalique ; structurellement et fonctionnellement, on le montrera, l'espace est relativement comparable dans les deux pièces. Dès le début de *Baralla entre olors*, d'ailleurs, on retrouve bien la présence sonore du voisinage qu'indiquait déjà la didascalie initiale dans le premier acte d'*Una vella, coneguda olor* : « *Algú canta. D'entre les veus del veïnat, indiferenciables, aviat en sobresurten tres* » (53).

En revanche, dans *Olors* on pourrait presque dire que le texte didascalique s'apparente à un auto-palimpseste qui travaille de l'intérieur l'espace scénique en le dépeuplant et en le blessant. C'est en effet sur ces deux aspects que Benet met l'accent : abandon total, pas le moindre signe de vie – c'est un *espace dépeuplé* – ; au fond des cours intérieures se dresse une énorme brèche – c'est un *espace blessé*. Certes, certains éléments de description, qui renvoient pour ainsi dire à l'armature générale de l'espace scénique dans la trilogie, se sont maintenus au fil du temps et de l'écriture ; mais tout compte fait, seuls les mots sont restés comme demeure une ruine. Car on pourrait bel et bien parler, pour rendre compte de la description de ce paysage de décombres, d'une *écriture didascalique de la ruine*, qui s'accompagne ici d'une expression éminemment subjective ; l'auteur recourt en effet à un certain nombre de procédés qui ne sont pas le propre, en général, du texte didascalique. L'énorme brèche (provoquée par les travaux architecturaux) est comparée à un monstre dévoreur, on remarque le recours au sémantisme de la blessure, etc. – on pourrait presque envisager l'écriture de Benet à l'aune de la notion de « didascale poète » telle que l'a élaborée et définie Monique Martínez Thomas :

Dans toutes les périodes de l'œuvre théâtrale de Valle-Inclán (œuvres modernistes, farces et *esperpentos*), les didascalies, hypertrophiées, sont des créations littéraires à part entière. Elles peuvent susciter des analyses de type littéraire aussi riches sinon plus que le texte du dialogue, souvent plus rudimentaire et argotique, du moins dans les œuvres de la dernière période. Elles fixent aussi, dans une optique dramaturgique, un univers scénique si riche et si complexe que la représentation entraîne souvent une déperdition sémantique, atypique dans le processus qui mène du texte à la scène. L'objet scénique est en effet plus complet d'un point de vue sémiotique que la représentation virtuelle fixée par l'auteur dans le texte. [...] La voix didascalique devient un « je poétique », qui crée un sémantisme multiplié par les possibilités rythmiques et métaphoriques de la forme poétique.⁷¹⁷

Il ne s'agit évidemment pas de plaquer sur l'analyse d'*Olors* un commentaire portant sur l'œuvre théâtrale de Valle-Inclán ; on souhaite seulement s'en inspirer ici afin de montrer qu'à travers la personnification de l'espace – l'image du lieu comme personnage de la pièce –, Benet semble privilégier un certain sentiment du lieu qu'il ne fixe ni ne fige en établissant des coordonnées scéniques trop prescriptives et/ou trop techniques ; on peut d'ailleurs interpréter dans le même sens l'emploi de l'adverbe modalisateur (« négociateur », pour reprendre la terminologie de M. Martínez Thomas) : on aperçoit « peut-être » le profil d'une grue.

⁷¹⁷ MARTÍNEZ THOMAS, Monique. Pour une approche de la dramaturgie espagnole contemporaine. Op. cit., p. 83.

b) *Structure et fonctionnement d'un espace ruiné*

La description d'un lieu en ruines constitue une première différence notable entre *Olors* et les deux pièces précédentes ; mais l'évolution la plus significative tient surtout à la structure et au fonctionnement de l'espace dans la pièce de 1998 – un *espace ruiné*, donc, non seulement parce que l'espace scénique représente un lieu délabré, mais aussi et surtout au sens où l'organisation et la signification mêmes de l'espace (tel qu'il était construit et articulé dans *Una vella, coneguda olor* et dans *Baralla entre olors*) sont désormais profondément altérées, au point qu'elles ont perdu jusqu'à leur raison d'être. C'est ce que l'on tentera de mettre en évidence en décrivant d'abord, de manière synthétique, les principales caractéristiques de l'utilisation de l'espace dans les deux premières pièces afin de pouvoir, ensuite, évaluer précisément la rupture que semble constituer *Olors* à cet égard.

Le traitement de l'espace n'est pas si différent qu'il y paraît à première vue dans *Baralla entre olors* et dans *Una vella, coneguda olor*. Certes, comme on l'a dit, on observe dans la pièce de 1979 un mouvement de découverte progressive du lieu depuis l'intérieur (fermé, intime) jusqu'aux cours de l'immeuble :

MARIA *treu els llençols del sofà. Després obre els porticons de la porta-balcó i deixa passar la llum, però no el paisatge exterior, invisible també fins ara, perquè hi interposa una cortina de roba molt fina que abans, en canvi, estava descorreguda. Després d'això, entra i surt de la sala-estudi. (15)*

Mais ce que prépare Benet, à travers ce mouvement de dévoilement graduel, n'est autre que la reconnaissance du lieu – et, à partir du lieu, de MARIA – par JOAN :

MARIA : No em coneixes ?

JOAN : T'he de conèixer, oi ?

MARIA : Potser no necessàriament. En tot cas no m'has conegut. (*S'aixeca i va cap a la porta-balcó.*) Però el paisatge que es veu des d'aquí sí que el coneixeràs. (*Separa les cortines. Obre la porta-balcó. JOAN, estupefacte, s'aixeca també, lentament.*) Mira.

(*Li mostra els patis veïnals, que l'espectador descobreix al mateix temps que JOAN. Remors familiars ressonen per l'aire. JOAN avança cap a l'exterior. MARIA el deixa passar i el segueix.*)

JOAN : Són els sorolls dels patis els que m'han despertat. (*Els ressegueix amb la mirada, no com si els recuperés, sinó com qui somia coses vagament desagradables. Després s'acara a MARIA.*) Ets la Maria. (21)

Il n'y a en fin de compte qu'une différence de perspective ou d'angle de vue ; mais le paradigme spatial, quant à lui, n'a pas changé. L'espace, en particulier dans *Una vella, coneguda olor*, repose moins sur des oppositions stables et clairement établies (ouvert/fermé, privé-intime/public, etc.) que sur différentes formes d'entre-deux : mi-clos/mi-ouvert, mi-privé/mi-collectif, etc. Dans une certaine mesure, l'espace scénique peut sans doute être vu comme une sorte de transposition d'un type d'habitat qu'a bien connu Benet pour y avoir grandi, et qu'il évoque dans un passage particulièrement éclairant de *Material d'enderroc* (les paysages de Benet se mêlent ici à ceux de Terenci Moix) :

No puc parlar del Ramon infant, encara que llegint *El dia que va morir Marilyn* o el primer volum d'*El pes de la palla* comprovava, francament sorprès, que records que imaginava únicament meus també eren ben seus. Però tampoc caldria que en parlés, ja en va parlar ell mateix, i a bastament. Sí que podria referir-me a l'ambient on va viure durant aquells anys d'infantesa. Un ambient de barri popular mediterrani. Més a la vora d'una determinada Roma i de Nàpols tot sencer (em fa l'efecte) que de ciutats peninsulars geogràficament molt properes. Un ambient en el qual va créixer immers, feliçment integrat. Per això li agradava un determinat cine italià de senyores espitregades i de senyors en samarreta imperi. Un cine de gesticulació, de promiscuïtat, de relativa i agredolça misèria. Era una mena de calc del petit món on vivíem. Al nostre barri les baralles i les abraçades se succeïen sense solució de continuïtat, i del castanyot es passava al petó en el transcurs de cinc únics minuts. Això entre pares i fills. Però, entre el veïnat, les efusions d'odi i d'afecte també proliferaven sense parar i, en realitat, gairebé sempre, a través de la paraula. Una paraula més o menys proçaç, rica i acolorida ; viva.⁷¹⁸

Dans *Una vella, coneguda olor*, l'intérieur est en partie visible ; lorsque la pièce commence, en effet, on voit MARIA en train de déjeuner chez elle, dans la salle à manger. Mais dès la première scène, MERCÈ appelle sa fille (depuis l'intérieur de sa demeure) – DOLORS, depuis la cour plus petite, et EULÀLIA, depuis son balcon à l'étage, regardent toutes deux en direction de la voix : « *Les dues dones miren a baix amb lleuger sobresalt* » (55). Le ton est alors donné : ce qui se passe chez les uns, les autres peuvent l'entendre et même souvent le voir. L'espace contigu prend ici une importance considérable, en particulier vers la fin de la pièce où, avant le dernier échange entre MARIA et JOAN, le principal dialogue est la querelle qui a lieu chez NEUS et qui oppose cette dernière à son mari ; ces deux personnages ne sont pas visibles, le spectateur entend seulement leurs voix. Si les échanges du dedans (chez les personnages, à l'intérieur) sont perceptibles depuis le dehors (les cours intérieures), c'est vraisemblablement parce qu'il n'y a pas de frontière nette entre l'intérieur

⁷¹⁸ BENET I JORNET, Josep M. *Material d'enderroc. Op. cit.*, p. 88.

et l'extérieur, entre l'intime et le public. Aucun espace n'est complètement extérieur – les cours intérieures ne font pas partie de l'espace public (comme les places, les rues, etc.), il s'agit encore d'espaces domestiques –, mais aucun n'est complètement intérieur non plus (privé ou intime) – presque tout le monde peut presque tout voir et/ou presque tout entendre depuis les cours, les balcons, les fenêtres, etc. L'espace domestique est pour ainsi dire en partage, et cela s'accompagne nécessairement d'une forme de surprise de l'espace – ici, intime (surprise distincte de celle étudiée dans *El gos del tinent*) – puisque les échanges intimes, privés, etc., sont en permanence susceptibles d'être interceptés par un voisin. Dans *Una vella, coneguda olor*, on voit donc se construire un espace de semi-intimité (les cours intérieures, et les intérieurs chez les personnages) toujours menacé d'être surpris depuis un autre espace multiple de sociabilité (les balcons, les fenêtres, etc.). Cette configuration permet d'abriter des échanges très divers : échanges familiaux (entre mères et enfants, mais aussi entre le frère et la sœur), échanges entre voisins et surtout entre voisines, et échanges entre MARIA et JOAN, où l'on voit poindre le désir. Cette construction de l'espace scénique – à la fois multiple et structuré par un nombre considérable de zones de transition entre ses différentes composantes (entrées/sorties, points de passage, pluralité de l'espace contigu, etc.) – favorise également le rythme de la pièce. L'espace, dans *Una vella, coneguda olor*, est en fait constitué d'une multitude d'espaces semi-ouverts, semi-privés, semi-intimes, etc., autrement dit d'espaces où la vie des personnages peut presque en permanence être perçue (vue, entendue, surprise, épiée, etc.) par les voisins – on pourrait parler d'un espace éventé.

Dans *Olor*, en revanche, ce sentiment d'éventement de l'espace scénique a laissé place à l'image d'un brutal événement du lieu ; ce que l'on a décrit à propos d'*Una vella, coneguda olor* (l'articulation singulière entre toute une série d'oppositions, le jeu subtil autour de la valeur de l'espace) se trouve en fin de compte annulé dans la pièce de 1998, où l'espace ne se caractérise plus que par l'abandon et par une forme de béance, comme on le perçoit bien à travers les regards de MARIA dès la scène B-1 : « *surt a l'exterior per la porta balconera. Mira els patis, resseguint-ne els volums, els detalls i els colors. Només evita l'esvoranc del fons* » (29). L'espace tombe en ruine et sa structure première (c'est-à-dire les cours intérieures, les appartements, etc., qui sont toujours là, visibles) n'a plus valeur que de trace ; les différentes composantes de l'espace scénique dans *Olor*, en effet, ne remplissent plus du tout la même fonction. L'idée d'espace domestique a disparu en même temps que les derniers habitants ; les oppositions du type ouvert/fermé, privé/public, etc., se sont effondrées dans la mesure où, vraisemblablement, il n'y a plus personne en ce lieu dont on puisse être vu. Le rapport de contiguïté s'est même, d'une certaine manière, inversé : les

cours intérieures ne constituent plus un espace surpris, c'est-à-dire vu, observé, épié, depuis d'autres espaces (par exemple, les balcons) ; elles deviennent au contraire l'espace même depuis lequel s'exercent la surprise et l'affût, lorsque JOAN tente de repérer où se sont installés les immigrés.

Le rapport entre espace scénique et espace contigu est assez déterminant dans *Olor*. Il n'y a pas de véritable opposition entre l'espace représenté (les cours intérieures, etc.) et la partie non représentée de ce qui fut autrefois le dedans des appartements ; cette opposition n'a pas lieu d'être, en effet, dans la mesure où les anciens habitants ont vidé les lieux. L'utilisation du hors-scène que constitue la partie non visible de l'appartement de MARIA acquiert une valeur essentiellement fonctionnelle : les personnages entrent et sortent, apparaissent et disparaissent ; par exemple, lorsqu'arrive la PETITE MARIA dans la scène B-8 : « *Apareix, al pis, venint pel pas que condueix a l'entrada, una noia de dinou anys* » (85). On observe d'ailleurs qu'il s'agit à chaque fois de vraies entrées et de vraies sorties : les personnages sont là, dans l'espace scénique, ou bien ils n'y sont pas ; mais aucun d'eux ne peut être déclaré mi-présent mi-absent, contrairement aux voisines et voisins dans *Una vella, coneguda olor* et dans *Baralla entre olors*. Le hors-scène auquel on s'intéresse ici offre donc un moyen dramaturgique commode, qui permet à l'auteur de faire sortir les personnages lorsqu'ils n'ont pas leur place dans la scène. Deux exceptions par rapport à cette remarque d'ensemble : à la fin de la scène A-7, MERCÈ raconte à MARIA un épisode du passé de MANEL, qui s'était absenté et qui est revenu à l'insu des deux autres (« *en sentir la seva mare s'atura a escoltar-la* » [82]) ; et surtout, la valeur elliptique du hors-scène est exploitée à plein à la fin de la scène B-6 :

Calla, sobtadament, la música magrebina. JOAN alça la vista. Espetec d'una finestra que es tanca. JOAN s'adona de quina és. Tens un instant, inicia el gest d'anar cap a aquella direcció, però el talla immediatament. Torna la vista a MARIA. L'estreny. En silenci, entren al pis. JOAN deixa caure el mòbil. Desapareixen dintre. (75)

D'évidence, l'utilisation du hors-scène s'apparente à un clin d'œil de connivence au spectateur : JOAN vient enfin de repérer dans quel appartement se trouvent les immigrés, mais il cesse momentanément de traquer ces derniers pour partager un moment d'intimité sexuelle avec MARIA – et si le lecteur/spectateur n'est pas certain d'avoir compris, la scène B-9 lèvera ses doutes :

JOAN (*a MARIA*) : M'ha... M'ha agradat coneixe't.

MARIA (*irònica*) : Et refereixes al que et refereixes ? Ah, sí, et faltava dir això, abans d'anar-te'n. Ben educat, el noi. Tranquil. (95)

Pour le reste, c'est un tout autre type de contiguïté qui est préféré dans la pièce. Le texte théâtral construit un double espace contigu : d'une part, l'espace difficilement repérable où se sont installés les immigrés ; d'autre part, l'endroit plus ou moins proche où les travaux de transformation/démolition sont déjà en marche. Et l'un comme l'autre sont profondément enracinés dans l'univers fictionnel. MARIA est beaucoup plus surprise par les venues de JOAN, de MERCÈ et de MANEL que par la présence des immigrés (pourtant invisibles) – une présence à laquelle elle s'est habituée. L'arrivée de JOAN, tout à fait inopinée, est ressentie comme une véritable intrusion : « *La dona té un autèntic sobresalt* » (30), tout comme celle de la mère :

Se senten passes i paraules d'algú que s'acosta venint de l'interior del pis.

MERCÈ (*off*) : Ara digueu. Ara digueu. Nena !

MARIA (*sorpresa*) : Mare ? (31)

Il est particulièrement significatif que MARIA s'étonne de la présence de MERCÈ, dans un lieu où cette dernière a pourtant vécu presque toute sa vie, alors qu'un peu plus tôt dans la même scène (scène A-1), la photographe n'était « pas du tout surprise » par la musique maghrébine qui s'est mise à retentir dans l'immeuble désert :

De sobte, als patis, sona música magrebina. S'atura a escoltar, gens sorpresa. Alça la vista, en un gest instintiu, no excessivament interessat, per saber d'on ve la música. I de sobte s'obre una finestra de qualsevol de les cases, amunt, i la música arriba més fort. MARIA mira cap a la finestra. Un moment i, sense que veiem qui ho fa, la finestra torna a tancar-se. (31)

Avant même la démolition définitive de l'immeuble, les anciens habitants n'y ont déjà plus leur place ; ce sont les immigrés qui font désormais partie du paysage – un paysage de ruines, promis à la disparition, qui ne peut évidemment être peuplé que de présences sonores, à peine silhouettes ou ombres. La présence des immigrés – invisible, strictement cantonnée à l'espace contigu – plane donc sur l'ensemble de l'action dramatique. Elle est signifiée par des messages sonores que l'on a déjà mentionnés (la musique maghrébine récurrente, ainsi que le « fracas d'une fenêtre qu'on ferme » à la fin de la scène B-6 et l'orchestration des voix et des cris dans la scène B-10) ; cette présence se manifeste également à travers quelques messages visuels aussi rares que furtifs : une fenêtre qui s'ouvre dans la scène A-1, ou les « ombres » dans la scène B-10. Enfin, la présence des immigrés quelque part dans l'immeuble prend tout son poids grâce à l'espace ludique (ou gestuel) créé par le regard, les attitudes et certains déplacements des personnages présents sur scène. Dans le passage du texte didascalique que l'on vient de citer, MARIA lève les yeux en direction d'une fenêtre qui s'est ouverte et d'où provient la musique, permettant ainsi au spectateur de situer au moins

dans quelle zone se trouve l'appartement où se sont installés les immigrés – à défaut de le localiser précisément. On peut commenter de la même manière cette indication concernant la mère de MARIA : « *MERCÈ escolta la música* » (43).

À cette invisibilité omniprésente des étrangers se superpose un autre type d'espace contigu qui renvoie aux travaux architecturaux déjà en cours de réalisation. Cet espace est, lui aussi, signifié par un message sonore récurrent : « *Han començat a sentir-se els sorolls d'un equip de demolició en marxa, fet que l'ha aturada dos segons* » (29). On reviendra plus tard sur la récurrence et sur l'articulation entre eux des deux messages sonores, mais on souhaite ici mettre l'accent sur la coexistence des deux espaces contigus dans la pièce : « *Sona música magrebina. Al principi gairebé inaudible, dominada pels sorolls de la demolició, però de seguida més alta i clarament diferenciable* » (65). On propose ici d'envisager l'idée selon laquelle on pourrait repérer dans *Olor*s une forme de contiguïté au sein de la contiguïté, autrement dit des *contiguïtés enchâssées* ; comme MARIA le fait remarquer à JOAN, les immigrés perçoivent bien eux aussi les travaux de démolition qui sont en train d'être réalisés :

MARIA : [...] Aquesta música magrebina, fora de lloc. Oblida-te'n, no hi ha res a fer. I ells ja les escolten, les màquines. Com vols que no estiguin comptant els dies que els queden ? Se n'aniran a temps. Deixa'ls tranquils, una setmana i mitja o el que sigui que els queda per reposar.

JOAN : Sóc arquitecte, no un cabró. Trobar-los vol dir ajudar-los. (68)

Autrement dit, on pourrait définir les contiguïtés enchâssées comme une manière singulière dont l'histoire s'écrit/se réécrit elle-même, pour ainsi dire en ses propres marches, comme si le texte théâtral offrait des prolongements en pointillés en s'ouvrant, à partir de l'espace contigu, vers des altérités – mystérieuses et ici, méconnues, privées d'incarnation – qui sont en même temps des invitations à mettre en perspective les représentations du réel dans la pièce. Le texte théâtral semble ainsi formuler, à l'adresse du lecteur/spectateur, ce rappel fondamental : que la fiction, à l'image de l'Histoire, n'est certainement pas univoque, mais qu'elle s'enrichit en permanence d'une multiplicité de sentiments, de points de vue, d'états de conscience, etc. – en l'occurrence, ici, de la manière dont MARIA suppose que les immigrés aussi perçoivent à leur manière les grands travaux de démolition. La notion de contiguïtés enchâssées trouve sa place dans une écriture dramatique qui semble fonder en partie son système de signification sur la pluralité, la superposition et l'entrelacs, mais aussi sur le heurt et sur la disjonction (des aspects qui caractérisent aussi, on l'a montré, les différentes cartes personnelles de la ville) : pendant toute une partie de la pièce, l'espace des

personnages et l'espace des immigrés invisibles se rencontrent à peine, puis cette rencontre entre les deux mondes a lieu à la fin, mais elle prend alors la forme d'un heurt particulièrement brutal. Une certaine violence se trouve inscrite dans l'image même du bouleversement du paysage, que l'on perçoit à travers plusieurs indices dont certains peuvent sembler *a priori* anecdotiques ; ainsi, l'espace est devenu, pour l'un de ses anciens habitants, un simple terrain vague où l'on peut uriner n'importe où :

MANEL : Me'n vaig a pixar.

MARIA : No hi ha aigua.

MANEL : Tant li fot, on quedin, els pixats. Si d'aquí a una setmana, tot això serà un solar... (77)

On peut voir, dans le comportement de MANEL, le signe que l'espace a perdu son trait domestique, et cet *évanouissement de la domesticité* entraîne une forme particulière de retour à l'état de nature qui affecte non seulement la description du paysage (un terrain vague, un endroit à l'abandon), mais jusqu'aux individus, dans la mesure où certains personnages affichent une *pratique sauvage de l'espace*. Cette caractéristique est tout à fait manifeste, en particulier à la scène B-6 ; JOAN, en effet, se lance dans une véritable traque des immigrés, et l'aisance insolite de ses déplacements tient plus de l'animal que, par exemple, du sportif de haut niveau :

De sobte reacciona, es planta al mig del pati i escolta, concentrat. Fa un pas en una direcció, però rectifica amb un gest d'impotència i, aleshores, en un canvi d'idea, àvid, lleuger, àgil, però a l'atzar, comença a enfilat-se per reixes, balcons i finestres, buscant. [...] JOAN, sense ni adonar-se del propi esforç, converteix en punts per impulsar-se aquells obstacles, sortints, reixats, canonades, que semblaven posar distància entre els veïns, quan n'hi havia. MARIA calla, desconcertada davant una desvergonyida ingravidesa que permet a l'home envair qualsevol espai. [...] JOAN desapareix en tombar l'angle d'una casa, torna a reparèixer, salta, s'enfila més amunt, entra per alguna obertura [...] ha recorregut tot allò que li era accessible. Infructuosament. Finalment renuncia. Es gira i mira MARIA, des de lluny. Ella li aguanta la mirada. Ell ha quedat quiet, suat, panteixant. Els separa una bona distància, ella en un extrem, ran de terra, i ell a l'altre extrem, enfilat amunt. (66-67)

L'immeuble à l'abandon s'est transformé en terrain de chasse que JOAN parcourt, arpente et escalade, avec l'agilité d'une bête de proie – qui étonne MARIA et dont lui-même ne semble pas conscient. Petit à petit, l'espace se désapproprie donc lui-même de tout trait de domesticité, d'habitat humain, etc., et le texte théâtral semble préparer ainsi la violence finale de l'expulsion des immigrés, racontée exclusivement depuis l'espace contigu au moyen de messages sonores. Cette expulsion est annoncée par la dernière didascalie de la

scène B-9 : « *Lluny, la sirena d'algun cotxe de la policia* » (97), et constitue pour ainsi dire l'action principale de la scène B-10 :

De cop i volta esclata l'agitació als patis. Veus en àrab que expressen ansietat, desesperació... Algun lament femení, algun plor de criatura... Corredisses. I damunt de tot això, imponent-se, veus de la policia. Enèrgiques però també neutres, despersonalitzades, glacials. Discussions breus i inútils. Ombres que es mouen dins de les cases. I, a més, sons poc destriables, estranys, que no podem identificar ni comprendre.

Inesperadament, un crit d'angoixa i els vidres d'una finestra peten de cop. Trencadissa i vidres que van caient, com una estranya cascada, mentre reben i envien reflexos, darrere mateix de MARIA, que s'ha encongít, per instint, com si algú l'anés a pegar. Un moment de silenci absolut. Semblaria que els esdeveniments s'haguessin suspès. (102-103)

À la fin d'*Olor*s, l'histoire ne se déroule déjà plus dans l'espace qui avait abrité l'action d'*Una vella, coneguda olor* et de *Baralla entre olors*, mais dans l'espace contigu. C'est une autre histoire qui met en scène d'autres personnages que ceux de la trilogie des « odeurs ». Certes, cette histoire est encore relayée par l'espace ludique (gestuel) créé par MARIA, qui reste présente dans l'espace scénique ; mais tous les autres personnages (sa mère, son frère, sa nièce et JOAN) sont déjà partis – et MARIA, du reste, ne tardera pas à faire de même. C'est pourquoi on a proposé de parler, de manière apparemment paradoxale, de la *clôture d'un cycle déjà clos*, afin de rendre compte de la place singulière que semble occuper *Olor*s au sein de la trilogie en question. D'une part, bien sûr, d'incontestables éléments de continuité permettent de parler d'un cycle : un même lieu dans la Ciutat Vella, des personnages communs aux trois pièces, des références (dans le dialogue) au passé de ces personnages, etc. Mais, d'autre part, la rupture se trouve inscrite au cœur même du discours des personnages ; dans *Una vella, coneguda olor*, en effet, MARIA se désolait à l'idée qu'elle ne quitterait jamais son immeuble et son milieu – « Sempre més tancada aquí, sempre més... » (110) –, alors que trente-sept ans plus tard, elle ne cesse de rappeler à JOAN qu'elle est ici chez elle et ne parvient pas à se résoudre à la disparition de l'immeuble. Le même lieu, qui était ressenti en 1962 comme un espace d'enfermement absolu, n'est plus désormais qu'une béance, et ce bouleversement spatial semble traduire à lui seul l'idée de rupture, qui informe en profondeur l'écriture d'*Olor*s et qui représente à la fois pour l'auteur une manière d'interroger la société en la confrontant à ses choix – non seulement du point de vue de la politique d'urbanisme (décide-t-on de préserver ou, au contraire, de raser un lieu ?), mais aussi plus largement : choisit-on de faire passer, pour ainsi dire, de l'espace contigu à l'espace scénique, c'est-à-dire de la marge à la société, des immigrés qui sont à peine des

ombres, mais qui pourtant font déjà partie de l'histoire (littéralement, puisque leur histoire invisible, comme on l'a vu, traverse toute la pièce de son omniprésence sonore) ? Cette interrogation est commentée par E. Gallén, qui écrit :

L'esforç de Maria haurà estat inútil, i a més no podrà ni tan sols sentir-se innocent, com ella es creia. El seu germà li haurà fet adonar-se'n. Tampoc no sembla clar que la seva neboda, la Maria petita, pugui o hagi de reemplaçar-la el dia de demà en aquesta lluita esforçada contra l'oblit al dret de la memòria històrica de les formes de vida de la gent treballadora. Una memòria que el barri haurà de preservar també en el futur a les famílies de magrebins que han començat a instal·lar-s'hi ; aquelles famílies de les quals ens arriben a *Olor*s músiques, plors, crits d'angoixa, veus que manifesten ansietat i desesperació davant l'abandó total « sense ni un signe de vida » dels patis del Raval.⁷¹⁹

Benet semble donc inscrire le débat de la rupture et de la continuité au cœur de sa propre écriture théâtrale. Avec *Olor*s, il compose en effet un drame qui se rattache en apparence aux deux pièces précédentes, mais qui, en fin de compte, commence alors que l'histoire est déjà finie ; à la fin de la scène B-5, en effet, MARIA a posé des questions à JOAN à propos de la mort de son père (Joan, son voisin dans *Una vella, coneguda olor*, qu'elle retrouvait dix-sept ans plus tard dans *Baralla entre olors*), et elle conclut finalement :

MARIA : De tota manera no l'hauria tornat a veure mai.

JOAN : Qui ?

MARIA : Jo. Perdona. Vull dir jo.

JOAN : Segur que no.

MARIA (*definitiva*) : No. **(59)**

L'idée de clôture se trouve inscrite dans l'emploi même des temps verbaux : le conditionnel passé indique pour ainsi dire que, de toute façon, c'était déjà fini. On observe alors une forme dramatique bien distincte où les représentations, contrairement à *Una vella, coneguda olor* et *Baralla entre olors*, renvoient moins à des images au présent qu'à une manière de revisiter un paysage en ruines. On parle ici de paysage afin de désigner non seulement une certaine Barcelone en voie de disparition/destruction et ce que l'on pourrait appeler le paysage théâtral de l'auteur lui-même ; en effet, revenir en 1998 sur les lieux de son premier théâtre, c'est très certainement aussi pour Benet une manière de considérer le chemin parcouru et de prendre la mesure du temps qui passe – de la donner, aussi, au lecteur/spectateur. De sorte que la formule – clôture d'un cycle déjà clos – permet surtout de se représenter la trilogie à travers des coordonnées spatiales : *Olor*s ne viendrait pas prendre place, à proprement parler, à la suite des deux autres pièces, c'est-à-dire comme un troisième

⁷¹⁹ GALLÉN, Enric. « Fi de partida ». *Art. cit.*, p. 19.

point sur la ligne du temps ; ce serait plutôt un texte théâtral qui regarde les deux autres pour ainsi dire par-dessus, qui les surplombe. Il convient en ce sens de souligner une certaine singularité, ainsi peut-être qu'une forme de renouvellement de l'écriture dramatique dans *Olor*s : on se propose de montrer comment Benet semble s'attacher moins, en fin de compte, à témoigner de la réalité historique immédiate (en décrivant une certaine Barcelone à la fin du XX^e siècle) qu'à élaborer à partir de cette évocation du réel une forme de *métaphorisation paradoxalement spectaculaire de l'invisibilité* – de l'écoulement du temps, de la fugacité inexorable de toute chose, que MARIA exprime en ces termes à la scène B-6 :

JOAN : Et prometo que el barri... No sé què dir, perquè no em creus. El teu barri...

MARIA : Un moment. Morir costa. I una mort per agressió vinguda de fora crispa més que una mort per malaltia vinguda de dintre. No tirareu a terra els palaus del carrer Montcada, la Pedrera o la torre de Calatrava, per casualitat ?

JOAN : Dona, què dius ?

MARIA : També cauran. També. Un dia. Imaginar-ho em servirà de consol, quan senti remordiments. (72)

2.3.1.3. Photographier l'invisible : l'Histoire comme aporie

À travers une écriture de la ruine ou des décombres, qui trouve sa place au sein d'une carte intime multiple de la ville, Benet construit peu à peu l'univers fictionnel d'*Olor*s comme un *monde crépusculaire* à proprement parler – c'est-à-dire à l'image de la tombée du jour qui surprend le spectateur : « *La llum del dia ha baixat molt, quasi sobtadament* » (101). C'est que, dans *Olor*s, le temps ne cesse de jouer des tours ; lorsqu'on cherche à saisir l'instant présent – comme MARIA, à travers son projet photographique –, il est déjà passé. Au début de la scène B-8, JOAN, parlant au téléphone, le dit à sa manière : le temps est passé plus vite qu'il ne croyait – « Tan tard? Vaja, l'estiu enganya » (85). Le temps, comme l'été, est trompeur, et ce qualificatif peut être entendu ici au sens d'équivoque : il y a dans la pièce une *équivocité du temps et de l'histoire* qui permet vraisemblablement de ne pas figer le sens dans une lecture plutôt que dans une autre. L'équivocité, c'est-à-dire le caractère en fin de compte assez indécidable de l'interprétation, est orchestrée de manière très subtile par Benet tout au long de la pièce, comme on tâchera de le montrer – et l'on emploie le terme d'orchestration presque au sens littéral : on observe dans *Olor*s une écriture précise des messages sonores, dont l'articulation même semble constituer une clef de lecture en tant qu'elle rend sensible le lecteur/spectateur, justement, à l'équivoque des signes. Toutes les scènes de la trame B, qui réunit principalement MARIA et JOAN, ont pour fond sonore le bruit

des travaux de démolition jusqu'à la scène B-6 : « *Han començat a sentir-se els sorolls d'un equip de demolició en marxa* » (29), à la scène B-1 ; puis, le texte didascalique initial des scènes B-2 à B-6 indiquent : « *Sorolls de l'equip de demolició* » (37, 45, 53, 59, 65). La trame A, quant à elle, s'accompagne d'un autre message sonore, lui aussi récurrent, la musique maghrébine déjà évoquée plus haut : « *De sobte, als patis, sona música magrebina* » (31), à la scène A-1 ; puis, selon le même procédé, le texte didascalique initial rappelle : « *Música magrebina* » (43, 47, 55), mais ce message sonore s'arrête plus tôt et de manière soudaine, dès la scène A-4 :

MERCÈ : El Manel es va morir. El meu fill va morir, pobre.

MANEL (*pàl·lid, neutre*) : Ah, toca que em vaig morir.

MERCÈ : Dorms i parles i ho dius. Ella ho sent i calla. Jo també ho sento, els envans són prims. Dorms i ho dius : « Em vaig morir ». Vols dir aquella vegada. « Em vaig morir », dius.

Pausa. La música magrebina s'atura en sec.

MARIA (*perplexa*) : Què ?

MANEL (*inquiet*) : Deixa-la. Se'n va i després torna.

MERCÈ (*assenyala amunt amb el dit i somriu*) : S'han acabat les músiques. Ara com la ballarem ?

Fa un xisclet i s'esquitlla.

MANEL : Mama !

MERCÈ : Com la ballarem ?

MARIA (*desconcertada*) : Raonava bé. Què li passa ? (58)

Il semble s'instaurer alors un dialogue bidirectionnel entre le message sonore et le discours des personnages, à en juger par l'importance que revêt, en particulier aux yeux de la mère, l'interruption de la musique. D'une part, l'arrêt de la musique peut être considéré comme un procédé de mise en relief qui vient souligner l'annonce de la mort de MANEL – car c'est bien sa mort, au sens propre, dont il est question : même si le lecteur/spectateur peut encore attribuer cette déclaration de MERCÈ comme un signe de son égarement, même si MERCÈ elle-même cherche une interprétation symbolique au rêve de son fils, « Je suis mort » n'est en fait rien d'autre qu'une révélation anticipée que MANEL confirmera à sa sœur à la scène A-9 (il se sait condamné et, du reste, il décrit son état comme il pourrait décrire le paysage en ruines, il « tombe en morceaux ») :

Ah, per cert, la notícia. Sembla que la palmaré aviat. Ho ha dit el metge. No ho ha dit, ho ha deixat entendre. La Lluïsa, *in albis*. Els nanos no ho saben. Tu, calla. Em pensava que viuria més temps. No em poden apedaçar. Em caic a trossos. És per això que, de nit, somiant o

despert, dic que m'he mort. No perquè xerrava massa a l'empresa. Perquè potser m'estic morint. (99)

D'autre part, le personnage de la mère souligne à son tour la place considérable des messages sonores dans la pièce (en attribuant à la musique un sens, assez indéchiffrable). Cela contribue à attirer l'attention du lecteur/spectateur sur ce type de langage non verbal, que Benet s'emploie à construire de manière presque musicale. On a en effet, en quelque sorte, deux thèmes ou deux lignes mélodiques (le bruit des travaux et la musique maghrébine) qui se succèdent d'abord sur le mode d'une alternance régulière (jusqu'à un premier silence à la scène A-4, comme on vient de le voir) et qui se rejoignent, comme dans un dernier mouvement musical, à la scène B-6 (« *Sona música magrebina. Al principi gairebé inaudible, dominada pels sorolls de la demolició, però de seguida més alta i clarament diferenciable* » [65]), pour enfin disparaître aussi abruptement l'un que l'autre : « *De sobte s'aturen els sorolls de la demolició. Només queda la música magrebina* » (69), « *Calla, sobtadament la música magrebina* » (75). Pour la trame A, le silence s'installe donc dès la scène A-5, à partir de laquelle on retrouvera constamment l'indication suivante : « *Silenci als patis* » ; pour la trame B, la même indication se répétera aussi, mais un peu plus tard et à partir d'une scène tout à fait singulière (scène B-7), d'où sont absents tous les personnages et qui ne comporte pour ainsi dire qu'une action sonore :

Silenci als patis.

No hi ha ningú. Pausa llarga. Sobrevola, passant de banda a banda dels patis, el xiscle d'una oreneta. Pausa llarga. (79)

Rien d'autre ne se passe dans la scène B-7 – seulement ce cri d'hirondelle survolant les cours intérieures d'un bout à l'autre – ; mais rien non plus, dans *Oloris*, ne vient enfermer l'interprétation de ce cri d'oiseau dans une lecture univoque. On peut être tenté, presque d'entrée de jeu, d'adopter une approche parémiologique ; si, en français, une hirondelle ne fait pas le printemps, elle ne fait pas davantage l'été en catalan : *Una oreneta no fa estiu*⁷²⁰. Or on l'a dit, l'été est trompeur dans *Oloris*. Selon la fonction et la valeur que le lecteur/spectateur attribue à la fois à l'été et au cri de l'hirondelle, les interprétations peuvent varier considérablement ; on en indique quelques unes ici. Par exemple : l'hirondelle est en retard, elle croyait traverser le printemps, mais ce qu'elle trouve, c'est déjà l'été, peut-être à l'image de MARIA qui pensait pouvoir photographier un paysage en réalité déjà évanoui, en ruines, à jamais disparu. Autre interprétation : au contraire, si l'hirondelle connote la saison

⁷²⁰ « Une hirondelle ne fait pas le printemps (d'un seul exemple on ne peut tirer une généralité) *una flor no fa primavera* (ou *estiu*), *una oreneta no fa estiu*. » CAMPS, Christian. BOTET, René. *Dictionnaire français-catalan d'expressions, locutions et proverbes*. Canet : Éditions Trabucaire, 2006, p. 162.

nouvelle, alors la scène B-7 pourrait être lue comme une note d'espoir instillée au beau milieu de l'atmosphère crépusculaire d'*Olor*s, comme si Benet tenait à inscrire la possibilité d'un renouveau au sein des évocations de la destruction et de l'image d'un monde fini. Tout a commencé par un été de 1962 et tout prend fin trente-sept ans plus tard, exactement à la même saison : l'été 1999 est-il un été meurtrier ou porte-t-il les germes du regain ?

Un cri d'oiseau survole en tout cas un petit endroit bien précis, à la fois lieu concret de Barcelone et lieu privilégié du théâtre de Benet. Est-ce, pour ainsi dire, la mémoire de la trilogie (des personnages, déjà partis ou morts – Neus, Joan et tous les autres) qui revient sur elle-même une dernière fois avant le point final ? Faut-il entendre dans ce message sonore les adieux de l'auteur à un paysage qu'il exploré à plusieurs reprises à travers l'écriture dramatique ? La scène B-7 essaie peut-être moins de dire ou de symboliser quelque chose que de favoriser un certain sentiment – mais sentiment de quoi ? Nostalgie d'un passé irrémédiablement enfui ? Peut-être, encore que l'on ne dispose pas d'éléments suffisants pour en vérifier l'hypothèse. Le cri de l'hirondelle demeure, on le voit bien, assez indéchiffable ; mais une clef d'interprétation réside peut-être, précisément, dans le sens *a priori* indéchiffable, voire hermétique, de ce message sonore : il faudrait peut-être tenir ce cri d'hirondelle d'abord pour ce qu'il est, c'est-à-dire un bruit animal incompréhensible pour les hommes, par opposition à la langue – langue catalane du point de vue du contexte d'écriture d'*Olor*s, mais surtout, plus largement, faculté humaine de langage. Si les ruines sont autre chose que des pierres sans mémoire, c'est parce qu'il existe, dans le meilleur des cas, un discours pour dire ce qu'il y avait à la place, ou au moins, la certitude ou l'intuition qu'il y avait quelque chose. Mais ici, le quartier (tel qu'il était) est promis à la disparition pure et simple : la vie des gens ne pourra même plus faire signe à travers certains indices qu'elle aurait laissés dans le paysage ; il n'y aura plus de trace, et il finira sans doute par n'y avoir plus personne pour en parler. Lorsque s'effacent les traces d'une certaine forme de vie humaine, et pire, lorsque disparaissent les mots mêmes qui auraient pu dire cette vie, lorsqu'il n'y a plus de témoins, de discours, d'indices, qui permettent d'exhumer le passé, de l'expliquer, de le situer dans un contexte, alors à ce moment-là, la vie – c'est-à-dire, une forme de vie bien spécifique (par exemple, celle décrite dans *Una vella, coneguda olor* : modes de vie, habitudes, pratiques du quotidien, etc.) – laisse place à un tout autre décor d'où elle est pour ainsi dire absente. Un nouveau décor, celui qui se profile dans *Olor*s, qui ne sera pas davantage enclin que le chant des oiseaux à dire, à signifier, à dévoiler, la vie passée, la mémoire du quartier. On pourrait peut-être interpréter dans ce sens le cri de l'hirondelle dans *Olor*s, mais c'est aussi toute la richesse de la pièce que d'offrir de

nombreuses pistes au lecteur/spectateur sans jamais trancher pour lui, sans engager la lecture dans une voie plutôt que dans une autre.

Sous l'apparence d'une histoire simple, la pièce est faite de contradictions, de sentiments mêlés – ceux-là mêmes qu'offre souvent la vie, et c'est en ce sens que l'on parle d'une métaphorisation paradoxalement spectaculaire de l'invisible : Benet fait spectacle de son propre sentiment nostalgique du Temps, du monde et de la vie. C'est en ce sens aussi que l'on peut parler d'une forme d'aporie de l'histoire au sens où dans le point final de la trilogie se niche une double contradiction : d'une part, l'histoire, placée sous le signe crépusculaire de la ruine et de la disparition, était pour ainsi dire déjà finie avant même qu'elle ne commence, comme on l'a indiqué plus haut ; d'autre part, la trilogie, en tant qu'elle s'apparente (en partie) à une sorte de *chronique de Barcelone dans la seconde moitié du XX^e siècle*, ne peut présenter qu'une fin aporétique en autoproclamant sa clôture – puisque l'Histoire (de la ville et de ses habitants), quant à elle, n'est d'évidence pas terminée. D'où l'équivocité du temps et de l'histoire, qui se niche dans le cri de l'hirondelle comme, en fait, dans chaque recoin de la pièce – dans chaque pierre, chaque grille, chaque fil et chaque morceau de fer de l'espace scénique. Avec la scène B-7, on pourrait penser que Benet renoue de manière lointaine avec le registre allégorico-symbolique du cycle de *Drudània*, par exemple, mais contrairement à cette étape de sa production théâtrale (ou contrairement à *Salamandra*, comme on le verra), il ne le fait pas de manière aussi systématique dans *Olor*, dans la mesure où l'on ne repère pas ici de système univoque et/ou clairement déchiffrable des signes de nature symbolique. L'une des principales clefs de lecture semble se situer à un tout autre niveau, dans ce que l'on pourrait appeler une *approche sensorielle des référents spatiaux et temporels* – induite, entre autres, par le texte didascalique de la scène B-7, à travers le recours à l'hypallage : ce n'est pas l'hirondelle, mais son cri, qui survole l'espace. Quant à MARIA, à la scène B-6, elle s'adresse en ces termes à JOAN :

Saps què he sentit, cada dia, aquí, estúpida de mi, fent una foto i entornant-me'n ? L'olor de la pols de les parets que cauen. I a més, ja ho veus, de tant en tant, també, l'olor d'espècies. Aquesta música magrebina, fora de lloc. (68)

Le verbe *sentir* (sentir, entendre) est placé dans la réplique de MARIA en facteur commun des perceptions sonore et olfactive : flânerie assez paradoxale puisque immobile, flânerie sensible et intime, l'histoire d'*Olor* se raconte bien sur le mode d'une correspondance d'inspiration baudelairienne où « les parfums, les couleurs et les sons se répondent ». À l'image de la superposition des cartes personnelles qui composent la carte intime multiple de la ville, on a un entrelacs d'évocations qui contribue à révéler/réveiller une mémoire

sensorielle⁷²¹. Les bruits de démolition et la musique qu'écourent les immigrés répondent au souvenir des conversations de voisinage, tout comme au souvenir des odeurs d'autrefois répondent celles du moment présent (odeur de poussière de l'immeuble en ruine, odeur de cuisine orientale, odeur de parfum lorsqu'à la scène B-6 le flacon que JOAN tenait dans sa main se brise, etc.), et à travers ce jeu de correspondances, une forme de dialogue s'établit entre les temporalités (passé/présent) et entre les espaces (cartes personnelles de la ville, perceptions diverses d'un même lieu, évocations d'un ailleurs à travers la présence invisible des immigrés maghrébins). Les considérations effectuées jusqu'ici permettent de situer la suite de l'analyse dans un cadre bien précis : certes, MARIA abandonne son projet photographique, mais il ne s'agit pas pour autant, comme on pourrait peut-être le croire dans un premier temps, d'un aveu d'échec de l'écriture théâtrale ; loin s'en faut – la forme dramatique a réussi là où le langage photographique devait nécessairement échouer, incapable de rendre compte à lui seul de la ville comme l'induisait cette réponse de MANEL à sa sœur :

MARIA (*divertida*) : Diguéssim... Has retratat Barcelona. Entens què vull dir ?

S'ha acabat la tendresa.

MANEL : Retratar és cosa teva. (*Molest* :) Hi havia unes quantes Barcelones. (64)

Ce que semble affirmer l'ensemble du texte théâtral, c'est précisément que l'on ne peut pas faire un portrait de la ville et du processus de transformation urbanistique – une telle ambition relèverait, à la limite, de la dimension cosmétique que l'on a évoquée plus haut. On reviendra plus loin sur la place précise du projet photographique dans la pièce, ainsi que sur les raisons et sur la signification même de l'échec de MARIA ; mais on peut d'ores et déjà dire que Benet compose un texte théâtral aux antipodes de la pièce photographique, en plaçant au cœur de son écriture une forme de *polyphonie du discours*, ainsi que l'*hétérogénéité des matériaux et des supports*. Cette hétérogénéité est repérable à travers la référence à différents langages (photographique et architectural, en particulier), à travers l'utilisation successive et parfois même simultanée de plusieurs messages – sonores, mais aussi visuels (construction de l'espace scénique, code lumineux, etc.) –, et même à travers une forme de partition assez manifeste du texte théâtral (dialogue/récit ; modes dramatique, épique et lyrique ; etc.). Quant à la polyphonie du discours, on l'a déjà abordée en s'intéressant aux différentes évocations et/ou perceptions des lieux et des temps, et elle

⁷²¹ Peut-être y aurait-il lieu de chercher précisément dans quelle mesure les constructions dramaturgiques à l'œuvre dans *Oloris* peuvent se nourrir d'une poétique proche de celle exprimée dans le célèbre sonnet « Correspondances ». Voir BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris : Librairie Jules Taillandier, 1977, p. 33.

traduit une évidente diversité de points de vue, qui peut parfois prendre la forme d'une véritable contradiction, comme dans cet échange entre MANEL et MARIA à la scène A-3 :

MANEL : Però què vols fotografiar ? No hi ha res per fotografiar.

MARIA : Una foto cada dia. Una. A la mateixa hora. Enfocada exactament en la mateixa direcció. Porto així un mes i mig.

MANEL : Mes i mig ? Cada dia véns aquí, foto, i te'n tornes ?

MARIA : Sí.

MANEL : Cony, quina paciència ! I per a què serveix ?

MARIA : Em ve de gust. Dia a dia, clic, per veure com els patis se'n van a la merda. Patis i cases se'n van a la merda.

MANEL : Si ho fas, deu tenir alguna gràcia.

MARIA : No n'hi trobaràs cap.

MANEL : Que no hi entenc, Maria. Tu, sí. Jo, no. T'han donat premis, saps el que et prediques. A veure si un dia ens fas una foto a tots plegats. (*Lleugerament tens :*) Abans no..., no es mori la mama.

MARIA : Intento que al final sigui una mena de reportatge. Potser una exposició. Potser part d'un llibre. No és una idea gaire original.

MANEL (*sorprès*) : No ?

MARIA : El mateix lloc, cada dia, a la mateixa hora... No. No es tracta de ser original. M'estimula. En tinc ganes.

MANEL : Sí, dona. I una foto de la família sencera no t'estimula ? (48-49)

On observe dans cet échange une dichotomie qui se décline sous la forme de toute une série d'oppositions. Le projet photographique de MARIA, plus ou moins conceptuel (même si, aux dires mêmes du personnage, il ne s'agit pas d'un projet original), se distingue nettement de la photo de famille que réclame MANEL. Cette distinction se double d'une opposition entre la représentation du paysage et la scène de vie quotidienne (inanimé/animé), qui s'accompagne pour MANEL d'un sentiment aigu de la fugacité : sa mère n'est pas éternelle – et en fait, lui non plus. C'est pourquoi il ne faudrait pas tarder à réaliser la photo de famille ; mais ce sentiment se reverse évidemment sur la fragilité du paysage lui-même, promis lui aussi dans *Olor*s à la disparition. Tout se passe comme si l'écriture même d'*Olor*s visait à transcender l'opposition qui structure ce dialogue entre le frère et la sœur en intégrant chacune des composantes de ce dialogue à la construction du texte théâtral selon un mode bien particulier qui témoigne de la présence de l'auteur au sein de son œuvre « sous les espèces du sujet rhapsodique » défini par Jean-Pierre Sarrazac comme un « couseur-

découreur »⁷²², comme on l'évoquera de manière plus précise à la toute fin du présent travail. Benet, en d'autres termes, ne serait présent dans le texte théâtral qu'à travers une mise en œuvre singulière de la couture dramaturgique – dont on tentera de rendre compte ici en étudiant une certaine *poétique de l'aporie*, qui semble structurer la pièce. On la perçoit à travers le traitement de l'un des rares objets théâtraux présents dans la pièce, la pellicule photographique, mentionnée systématiquement au début de chaque scène, dès la première (scène B-1) : « *Dins del pis, a terra, hi ha un estoig per guardar els estris d'un fotògraf professional. També una bossa femenina. Damunt l'únic moble, centrat, ben a la vista, un carret fotogràfic* » (29). Tout au long de la pièce, cet objet théâtral remplit une fonction unique, comme une sorte de signifiant temporel renvoyant à la modalisation de l'action. L'utilisation de l'objet repose ici sur une systématisation binaire où l'emplacement de la pellicule permet d'indiquer le moment sur la ligne de la chronologie (supposée) de l'action représentée : si la pellicule se trouve sur le meuble, cet emplacement permet d'identifier la trame A (avant) ; si la pellicule se trouve par terre, cet emplacement permet d'identifier la trame B (après). Mais on n'atteint pas, en revanche, à la signification de l'objet théâtral aux yeux du personnage :

MARIA encara plora, però s'esforça per controlar-se. El mateix esforç li serveix per tornar cap a la màquina i treure'n el carret gastat. S'eixuga els ulls amb una mà ; a l'altra hi té el carret. Abandona la cambra fotogràfica i entra al pis. Mira de reüll el carret velat que hi ha a terra. Deixa el nou carret damunt el moble, amb molt de compte. Ha acabat de plorar del tot i s'asserena. Se separa del moble. A distància, doncs, mira el carret que hi ha depositat. El mira i el mira i no sabem què veu. S'ha fet de nit. Definitivament. (103)

À la fin de la pièce, MARIA place sur le meuble une nouvelle pellicule, et son regard sur l'objet demeure indéchiffrable au lecteur/spectateur – peut-être aussi à l'auteur lui-même, à en juger par l'emploi de la première personne du pluriel. Toutes les questions sont permises. La photographe poursuivra-t-elle son projet ? Continuera-t-elle à réaliser des photographies ? Et si c'est le cas, comment pratiquera-t-elle son activité de photographe ? Le dramaturge partage peut-être certaines de ces interrogations quant à sa propre écriture théâtrale. Mais surtout, Benet semble définir ici, dans le même temps, la forme dramatique elle-même : « nous ne savons pas ce qu'elle voit » – ce pourrait être, d'une certaine manière, une clef pour l'interprétation d'*Oloris*, comme si les représentations manifestes des bouleversements de la ville (ce que l'on voit) comptaient bien moins, en fin de compte, que la traduction – à

⁷²² SARRAZAC, Jean-Pierre. « Le partage des voix ». In RYNGAERT, Jean-Pierre (dir.). *Nouveaux territoires du dialogue*. Arles : Actes Sud / CNSAD, 2005, p. 14-15.

travers ces représentations – d’un sentiment intime de la fugacité (ce que l’on ne peut pas rendre immédiatement visible). Ainsi, malgré l’intuition première selon laquelle Benet renoue avec les deux pièces antérieures de la trilogie, et plus largement avec le théâtre écrit avant 1989, tout porte à croire que *Desig* et une certaine dramaturgie de l’opacité demeurent présentes dans *Oloris*, laissant planer leur ombre – leur voix ? – sur le texte théâtral, à l’instar de l’hirondelle de la scène B-7. On se propose alors de mettre en lumière les relations d’accessibilité entre le réel visible, représenté, et la part intime, nécessairement invisible, sur laquelle semble se fonder l’ensemble de la pièce. Pour mener à bien cette analyse, on tentera de repérer les principales caractéristiques d’une certaine poétique de l’aporie (évoquée précédemment) à travers trois axes fondamentaux : le mélange des temporalités, l’esthétique de la trace et la représentation de la représentation.

a) « *Des lendemains sans lendemains* »

La pièce se caractérise par une atmosphère crépusculaire où l’univers fictionnel lui-même semble à l’agonie, au bord de la disparition :

MERCÈ : Són morts.

MARIA : Sí, no hi queda ningú, als patis. Molt bé, mama. Morts o se’n van anar. **(58)**

« *Des lendemains sans lendemains* » : on emprunte cette belle formule à Aimé Césaire⁷²³, pour désigner non pas un texte théâtral dépourvu d’espoir ou un monde qui serait privé d’avenir, mais bien plutôt cette atmosphère crépusculaire, qui s’accompagne d’une forme de brouillage des temporalités. La présence même des personnages dans le lieu représenté est mise en question, elle est ressentie comme anormale par certains personnages – dès la scène B-1, JOAN s’étonne de rencontrer MARIA : « Què hi fa, aquí ? Vostè què hi fa, aquí ? » **(30)**, comme si aucune présence n’était envisageable dans l’immeuble en voie de disparition. D’une certaine manière, il y a quelque chose d’anachronique à se trouver encore dans un lieu qui n’offre apparemment plus rien à voir ni à faire ; MANEL demande en effet à sa sœur : « I què hi hauria de veure ? » **(48)**. Cette question révèle un certain sentiment de décalage temporel, comme si le lieu avait déjà cessé d’appartenir tout à fait au monde ; et pourtant, un même principe assez obscur semble (r)amener tous les personnages en ce même endroit. MARIA le répète à plusieurs reprises, elle est ici chez elle : « Sóc a casa meva » **(37)**. JOAN,

⁷²³ « toron. / taureau / du fauve / du rétiaire / et l’heure et le péril / moi l’encordé du toujours / toujours dans la gorge / ce passé en boule non mâché / toujours ce lendemain noué / toujours notre rage aussi de ne savoir pas vivre / au fait faut-il savoir ? / Féroces. c’est ça. / nous définir féroces. / Avec le nous-mêmes. / Avec les hiers (pas bleus du tout) / avec demain inapaisé / (des lendemains sans lendemains) / On enrage de n’avoir pas la vertu qui renonce / Parlage. / Parlure. / Le faire rétrécit / laisse fumer le volcan. » CÉSAIRE, Aimé. *Moi, laminaire*. Paris : Le Seuil, 1982, p. 72.

nouveau venu dans la trilogie, n'est pas présent uniquement dans le cadre de son métier d'architecte ; ce sont aussi des raisons familiales, intimes, qui l'ont conduit en ces lieux : « Tinc un altre motiu, a més a més de mirar si algú s'ha refugiat en aquests patis. (*Pausa molt breu.*) El meu pare també va néixer aquí. Com vostè » (41). Malgré la diversité des mobiles – chaque personnage a des raisons particulières de venir ou de revenir, en fonction de sa biographie fictionnelle –, il y a une forme d'évidence du retour sur les lieux du passé ; aussi MANEL ne tarde-t-il guère à deviner où sa mère s'est rendue lorsqu'elle s'est levée de table à la fin du déjeuner – il y a une forme d'intuition du retour : « He tingut... M'ho he olorat. Fa dies que no para de parlar del barri, de dir que he de dur-la a casa. (*Sarcàstic* :) A "casa". Aquí. Avui no parava » (47). On observe évidemment la manière dont MANEL interrompt son propre énoncé afin de préférer à une locution du type *tenir la intuïció* le verbe *olorar*, dont on rappelle ici le double sens avec la définition que le *Diccionari de la llengua catalana* donne de ce terme : « *olorar* v. tr. **1** Aspirar aire amb el nas per sentir l'olor (d'una cosa). *Olorar una rosa.* **2** Descobrir per algun indici (una cosa oculta). *Que ella hi tenia part, ja ho havia olorad, jo !* » En se reprenant, MANEL a donc fourni au lecteur/spectateur, de manière sous-jacente, une indication concernant la composition du texte théâtral : *olors* est, certes, une pièce qui cherche à donner à sentir et à ressentir (à travers l'utilisation et/ou l'évocation de toute une série d'odeurs, de sons et d'images) ; mais c'est peut-être aussi une pièce qui permet d'accéder, à travers un certain nombre d'indices entremêlés, à un sentiment « occulte » – complexe, confus – du monde et de l'existence.

Une même force irrésistible réunit donc les personnages au sein d'un même périmètre. En cela, on est d'évidence dans le temps de la cérémonie – ici, cérémonie des adieux par excellence – qui échappe à la fois à la linéarité de la temporalité historique et à la circularité, par exemple, du temps du travail et des jours. Le traitement du temps dans *olors* présente un certain nombre de similitudes avec le temps de la représentation théâtrale. On observe même un étonnant rapport entre temps dramatique et temps scénique dans la mesure où, comme si le texte didascalique s'immisçait dans le dialogue, les entrées et/ou la présence des personnages sur scène sont l'objet, quelquefois, de commentaires ; certaines répliques ne sont guère éloignées, en effet, d'indications scéniques qui porteraient sur les déplacements des acteurs – du type « il entre », « elle est déjà sur scène », etc. :

MANEL : Ei ! (*Sorprès* :) Maria ? Maria !

MARIA es gira a rebre'l. L'home s'aboca al pati.

MARIA : Manel ! Sí, la mare és aquí. (44)

On reviendra plus loin sur ce sentiment, dans *Olors*, d'une forme singulière de temps cérémoniel, qui se fait le terrain d'un jeu complexe entre l'unique/ultime et la répétition ; mais pour l'heure, on souhaite mettre l'accent sur l'idée d'évidence ou d'intuition du retour qui semble se trouver inscrite, d'une certaine manière, dans le traitement des référents spatiaux et temporels. On pourrait voir la pièce comme un texte écrit par un auteur et pour un lecteur/spectateur qui, pas plus l'un que l'autre, peut-être, ne croient aux fantômes, mais qui se laissent prendre au jeu des *espaces-temps fantomatiques ou spectraux* qui abritent l'action. La fin de la première scène invite à cette lecture :

JOAN : Hola.

La dona té un autèntic sobresalt. Oblida el que anava a fer i es gira. El troba. Del sobresalt passa a la incredulitat, a l'estupor. Pausa incòmoda per a ell, que se sent escrutat de forma estranya, inesperada.

MARIA (*per fi, costant-li, com si interrogués a un fantasma una persona que no creu en fantasmes*) : Joan... ?

JOAN (*sorprès*) : Què ? Sí, Joan. Com ho sap ? (30)

Nul besoin d'être bien malin, comme le souligne MARIA à la scène B-9, pour comprendre – du moins en surface – le jeu de constructions spectrales auquel se livre Benet dans *Olors* : « No necessitaràs ser gaire intel·ligent per entendre què és el que he vist, en tu » (95-96) ; ce que le personnage voit en JOAN, c'est évidemment le père de ce dernier. Le père et le fils portent le même prénom, comme c'est également le cas pour MARIA et sa nièce (qui souhaite devenir photographe). Mais de telles constructions, qui reposent sur toute une série d'échos et de correspondances entre le présent et le passé, deviennent signifiantes, moins par elles-mêmes⁷²⁴, que dans la mesure où elles s'articulent les unes avec les autres et prennent place, ainsi, au sein d'un cadre spatiotemporel singulier – celui d'une forme de synchronie entre des dimensions en principe inconciliables. D'une certaine manière, la pièce se conjugue parfois au futur antérieur, comme la vie de MANEL : « La vida haurà estat això » (94). C'est sous cet angle que l'on peut interpréter la façon dont MERCÈ mélange les temporalités. La confusion, dans le discours de ce personnage, se produit à différents niveaux et aussi à travers différents registres dramatiques. Tout d'abord, l'égarément de MERCÈ peut être considéré, dans une certaine mesure, comme un procédé comique, d'autant plus que le texte didascalique prend parfois soin de souligner l'ironie et la malice dont le

⁷²⁴ Encore que la question de la généalogie et l'hérédité se pose de manière peut-être plus complexe qu'il n'y paraît, que ce soit d'ailleurs dans *Olors* ou, chez Sergi BELBEL, dans *Forasters* ; on aura l'occasion d'y revenir plus tard.

personnage sait encore se montrer capable ; autrement dit, tout ne doit certainement pas être mis sur le compte d'une supposée démence sénile, par exemple dans la scène A-3 :

MERCÈ : S'hi ha dinat així, així, a l'hotel.

MANEL : No hem dinat a cap hotel.

MERCÈ : Al restaurant d'aquella senyora.

MANEL : A casa. La Lluïsa, jo, els dos nois, la nena i vostè, mama. **(50)**

Et, un peu plus tard, dans la scène A-4 :

MERCÈ : La senyora de l'hotel es pensa que estic tocada. [...] Va morir, la Neus ! No estic tocada. Què s'ha cregut la mestressa de l'hotel ?

MARIA (*caient-hi, inevitablement divertida*) : La mestressa de l'hotel és la Lluïsa !

MERCÈ *s'arronsa una mica, enxampada*.

MANEL : La Lluïsa no té cap hotel.

MARIA : Cap hotel, mama. Vostè no està tocada. Ara, igualment ha de prendre les medicines.

(57-58)

Mais d'autres confusions – autrement plus pathétiques – prennent le pas dans *Olors* sur ces moments au cours desquels, plus ou moins volontairement, MERCÈ assimile sa belle-fille à une patronne d'hôtel ; le discours du personnage se caractérise, en effet, par un véritable brouillage des temporalités :

MERCÈ : Has vist la Neus ?

MARIA : I el Manel ? El seu fill patint i vostè s'ha escapat. S'ha escapat ? **(32)**

De manière récurrente, MERCÈ mélange le présent et le passé. Dès la scène A-2, constatant les dégâts provoqués par les travaux de démolition, MERCÈ instaure pour ainsi dire une forme de cri, récurrent dans la pièce – l'appel (sur lequel on reviendra) à Neus, une ancienne voisine, morte désormais :

MERCÈ (*de sobte, sorpresa, assenyalant l'esvoranc i les runes que acaba de descobrir*) : Ui, mira ! Allà ! Alça... !

MARIA : Sí senyora. Ja miro.

MERCÈ (*molt parada*) : Ooohhh... !

MARIA (*escarnint-la*) : Sííí... !

MERCÈ : Li diré a la Neus ! **(34)**

Dans cette dernière réplique, on pourrait dire que le référent du futur (grammatical) se situe nécessairement dans le passé du personnage – Neus est morte. Cette formulation paradoxale permet de prendre, pour ainsi dire, la mesure du temps et de l'espace tels qu'il sont traités dans *Olors* : Benet accorde dans la pièce une primauté particulièrement sensible

aux temps et aux espaces perçus, en quelque sorte au détriment d'évocations qui se prétendraient strictement conformes au réel :

MERCÈ : Neus !

MARIA : Deixi-ho córrer.

MERCÈ : Què amagues ? On són ?

MARIA : No hi ha ningú. (*Recull, com si aspirés, la música magrebina.*) Per a vostè, ningú. (33)

L'espace et le temps dramatiques d'*Olor*s sont faits d'une superposition d'espaces et de temps liés aux perceptions fort diverses des personnages, ainsi qu'à leur mémoire intime : les immigrés maghrébins, bien présents pour MARIA, sont presque tout à fait éclipsés de la conscience de sa mère, irrémédiablement tournée vers le passé. Chacun, dans un même lieu et à un même instant, voit pour ainsi dire ses propres spectres. MERCÈ, par exemple, repeuple l'immeuble à l'abandon de scènes de vie qui renvoient au passé du personnage : « Quan éreu petits... (*Assenyala llocs.*) La galeria de l'Eulàlia. La senyora Dolors... *Cridant* :) Neus ! Quan éreu petits... » (43). Il s'agit là d'une forme de référentialité interne qui ne requiert nullement la connaissance d'*Una vella, coneguda olor*, dans la mesure où le texte de 1998 (re)construit ses propres référents à travers différentes allusions à la biographie fictionnelle des personnages. Dans certaines des évocations du passé auxquelles se livre MERCÈ, le discours se construit sur le mode du coq-à-l'âne, par associations d'idées dont on suit plus ou moins l'enchaînement ; ainsi, lorsqu'elle évoque les figures que ses enfants ont gravées dans l'escalier :

MERCÈ : Remaleïda ! A l'escala encara hi ha els ninots que hi vau esgratinyar el teu germà i tu. A veure si la pinten, aquesta escala. Les del pis de dalt, bon parell de trastos... Neus ! Quan eres petita, petita, que no anaves a costura, et duia cada dia a plaça. Cada dia. Sense nevera... Cada dia, au. I et donaven una oliva.

MARIA : Mira que ens avorriem.

MERCÈ : De seguida que els veïns puguem pagar-ho, si hem d'esperar que ho faci l'amo anem bé, pintem l'escala. Neus ! (44)

MERCÈ n'ignore pas la distinction passé/présent – elle parvient à situer les événements dans une forme de chronologie (elle sait très bien, par exemple, que les faits suivants appartiennent au passé : les bonshommes dessinés par MARIA et MANEL ; l'époque où MARIA était toute petite et où sa mère l'emmenait tous les jours au marché ; une époque où elle ne possédait pas de réfrigérateur ; etc.) ; son discours consiste essentiellement à ne pas considérer comme passé tout ce qui l'est réellement, à travers un processus qui s'apparente sans doute à la dénégation :

MERCÈ : La Neus dorm. Està fent la migdiada.

MARIA : La Neus va morir i vostè va anar a l'enterrament. (57)

Mais une approche de nature psychologique serait de peu d'utilité, car elle ne permettrait pas d'envisager les effets produits par un discours où se redéfinit en permanence, pour ainsi dire, le point d'ancrage temporel de la conscience du personnage. Le cri récurrent – « Neus ! » – s'apparente en ce sens à un véritable appel aux morts (à l'ancienne voisine désormais décédée, et sans doute à travers elle à toute une vie passée et révolue), mais aussi peut-être à une forme d'appel de la mort : MERCÈ, on l'a vu, est plus encline à revoir les paysages de son passé qu'à percevoir le réel dans sa différence et dans sa singularité (sa fille l'a dit : pour MERCÈ, il n'y a plus personne sur les lieux). L'élément crépusculaire est particulièrement perceptible dans le discours de ce personnage, où la temporalité semble instable, mouvante (« quan seré gran, de qui m'hauré de veure goig serà de tu » [77]) ; en cela, on peut dire que la figure du paradoxe – l'immeuble n'existe déjà plus, mais il n'a pourtant pas encore été démoli – structure la pièce en profondeur et même, d'une certaine manière, contribue à fonder son système de signification. Comme on a parlé d'une métaphorisation paradoxalement spectaculaire de l'invisibilité, on peut mettre en lumière une forme paradoxale d'achèvement dans l'aporie même qui caractérise la fin de la pièce ; si l'on considère la structure théâtrale dans son ensemble, on observe en effet que la pièce s'achève sur une scène notée A-10/B-0 qui, du point de vue de la chronologie de l'action représentée, se situe précisément au milieu de l'histoire – la scène constitue le point d'articulation entre, d'une part, le départ du frère et de la mère, et d'autre part, l'arrivée de JOAN –, et qui reproduit par ailleurs la totalité de la scène B-1. La scène A-10/B-0 se présente ainsi comme la répétition de la scène initiale, mais ce n'est pas tout à fait exact parce qu'elle comporte deux ajouts notables. Le premier se situe en amont : on assiste à l'échange avec MANEL, qui prend congé de sa sœur et s'en va avec MERCÈ, ce qui n'était pas le cas dans la scène B-1 (dans laquelle le frère et la mère n'apparaissaient pas) ; tous les signes de la représentation se trouvent ainsi redéfinis par la répétition. Le second ajout se situe en aval (après le court dialogue entre JOAN et MARIA), il s'agit d'un court texte didascalique : « *MARIA no contesta, encara, bo i mirant-se'l mentre el brogit de la destrucció augmenta i augmenta sense parar. Sense parar* » (106). On souhaite ici mettre l'accent sur deux traits notables, qui permettront peut-être d'éclairer l'interprétation de la pièce dans son ensemble. Dans un premier temps, la répétition produit un certain effet de clôture : la boucle est bouclée ; mais dans un second temps, la nature même de la scène répétée permet d'affirmer à travers une formule apparemment absurde : la fin, c'est le milieu. On propose

une lecture d'*Oloris* qui se fonde sur ce rapport dialectique de la clôture et de l'ouverture⁷²⁵ : le texte théâtral redouble un événement dont le référent au sein de l'univers fictionnel est unique ; la pièce présente – en la plaçant à la fin – comme ultime une scène qui est en fait médiane, du point de vue de la chronologie de l'action représentée. Comment dire plus clairement que l'Histoire est finie et ne l'est pas ? La répétition ne prend donc tout son sens que dans le cadre de ce que l'on a désigné plus haut comme une forme singulière de *temps cérémoniel*, qui se fait le terrain d'un jeu complexe entre l'unique/ultime et la répétition : la boucle est à la fois bouclée par l'impression de répétition et par le crescendo des bruits de démolition qui semblent engloutir l'univers fictionnel, et désamorcée par un rapport apparemment paradoxal entre les différentes temporalités – la fin de la pièce rejoue le début, mais le début, comme la fin, c'est le milieu. La ligne du temps, ponctuée de ces trois points virtuels (début, milieu, fin) se replie sur elle-même. C'est en ce sens que l'on parle d'une forme d'aporie à l'œuvre dans *Oloris* – aporie dynamique, qui se cristallise dans une dramaturgie du paradoxe et de l'oxymore – et qui est aussi repérable à travers l'échec apparent du projet photographique de MARIA : finir suppose vraisemblablement un double mouvement de clôture et d'ouverture ; dans l'échec germe peut-être le sens.

b) Une dramaturgie de la trace

À deux reprises, MARIA décrit son projet photographique, une fois lors d'un échange (déjà cité) avec son frère (scène A-3) et un peu plus tôt lorsqu'elle explique à JOAN, dès la scène B-2 :

[...] fotografiar. Això, feia. El meu ofici. Ni casaments ni comunions, però... Cada dia una foto. A la mateixa hora. Exactament. No és una idea genial. S'ha fet a d'altres bandes. El trípode ben collat... No perquè no me'l robin. Me l'haurien pogut robar. He tingut sort. Ben collat perquè enfoqués i enquadrés sempre el mateix espai. La màquina fotogràfica ben quieta : un ull que mira mentre la..., la gran esbandida avança. (39)

Il s'agit donc de photographier, chaque jour, exactement à la même heure et exactement depuis le même point de vue, la démolition/disparition du paysage. Mais MARIA renonce à son projet : « Havia previst mantenir el trípode muntat fins al final. (*Frívola* :) Me n'he desdit. No val la pena » (39). Les raisons de son échec déclaré constituent autant d'éléments qui permettent d'interroger, à partir du projet photographique du personnage, le projet dramaturgique de Benet lui-même. Le dialogue qui se noue entre photographie et écriture

⁷²⁵ Il faudrait, par ailleurs, s'interroger sur une certaine *problématique de l'emplacement*, en lien avec la question de la fragilité.

théâtrale est particulièrement éclairant. On essaiera d'en rendre compte en examinant les deux principales raisons avancées par MARIA pour justifier son abandon. Tout d'abord, elle explique à JOAN, à la scène B-2 : « He canviat d'idea. Sóc una estupenda fotògrafa. Ho he deixat córrer. Pornografia sentimental. Fora. Desmuntaré el trípode. Davant teu » (40). Tout se passe comme si cette réplique de MARIA contribuait à définir – en creux – l'écriture même d'*Oloris* : Benet ne se livre pas à un exercice de pornographie (au sens d'un étalage) des sentiments⁷²⁶.

On repère dans *Oloris* une certaine écriture de l'agonie et de la mort, dont on pourrait tenter de rendre compte en empruntant la formule de « pornographie de la mort »⁷²⁷ : à la suite de Geoffrey Gorer, Philippe Ariès a montré que la mort est devenue un tabou et a remplacé le sexe comme principal interdit au XX^e siècle. La mort est envisagée sous la forme d'un euphémisme qui peut être décrit en ces termes :

éviter, non plus au mourant, mais à la société, à l'entourage lui-même le trouble et l'émotion trop forte, insoutenable, causés par la laideur de l'agonie et la simple présence de la mort en pleine vie heureuse, car il est désormais admis que la vie est heureuse ou doit toujours en avoir l'air.⁷²⁸

Or il est bien évident que, dans *Oloris*, l'agonie et la mort – non seulement celles du paysage, mais aussi celles, évoquées tout au long du discours, de certains personnages – occupent une place significative. On pourrait dire alors que Benet ne souhaite pas éviter au lecteur/spectateur l'émotion engendrée par la démolition (annoncée, promise, certaine) ; autrement dit, Benet semble se refuser à ce que le paysage « meure dans l'ignorance de sa mort », pour emprunter à nouveau une formule d'Ariès, qui s'intéresse au rapport à la maladie et à la mort dans les sociétés occidentales au XX^e siècle :

le premier devoir de la famille est de dissimuler à un malade condamné la gravité de son état. Le malade ne doit plus jamais savoir [...] que sa fin approche. L'usage nouveau exige qu'il meure dans l'ignorance de sa mort. Ce n'est plus seulement une habitude introduite naïvement dans les mœurs. C'est devenu une règle morale.⁷²⁹

⁷²⁶ Il se pourrait fort bien que la voix du dramaturge s'immisce ici dans la réplique, de manière singulière, afin d'adresser un clin d'œil, ainsi peut-être qu'une sorte mise en garde, à l'attention du lecteur/spectateur (et de la critique ?) : il ne faut pas se laisser aveugler par les différents effets de nostalgie (liés à l'évocation d'un monde en train de disparaître, à la tonalité pathétique de certains passages, à l'atmosphère crépusculaire qui se dégage de l'ensemble de la pièce, etc.) ; autrement dit, *Oloris* ne cherche nullement à émouvoir à bon compte, la pièce dit autre chose en même temps qu'elle laisse ouverte la question de savoir où commence exactement la « pornographie sentimentale ».

⁷²⁷ Voir GORER, Geoffrey. « The Pornography of Death ». *Death, Grief and Mourning*. New York : Doubleday, 1965, p. 192-199.

⁷²⁸ ARIÈS, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*. Paris : Le Seuil, 1977, p. 62.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 170.

Seulement, Benet évoque la démolition, plus qu'il ne la représente sur un mode mimétique. Certes, l'espace scénique figure un immeuble à l'abandon avec au fond, déjà, une béance qui est la manifestation des travaux de transformation urbanistique ; certes, il y a le message sonore récurrent des bruits de démolition ; et certes, on aperçoit (peut-être) une grue. Mais la pièce ne prétend nullement donner à voir le déroulement des travaux, la destruction de l'immeuble en train d'avoir lieu. En d'autres termes, Benet attire l'attention sur une forme d'agonie du paysage (et sans doute, à travers le paysage, de la mémoire populaire, de l'identité culturelle, etc.), mais il ne le fait pas par la monstration. De la même manière, *Oloris* évoque la disparition des personnages (Neus est morte, MANEL va probablement bientôt mourir, etc.), mais ne se propose certainement pas de la représenter sur scène – on le signale parce que c'est là une différence fondamentale d'avec le théâtre de Belbel, on y reviendra, puisque ce dernier met en scène, à proprement parler, l'agonie des corps tout en cherchant, comme on l'a vu, une forme de fixation dramaturgique de l'instant létal. Benet ne réalise pas un reportage – il le suggère à travers cette réplique de MARIA :

No sóc una bona fotògrafa. I la idea d'aquest reportatge era una estupidesa. És la tercera vegada que t'ho dic ? La tercera ? (*Transició, més suau* :) De debò que no sóc una bona fotògrafa i de debò que el reportatge era una solemne estupidesa. (53)

On retrouvera l'inscription de la distinction entre documentaire et fiction au cœur d'un autre texte théâtral, *Salamandra*. Benet ne veut pas témoigner du réel selon un mode photographique : ce qu'il refuse, c'est à la fois la valeur documentaire et l'illusion iconique des représentations – comme si le théâtre pouvait offrir, par exemple, une sorte de portrait de Barcelone. L'auteur ne prétend pas rendre compte de manière mimétique de la transformation urbanistique. Il s'attache même à ne pas en fournir une image unique et univoque, comme on l'a montré, car il devine sans doute qu'une pièce fondée sur l'illusion mimétique/iconique engendrerait chez le lecteur/spectateur une réaction semblable à celle de Saint-Loup lorsque Marcel, dans *La Fugitive*, lui tend la photographie d'Albertine⁷³⁰. Le lecteur/spectateur songera peut-être : « c'est ça, la ville que tu aimes ? » ; mais alors le déictique – « ça » – ne saurait désigner une simple image, au sens d'un cliché photographique.

⁷³⁰ « Elle est sûrement merveilleuse », continuait à dire Robert, qui n'avait pas vu que je lui tendais la photographie. Soudain il l'aperçut, il la tint un instant dans ses mains. Sa figure exprimait une stupéfaction qui allait jusqu'à la stupidité. « C'est ça, la jeune fille que tu aimes ? », finit-il par me dire d'un ton où l'étonnement était maté par la crainte de me fâcher. » PROUST, Marcel. *La Fugitive. À la recherche du temps perdu*, tome III. Paris : Gallimard, « La Pléiade », 1954, p. 737. On s'inspire ici, en partie, d'un article très éclairant sur les relations entre l'image photographique et la littérature : MONTIER, Jean-Pierre. « La photographie "...dans le Temps". De Proust à Barthes et réciproquement ». In CLÉDER, Jean. MONTIER, J.-P. (dir.). *Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 69-114.

Bien que le langage photographique occupe une place prépondérante dans la pièce, *Olor*s n'est pas une pièce photographique. Projet photographique et projet dramaturgique ne se confondent pas, et même, l'image photographique remplit, d'une certaine manière, une fonction assez nette de contrepoint à l'écriture théâtrale : à travers les procédés et les moyens dramaturgiques analysés jusqu'à présent (la superposition des cartes de la ville, la diversité des supports et des matériaux, une forme de polyphonie du discours, etc.), tout se passe comme si Benet s'employait précisément à éviter tout effet de carte postale – à quoi l'on ne prétend évidemment pas réduire l'image photographique, mais qui en est pour ainsi dire l'un des écueils. On a montré que l'évocation de la ville dans la pièce se situe aux antipodes du guide touristique, c'est-à-dire qu'elle est en tous points distincte d'une construction d'ordre cosmétique (d'ailleurs, les odeurs d'*Olor*s ne sont pas des échantillons de parfumerie, elles ne tiennent pas dans un flacon : celui que tient JOAN entre ses mains se brise...). Quoiqu'on ne puisse pas envisager en catalan de jeu polysémique semblable à celui que permet le français autour du terme de cliché (cliché photographique et *topos*), il n'en demeure sans doute pas moins significatif que certains personnages, dans *Olor*s, se soucient de débusquer les lieux communs du discours. À la fin de la scène B-3, après la tirade de JOAN sur l'urbanisme, MARIA lui pose la question : « Quina quantitat de tòpics et veuries amb cor de deixar anar en un minut ? I en dos ? » (46). Puis, à la scène B-4 JOAN demande : « He dit tòpics ? » (53). Proust remarque, dans *Le Temps retrouvé* :

Nous avons beau savoir que les années passent, que la jeunesse fait place à la vieillesse, que les fortunes et les trônes les plus solides s'écroulent, que la célébrité est passagère, notre manière de prendre connaissance et pour ainsi dire de prendre des clichés de cet univers mouvant, entraîné par le temps, l'immobilise au contraire.⁷³¹

En ne proposant pas une image (unique, univoque) de Barcelone, mais en entrelaçant au contraire différentes évocations de la ville, Benet semble échapper, précisément, à l'écueil – qu'il pointait pourtant lui-même – de la pièce « datée » : *Olor*s n'est sans doute pas la représentation d'un processus de transformation, qu'il serait vain de prétendre fixer sur la scène du théâtre ; ce que traduit l'écriture, c'est bien plutôt un certain sentiment du Temps. La question de la trace est très présente dans le discours des personnages ; on l'a vu, MERCÈ évoque par exemple les inscriptions que ses enfants ont laissées dans l'escalier de l'immeuble, et MARIA s'y réfère elle aussi à la scène B-6 :

A la paret de l'escala el meu germà i jo, aviat deurà fer cinquanta anys, vam gravar-hi amb poca traça això que avui en diem un grafit. Encara hi és. Una mena d'hurí boteruda i, a sota,

⁷³¹ PROUST, Marcel. *Le Temps retrouvé*. À la recherche du temps perdu, III. Op. cit., p. 963-964.

una mena de paraules que diuen : « Viva la Gilda, viva Catalunya ». Pujo l'escala, el toco, i la memòria se'm desboca. Té, ara se n'anirà a la merda. (*El mira als ulls.*) Que no en quedi cap memòria. Si tant li fot ! (70)

Dans le discours de MARIA, la trace même du passé est appelée à disparaître, et l'on pourrait se demander si, de manière analogue, l'écriture d'*Oloris* ne se fonderait pas sur ce que l'on pourrait appeler une dramaturgie de la trace et qui se définirait autour de cette hypothèse : la trace, à la limite, n'est pas trace de quelque chose – tout disparaît, il est impossible de rendre compte durablement de quoi que ce soit – ; la trace est le signe même du Temps qui passe. Dramaturgie de la trace, donc, ou *dramaturgie élégiaque* car, comme l'observe Paul Ricœur, la trace met en relation deux temporalités : d'une part, la temporalité du calendrier, qui date et situe les événements au sein d'un temps conçu comme une succession de moments quelconques ; d'autre part, la temporalité du souci, inclinée vers le futur, vers la disparition – selon Ricœur, le temps mortel du souci enchaîne à l'élégie (à la lamentation, à la résignation) dans la mesure où il se caractérise par la « contrariété entre la finitude du temps mortel et l'infinitude du temps cosmique », c'est-à-dire par le « contraste entre le temps qui demeure et nous qui passons »⁷³². Ainsi, Benet ne renonce évidemment pas à l'image, mais l'écriture théâtrale se distingue du projet photographique en tant qu'elle vise moins à témoigner, de manière iconique, du réel (visible) qu'à révéler un sentiment intime de l'existence et du monde : l'auteur ne réalise pas un reportage ou un documentaire sur la transformation urbanistique de Barcelone à la fin des années 1990 ; il élabore une atmosphère crépusculaire, où s'exerce une forme de dramaturgie élégiaque dans laquelle la trace semble valoir moins dans sa fonction de renvoi au monde (trace de quelque chose) que pour elle-même (comme marque du Temps). Il y a en cela un renouvellement et une appropriation intime de la forme dramatique, comme si Benet faisait sienne, en quelque sorte, cette vision de Proust :

La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas « développés ». Notre vie ; et aussi bien la vie des autres ; car le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le

⁷³² RICŒUR, Paul. *Temps et récit. Le Temps raconté, III*. Paris : Le Seuil, 1985, p. 172.

monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier.⁷³³

C'est l'écriture littéraire – et dans *Oloris*, l'écriture dramatique – qui se fait le révélateur des « innombrables clichés » (au sens, ici, non pas de lieux communs, mais d'images brutes – non développées) qui composent les représentations de la ville.

c) *La représentation de la représentation*

Dès la scène B-2, JOAN et MARIA échangent ces propos, particulièrement éclairants pour la compréhension d'*Oloris* :

JOAN : Amb el seu ofici... Els fotògrafs saben veure les coses.

MARIA : Tinc la vista cansada, no cregui. (40)

Et si c'était le regard qui se trouvait au cœur de la pièce ? C'est ce que pourrait induire le texte didascalique initial : « *Al mig del pati principal hi ha un trípode damunt del qual està muntada i fixada una cambra fotogràfica professional que enfoca directament l'esvoranc llunyà* » (27). Le trépied, sur lequel MARIA place son appareil photo, se trouve au centre de la cour principale. Il y a une différence fondamentale, on l'a dit, entre le projet photographique de MARIA et l'écriture d'*Oloris* ; en revanche, rien n'interdit de voir dans le personnage de MARIA, c'est-à-dire dans la figure de l'artiste, une forme de double théâtral de l'auteur. Or, si l'on admet cette possibilité, la fin du texte didascalique à la scène B-10 prend une signification particulière :

Immediatament, també decidida, camina unes passes i se situa just davant de l'objectiu, a certa distància de l'aparell. Ràpida, perquè té els segons comptats, mira l'esvoranc llunyà i es col·loca de manera que ella i la queixalada bestial que es perfila al fons càpiguen alhora dins l'ull de la màquina. Es queda quieta, mirant l'objectiu. De sobte un sanglot li escapa del pit i es posa a plorar sense control, però sense deixar de mirar per res l'objectiu. La màquina entra en funcionament. Es posa a disparar, seguides, seguides, talment metralla, totes les fotos del carret, l'una darrere l'altra. Però a més, amb cada tret, cada vegada, es dispara també el flaix i, per això, també cada vegada, durant una dècima de segon, s'il·lumina la cara de MARIA, un rostre crispat, desfet i banyat pel plor. Clic de la foto i flaix, clic de la foto i flaix... Així, sense misericòrdia, la màquina atrapa fins a trenta-cinc

⁷³³ PROUST, Marcel. *Le Temps retrouvé*. Op. cit., p. 895.

instantànies. Tot seguit es produeix de nou el silenci. El cel ha continuat enfosquint-se, ràpid. (102-103)

L'écriture didascalique entraîne ici une mise en relief singulière de l'action représentée, par un jeu de clair-obscur, ou plutôt de surexposition/obscurité, à travers les flashes qui se succèdent tandis que la lumière du jour continue de décliner. Mais le moyen dramaturgique élaboré par Benet suppose aussi une forme de fragmentation du sentiment, provoquée par une sorte d'effet stroboscopique : la lumière découpe l'expression physiologique du sentiment éprouvé par MARIA, comme si le sentiment ne pouvait être perçu et restitué que par intermittence et à travers son morcellement, c'est-à-dire de manière fragmentaire, parcellaire, sous la forme d'une série d'« instantanés ». Mais pourquoi cette série en compte-t-elle précisément trente-cinq ? En se penchant sur ce point, qui peut sembler un détail, on a vérifié un certain nombre d'éléments ; en particulier celui-ci : que le nombre d'images par seconde était de seize ou dix-huit, au cinéma, avant d'être fixé à vingt-quatre. De quoi les trente-cinq prises de vue de la fin d'*Olor*s pourraient-elles tenir lieu ? S'agirait-il d'années ? Si l'on imagine que chaque instantané se fait, pour ainsi dire, l'image fugace d'une année écoulée, alors le nombre de trente-cinq permettrait de mesurer non pas le temps écoulé au sein de la fiction – trente-sept années ont passé entre l'été 1962 et l'été 1999 –, mais bien le temps qui sépare l'écriture d'*Olor*s de celle d'*Una vella, coneguda olor* – mille neuf-cent quatre-vingt-dix-huit moins trente-cinq égale mille neuf-cent soixante-trois... Dans *La Fabrique du regard*, Monique Sicard parle de l'*effet stroboscopique* afin de décrire le fonctionnement du dispositif du « Revolver photographique », élaboré par l'astronome Jules Janssen à l'occasion d'une éclipse du soleil par la planète Vénus en 1874 :

« La photographie, comme le dit Janssen, est la véritable rétine du savant. » Elle pallie les insuffisances des organes des sens incapables, eux, d'observer avec objectivité. Ce que crée l'astronome avec son revolver photographique, c'est bien une sorte de gros œil mécanique, qui fonctionne seul une fois que le bouton de mise en marche est tourné. Beaucoup plus que les photographies elles-mêmes, à peine lisibles et guère spectaculaires, ces prises de vue automatiques en cascade programmée n'ont pas manqué de frapper les contemporains. Le revolver de Jules Janssen a quelque chose à voir avec un automate de la vision.

Outil de mesure, la photographie permet la quantification. Outil de vision, elle porte au visible ce qui est invisible à la fois à l'œil nu, à la lunette ou au télescope. À ces deux fonctions principales, se mêlent les champs politiques, les enjeux stratégiques, les motifs individuels et ce qui relève d'un plus intime « plaisir de l'image ».

Si les daguerréotypes de Jules Janssen n'ont rapporté que peu d'images de la planète Vénus, du moins ont-ils contribué à jeter les bases d'un nouveau regard, presque d'une nouvelle

écriture : celle qui rendrait compte d'un univers mouvant, découpé en tranches de 72 secondes, celle qui, décomposant les phénomènes, ne les percevrait que par intermittence, comme par effet stroboscopique, dans leur ordonnancement chronologique.⁷³⁴

Avec son « Revolver photographique », J. Janssen est communément considéré comme le précurseur de la chronophotographie⁷³⁵. On propose une piste de lecture : Benet n'élabore-t-il pas dans *Olors* une sorte de revolver photographique pour le théâtre ? Un revolver qui serait à double portée : d'une part, l'auteur qui, on l'a dit, ne compose pas une pièce à proprement parler photographique, inscrit néanmoins au sein du texte théâtral une sorte de *procédé de chronophotographie* dont la visée, ici, n'est pas l'univers mais le microcosme, l'intime ; d'autre part, il semble faire de l'appareil photographique, objet théâtral omniprésent, un véritable revolver au moyen duquel il tire – à balles non pas réelles, mais fictionnelles – sur l'univers dramatique de la trilogie (« *Es posa a disparar, seguides, seguides, talment metralla, totes les fotos del carret* »), signant ainsi une fin sans appel. Cette lecture – si on l'admet – permet de bien saisir toute la subtilité de la composition d'*Olors*, où Benet cherche finalement moins à construire une représentation de la démolition de la ville (comme figure extérieure, visible, que l'on pourrait reproduire sur un mode plus ou moins mimétique), qu'à imprimer la démolition comme motif autour duquel s'organise l'écriture dramatique. L'auto-référentialité, telle qu'on l'a évoquée plus haut, ne doit pas être comprise comme une série de renvois plus ou moins anecdotiques à la biographie de Benet (entendue comme récit de vie) ; elle se traduit, au contraire, par cette écriture singulière et intime des paysages de l'auteur et de son propre sentiment du temps. C'est précisément là où – et parce que – MARIA échoue, dans son projet photographique, que Benet réussit : il livre en filigranes un certain portrait de l'artiste, certes non plus en jeune homme, mais en dramaturge qui contemple, au beau milieu d'un paysage crépusculaire, une certaine étape de son théâtre, prenant ainsi la mesure du Temps. La pièce, alors, pourrait être vue, d'une certaine manière, comme la représentation de la représentation – une formule qui fait évidemment écho à la célèbre analyse par Michel Foucault du tableau de Velázquez, *Las Meninas* (d'ailleurs indirectement présent dans *Olors*, à travers l'évocation par JOAN de la « série lamentable » de Picasso) :

Peut-être y a-t-il dans ce tableau de Velasquez, comme la représentation de la représentation classique, et la définition de l'espace qu'elle ouvre. Elle entreprend en effet de s'y

⁷³⁴ SICARD, Monique. *La Fabrique du regard*. Paris : Odile Jacob, 1998, p. 164-165.

⁷³⁵ « Photographier le temps » : Monique SICARD revient sur cette formule dans son article intitulé « Passage de Vénus. Le Revolver photographique de Jules Janssen. » *Études photographiques*, n°4, 1998. En ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/index157.html#ftn15> [consulté le 4 juin 2013].

représenter en tous ses éléments, avec ses images, les gestes qui la font naître. Mais là, dans cette dispersion qu'elle recueille et étale tout ensemble, un vide essentiel est impérieusement indiqué de toutes parts : la disparition nécessaire de ce qui la fonde, – de celui à qui elle ressemble et de celui aux yeux de qui elle n'est que ressemblance. Ce sujet même – qui est le même – qui a été éliidé. Et libre enfin de ce rapport qui l'enchaînait, la représentation peut se donner comme pure représentation.⁷³⁶

Il ne s'agit que d'une suggestion : on pourrait tenter de décrire et d'interpréter une forme de « représentation de la représentation », dans *Oloris*, en se nourrissant de l'analyse du tableau de Velázquez par Foucault. La piste peut sembler quelque peu déroutante à première vue, mais peut-être le rapprochement n'est-il pas si hasardeux. Car dans *Oloris*, Benet ne cherche pas à fournir une représentation de Barcelone d'inspiration réaliste, sur un mode mimétique. La pièce fourmille au contraire d'évocations de la ville, de cartes personnelles, comme on l'a montré. À ces évocations plurielles se superposent des représentations multiples, dont la scène B-10 offre un exemple tout à fait significatif ; MARIA se place en effet entre l'objectif de l'appareil – du revolver – photographique et la brèche monstrueuse qui semble prête, au fond de la scène, à l'engloutir avec le paysage, c'est-à-dire qu'elle se situe à la fois quelque part dans les cours intérieures (elle s'intègre ainsi au décor emblématique de la trilogie – au décor qui signifie métonymiquement tout l'univers fictionnel de la trilogie des « odeurs ») et face au spectateur. On est alors tenté d'interpréter cette configuration singulière à la lumière de ce commentaire de Foucault :

Or, exactement en face des spectateurs – de nous-mêmes –, sur le mur qui constitue le fond de la pièce, l'auteur a représenté une série de tableaux ; et voilà que parmi toutes ces toiles suspendues, l'une d'entre elles brille d'un éclat singulier. Son cadre est plus large, plus sombre que celui des autres ; cependant une fine ligne blanche le double vers l'intérieur, diffusant sur toute sa surface un jour malaisé à assigner ; car il ne vient de nulle part, sinon d'un espace qui lui serait intérieur. Dans ce jour étrange apparaissent deux silhouettes et au-dessus d'elles, un peu vers l'arrière, un lourd rideau de pourpre. Les autres tableaux ne donnent guère à voir que quelques taches plus pâles à la limite d'une nuit sans profondeur. Celui-ci au contraire s'ouvre sur un espace en recul où des formes reconnaissables s'étagent dans une clarté qui n'appartient qu'à lui. Parmi tous ces éléments qui sont destinés à offrir des représentations, mais les contestent, les dérobent, les esquivent par leur position ou leur distance, celui-ci est le seul qui fonctionne en toute honnêteté et qui donne à voir ce qu'il doit montrer. En dépit de son éloignement, en dépit de l'ombre qui l'entoure. Mais ce n'est pas un tableau : c'est un miroir. Il offre enfin cet enchantement du double que refusaient

⁷³⁶ FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les Choses*. *Op. cit.*, p. 31.

aussi bien les peintures éloignées que la lumière du premier plan avec la toile ironique.

De toutes les représentations que représente le tableau, il est la seule visible ; mais nul ne le regarde. Debout à côté de sa toile, et l'attention toute tirée vers son modèle, le peintre ne peut voir cette glace qui brille doucement derrière lui. Les autres personnages du tableau sont pour la plupart tournés eux aussi vers ce qui doit se passer en avant, – vers la claire invisibilité qui borde la toile, vers ce balcon de lumière où leurs regards ont à voir ceux qui les voient, et non vers ce creux sombre par quoi se ferme la chambre où ils sont représentés. Il y a bien quelques têtes qui s'offrent de profil : mais aucune n'est suffisamment détournée pour regarder, au fond de la pièce, ce miroir désolé, petit rectangle luisant, qui n'est rien d'autre que visibilité, mais sans aucun regard qui puisse s'en emparer, la rendre actuelle, et jouir du fruit, mûr tout à coup, de son spectacle.⁷³⁷

On paraphrase et l'on conclut, mais ce n'est là que l'esquisse d'une autre réflexion : *Oloris* aussi contient son propre « miroir » – non pas au fond d'une pièce, mais au milieu de la cour. L'appareil photographique, juché sur son trépied, reflète bien autre chose que le seul objet apparent de sa visée : au-delà de la démolition (qu'il n'a pas pour fonction de véritablement capter), il reflète le regard de MARIA sur son passé, le regard de l'auteur sur son propre théâtre et sur le temps qui passe, et le regard aussi du spectateur sur le spectacle qui lui est ainsi signifié. MARIA le suggère : « Els patis ressonen » (57). *Oloris* est un miroir sonore (les cours intérieures résonnent), mais aussi visuel et olfactif puisque la pièce, à travers une écriture qui fait appel à la mémoire sensorielle, met en reflet les espaces et les temps. C'est peut-être ainsi que l'on doit comprendre la valeur autoréférentielle des référents spatiaux et temporels : tout se passe comme si Benet indiquait que l'on ne photographie jamais le réel, mais toujours seulement soi-même sous les dessus du réel – le monde, dans *Oloris*, n'est présent qu'au prisme de l'intime, et ne constitue pour ainsi dire qu'une extériorité (visible) sur laquelle se projette l'invisible de la conscience et des sentiments, ainsi mis en partage et en spectacle.

2.3.2. Le voyage comme parabole dans *Salamandra* de Josep M. Benet i Jornet : une dramaturgie de la relation

Josep M. Benet i Jornet a écrit *Salamandra* entre 2002 et 2004. La pièce, mise en scène par Toni Casares, a été programmée dans la Petite Salle du TNC à l'automne 2005.

Ce texte, qui raconte un voyage à travers l'Occident, se caractérise par une grande richesse thématique et une structure assez complexe. Avec le tandem CLAUD/TRAVIS, deux

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 22-23.

réalisateurs, Benet renoue avec la dualité entre documentaire et fiction qui, on l'a vu, était repérable dans une certaine mesure dans *Oloris* à travers le projet de « reportage » photographique auquel finit par renoncer MARIA. Le premier tourne en effet des films à succès, des mélodrames, alors que le second réalise des documentaires – deux genres cinématographiques qui traduisent et confrontent symboliquement deux façons d'appréhender le réel et d'en rendre compte.

Dans *Salamandra*, CLAUD, le fils adoptif d'EMMA, rend visite à cette dernière dans le désert californien. Peu après son retour, TRAVIS, un ami de la famille, arrive aussi chez EMMA en compagnie de HILDE, une jeune Allemande. Apparaît alors une sorte de boîte de Pandore contenant des souvenirs que le père biologique de CLAUD, mort il y a peu, a laissés pour ce dernier. C'est le début pour CLAUD d'un voyage qui passe par différents points de la planète et qui le conduira à élucider le mystère qui entoure ses origines et son identité culturelle : accompagné par HILDE, il part pour l'Europe. Les personnages traversent ainsi toute une série de lieux liés à la question de la mémoire et au désir de continuité et d'identité culturelle : le désert en Californie avec un incendie dans le lointain ; le village de Mittenwald en Allemagne ; l'île grecque de Milos ; plusieurs endroits de Paris ; et enfin, Barcelone, où s'achève la pièce – « *una petita plaça situada en el límit de la part vella de Barcelona* » (138). À Barcelone, CLAUD se fera traduire une lettre écrite par son grand-père depuis les camps nazis.

On rappelle ici les considérations effectuées plus tôt sur l'emploi de la langue : certes, la langue d'écriture est le catalan, mais le référent linguistique réel, c'est principalement l'anglais – c'est forcément en anglais que CLAUD et tous les autres personnages s'expriment, puisque CLAUD ne comprend pas le catalan et qu'il ignore même qu'il s'agisse encore d'une langue vivante, comme on le voit dans l'avant-dernière scène –, mais aussi le français dans deux scènes où HILDE, à Paris, s'entretient d'abord avec un employé de l'hôtel, puis avec un bouquiniste sur les quais de Seine.

La notion de distance, dans *Salamandra*, se fait le terrain d'un jeu complexe de détours et de retours. On voit bien que la présence de références explicitement locales n'est pas la seule modalité qui s'offre aux dramaturges pour interroger le réel, questionner l'identité, refléter un monde qui les concerne et auquel ils appartiennent (en l'occurrence, la Catalogne). La représentation d'un *ailleurs* semble pouvoir se faire discours sur l'*ici*. Le voyage qu'effectue CLAUD n'est autre qu'un rapprochement progressif vers Barcelone. Ce rapprochement se produit à l'insu du personnage par des sphères concentriques qui ont toutes la capitale catalane pour point d'arrivée. On devrait peut-être préférer, d'ailleurs, le terme de

dévoilement à celui de *rapprochement* : une « Catalogne invisible », pour emprunter la formule de Sharon G. Feldman, se dévoile peu à peu, elle se dessine en filigrane avant d'être explicitement représentée, comme si son image était contenue en germes dans chacun des autres lieux qui constituent la cartographie de *Salamandra* ; en d'autres termes, Barcelone se révèle progressivement, à la manière d'une photographie, et tous les autres lieux représentés auparavant peuvent être considérés comme le négatif dont Barcelone serait l'image développée – mais il convient de le souligner dès à présent : l'analogie avec la photographie semble s'arrêter là, comme on tentera de le montrer. Tout se passe comme si Barcelone et la Catalogne se trouvaient profondément inscrites dans chacun des lieux que parcourent les personnages et qui, tous, renvoient à une thématique fondamentale du théâtre de Josep M. Benet i Jornet – celle de la mémoire, de la permanence, de la survie. Sharon G. Feldman étudie ce qu'elle appelle la « fragilité du paysage », formule qu'elle emploie pour désigner dans le théâtre catalan la tendance à l'effacement des références locales, et elle note à cette occasion :

Dins el remolí de paisatges ardents que apareixen davant dels ulls de l'espectador, la ciutat de Barcelona emergeix com la clau final del misteri, el referent cap al qual es dirigeixen tots els signes previs. [...] d'alguna manera el·líptica, circumlocutòria – a través d'un joc fenomenològic de perspectives – *Salamandra* estableix un seguit de connexions especialment oportunes i commovedores respecte a la recuperació d'una dolorosa memòria històrica a Catalunya, Espanya i Europa, recordant-nos d'una història col·lectiva compartida de feixisme i d'opressió i d'un segment de la història catalana i espanyola que, en moltes ocasions, ha perdurat enterrat sota les runes i els enderrocs de la Segona Guerra Mundial. Aquí, com al teatre de Benet en general, la memòria es converteix en una manera de perpetuar la vida. [...] La salamandra del desert, els jueus i els catalans, éssers vius que Benet entreteixeix per crear una successió calidoscòpica de pobles, cultures, imatges i paisatges, comparteixen de diverses maneres una trajectòria comuna pel que fa a la noció de desplaçament, el perill d'extinció i la lluita dolorosa de sobreviure. Benet fa servir aquesta progressió metonímica per expressar les seves ansietats i obsessions artístiques en relació amb la transcendència, la mortalitat, la pertinença i la perdurabilitat d'un llegat artístic.⁷³⁸

On repère en effet dans la pièce tout un réseau de parallélismes ou de correspondances, de nature analogique, entre les différents lieux : le désert californien en feu évoque le risque de la destruction ; l'île de Milos renvoie à une civilisation disparue, celle de la Grèce antique ; quant à l'Allemagne nazie et aux camps d'extermination, dans la lettre que CLAUD se fait

⁷³⁸ FELDMAN, Sharon G. « Els paisatges del teatre català contemporani : de Benet i Jornet a Cunillé ». *Art. cit.*, p. 61.

traduire, on apprend que son grand-père était un Catalan déporté et qu'il est mort à Dachau ; pour finir, à Barcelone, le quartier de la vieille ville où se trouve CLAUD à la fin de la pièce, ainsi que la langue catalane elle-même, apparaissent menacés, comme en témoigne cet échange avec le traducteur de la lettre :

CLAUD. [...] I... I això del català ?

SENYOR. [...] Ah, res. No ho sé..., com aquest barri. Un..., un fenomen en vies d'extinció. (144)

On observe par ailleurs une correspondance similaire avec la situation du personnage de CLAUD qui, dans une bagarre avec TRAVIS, a reçu un coup dans les parties génitales et se trouve confronté au dilemme suivant (il parle de lui à la troisième personne, comme il le ferait d'un personnage de l'un de ses films) :

Quan surt de la clínica ja sap el diagnòstic. Sense ombra de dubte. Té dues alternatives, o deixar que l'operin o morir. Però... Si l'operen no podrà tornar a follar. Si l'operen hauran de... Ho entens ? No serà tan sols que no pugui tenir fills. Serà... No podrà... res. L'hauran de castrar. (140)

Benet tisse donc tout un réseau de correspondances entre toute une série de peuples, de lieux, de cultures, de personnages, etc., menacés d'extinction ou de stérilité, créant ainsi une succession apparemment fragmentée et hétéroclite de destins, de cultures et de paysages ; mais au-delà des divergences dues à la situation propre à chacun, Benet met en lumière la façon dont ils partagent tous une trajectoire commune faite de déplacements, de risques de disparition et de lutte pour la survie. La clef du débat entre disparition et survie est sans doute à chercher dès le titre de la pièce. Dans le désert californien, en effet, TRAVIS a marché sans le vouloir sur une salamandre, qu'il apporte chez EMMA afin de la guérir. Il s'agit d'une espèce rare de cet animal, en voie d'extinction. Mais d'autre part, Benet fait appel à la légende qui veut que les salamandres résistent au feu et s'en nourrissent⁷³⁹, c'est-à-dire qu'il termine sa pièce avec une fin ouverte : de même que l'on ignore si la salamandre disparaîtra ou si le feu lui permettra de s'alimenter, de même reste en suspens la question de la survie et de la continuité de la culture et de la langue catalanes. À cet égard, il y a lieu de souligner tout particulièrement l'évocation dans la pièce de l'Allemagne nazie, référent à la fois spatial et temporel (historique). Ce n'est peut-être pas par hasard si la même année, en 2005, deux œuvres dramatiques écrites en catalan parlent non seulement *de* l'Allemagne nazie (c'est le cas de *Salamandra*), mais même *depuis* l'Allemagne nazie (c'est le cas de *Uuuuh !*,

⁷³⁹ FELDMAN souligne qu'il pourrait y avoir ici une forme d'intertextualité, puisqu'elle rappelle que Mercè RODOREDÀ a, elle aussi, recréé cette légende dans un conte intitulé *La salamandra* (*Tots els contes*. Barcelone : Edicions 62, 1983, p. 237-243). Voir FELDMAN, Sharon G. « La fragilitat del paisatge ». *Salamandra*, p. 27.

de Gerard Vázquez). Ce référent permet aux dramaturges de formuler le danger de la disparition dans ce qu'elle a de plus irréversible. L'*ailleurs* se fait alors discours sur l'*ici*, sur le lieu d'appartenance et l'identité culturelle. Feldman formule à ce propos l'hypothèse d'un discours du lieu qui se ferait jour de manière elliptique :

seria possible entendre la identitat cultural en el teatre català contemporani com inscrit [*sic*] no mitjançant la localització sinó a través de la seva elusió o desplaçament, i podríem observar en la manca de geografia espacial, en l'evasió geopatològica de senyals d'identitat com la catalanitat s'estableix el·lípticament o fins i tot aporèticament, de tal manera que la seva no-presència flagrant adquireix forts poders connotatius. Atesa la presència paradoxal d'aquesta « Catalunya invisible », així com les inquietuds de Benet quant a la identitat cultural, per exemple a *Testament* i a *Olor*s, ens podríem sentir abocats a contemplar el seu retrat del desert de Califòrnia i preguntar-nos com es podrien llegir indicis de presència en el que aparentment és una absència, com aquest espai indiferenciat, l'hàbitat natural d'una salamandra, podria tenir ressons de catalanitat. Efectivament, a mesura que avança l'obra, la imatge del paisatge de Catalunya es farà a poc a poc visible.⁷⁴⁰

À la suite de l'hypothèse de Feldman, on peut formuler au moins deux interrogations majeures auxquelles cette analyse tâchera d'apporter quelques éléments de réponse. Dans un premier temps, l'*ailleurs* dans *Salamandra*, les lieux autres, semblent parler aussi – peut-être même surtout – de l'*ici* ; ne devrait-on pas, alors, envisager ce phénomène comme l'un des possibles *détours de la fiction* ?⁷⁴¹. Du reste, à travers l'étude de *Salamandra*, on pourrait esquisser une réflexion autour d'une forme (qui resterait à définir) de *dramaturgie du déplacement*. Dans un certain nombre de pièces catalanes écrites au tournant du XXI^e siècle, on observe en effet – en lien avec la représentation et/ou l'évocation de lieux concrets autres que la Catalogne – une forme assez singulière d'obscurcissement, ou même d'éliision de l'évidence du *chez-soi*, qui peut se traduire de différentes manières dans l'action dramatique : le voyage en train (dans le cas de *Trànsits*, de Carles Batlle), la présence des Blancs dans un pays d'Afrique noire (dans *Après moi, le déluge*, de Lluïsa Cunillé), l'exil et la déportation (dans *Uuuuh !*, de Gerard Vázquez), et même, dans une certaine mesure, l'évocation de plusieurs migrations géographiques (dans *Forasters*, de Sergi Belbel). De la même manière qu'on peut parler en littérature d'une « poétique du déplacement »⁷⁴², on se

⁷⁴⁰ FELDMAN, Sharon G. « La fragilitat del paisatge ». *Art. cit.*, p. 26.

⁷⁴¹ « Détour » qui, selon les mots de Jean-Pierre SARRAZAC, on l'a vu, « nous ouvre le chemin d'une reconnaissance : nous nous éloignons pour mieux nous rapprocher. Le détour permet un retour saisissant – étrangéifiant – sur cette réalité dont nous voulions témoigner ». *Lexique du drame moderne et contemporain*. *Op. cit.*, p. 62.

⁷⁴² SOUBEYROUX, Jacques (dir.). *Poétique du Déplacement*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1996.

demandera donc, à partir de *Salamandra*, s'il y a lieu de parler d'une dramaturgie du déplacement, car le discours du *chez-soi* est sans doute plus aisément repérable dans des textes où les personnages ne sont pas (ou plus) chez eux.

2.3.2.1. Quinze mille huit-cents kilomètres et quelques décennies : fragments du réel et structure comparative

Dans *Salamandra*, Benet ne fait pas explicitement mention de scènes (numérotées), mais on identifie sans la moindre difficulté les vingt-huit séquences qui composent la pièce et qui correspondent à chaque fois à un changement de lieu.

On n'a pas d'indications précises concernant la durée de l'action dramatique. On sait seulement que la pièce commence à l'approche de l'été, car EMMA déclare dès la première séquence : « Encara hi ha llum. Els dies s'allarguen » (43) ; et l'on sait qu'elle s'achève le dernier jour du printemps, car le MONSIEUR annonce dans la dernière séquence : « La primavera s'acaba avui » (145). À partir de ces informations, et en tenant compte de l'ampleur du voyage qu'effectuent CLAUD et HILDE, on peut dire néanmoins que l'action dure plusieurs jours au moins, peut-être quelques semaines. Ce voyage, en effet, débute à la séquence 11 : CLAUD quitte la demeure de sa mère adoptive, dans les montagnes californiennes de Santa Rosa, afin de se rendre dans l'Idaho, où son père biologique est mort quelques mois plus tôt ; HILDE le rejoint à la séquence 13, et les deux personnages décident de s'envoler pour l'Europe ; il est probable qu'ils passent par New York, car EMMA et TRAVIS reçoivent les lettres que leur ont adressées respectivement CLAUD et HILDE depuis deux endroits différents – HILDE a tenu à brouiller les pistes (« Escriuré al Travis i tu escriuràs a la teva mare. Les enviarem de ciutats diferents. No cal fer patir ningú » [98]) :

EMMA : [...] Des d'on està enviada, la de la Hilde ?

TRAVIS *mira el sobre.*

TRAVIS : Nova York.

EMMA : La de Claud des d'Idaho, per descomptat. (100)

CLAUD et HILDE s'envolent pour l'Allemagne, ils vont en Bavière, à Mittenwald, dans la région de Munich, près de Dachau. Puis, ils se rendent en Grèce, sur l'île de Milos. Ils séjournent ensuite quelque temps à Paris. Enfin, TRAVIS quitte HILDE et part, seul, pour Barcelone. À vol d'oiseau, les personnages ont ainsi parcouru plus de quinze mille huit-cents

kilomètres⁷⁴³. Aussi ne peut-on pas ignorer la primauté, en tout cas apparente, de la contextualisation spatiale :

- la maison d'EMMA, dans les montagnes californiennes de Santa Rosa. Dix-sept séquences : 1-10, 12, 14, 16, 18, 20, 26, 28 ;
- la caravane du père biologique de CLAUD, aux alentours de Boise dans l'Idaho. Trois séquences : 11, 13, 15 ;
- le village de Mittenwald en Allemagne (Bavière). Une séquence : 17 ;
- l'île de Milos en Grèce (archipel des Cyclades). Une séquence : 19 ;
- Paris. Cinq séquences – plusieurs endroits. Une suite dans un hôtel luxueux : séquences 21 et 24 ; un immeuble dans un quartier populaire : séquence 22 ; Paris au loin : séquence 23 ; les bouquinistes des quais de Seine : séquence 25 ;
- une petite place à la limite de la vieille ville de Barcelone. Une séquence : 27.

Le texte didascalique indique la présence sur scène d'un écran, sur lequel sont projetées des images correspondant aux différents lieux (géographiques) où se déroule l'action. L'île de Milos et le village de Mittenwald n'abritent chacun qu'une seule séquence et sont présentés de la manière suivante : « *A la pantalla veiem una vista general del poble de Mittenwald, Alemanya* » (102), « *A la pantalla veiem una posta de sol a l'illa de Milo, al mar Egeu* » (113). Il est bien évident que l'image ne permet pas, à elle seule, de dire le lieu, de sorte que le dialogue vient aussi prendre en charge l'information, dans la quasi totalité des séquences, à travers le recours explicite à la toponymie ; par exemple, « Mittenwald » (102) est le premier mot que prononce CLAUD au début de la séquence 17, et le MONSIEUR affirme dès sa première réplique, à la séquence 19 : « Milo és una illa relativament tranquil·la » (113). D'entrée de jeu, à travers la construction de l'espace scénique, on voit bien que *Salamandra* ne s'inscrit nullement dans un théâtre d'inspiration réaliste. Non seulement on n'est pas face, ici, à un décor qui serait conçu sur un mode mimétique, mais à la limite, même, rien n'indique la présence d'un décor à proprement parler puisqu'en dehors de la

⁷⁴³ On a effectué cette estimation, par simple curiosité, en utilisant un site qui permet de calculer la distance à vol d'oiseau entre deux villes : <http://www.ephemeride.com/atlas/distance/27/distance-en-kilometres-entre-deux-villes.html>. Pour les États-Unis, on a calculé les distances à partir de San Diego (Californie) et de Boise (Idaho), deux villes mentionnées explicitement dans le discours des personnages. San Diego n'est pas vraiment à côté de la maison d'EMMA : « *San Diego queda lluny* » (50), mais c'est malgré tout la ville la moins éloignée : « *Travis, haurieu d'agafar el cotxe i anar corrents a la ciutat* » (47) ; quand EMMA parle de « la ville », c'est San Diego qu'elle désigne. Lorsque CLAUD annonce à sa mère son départ pour l'Idaho, il dit se rendre à Boise : « *Aniré a Boise* » (75), mais il s'agit seulement de la région située autour de Boise et non pas de la ville elle-même ; une fois sur place, en effet, CLAUD rencontre un ami de son père qui lui raconte : « *Vam anar junts a Boise a veure una pel·lícula de vostè* » (80). San Diego – Boise : 1 212 km ; Boise – New York : 3 462 km ; New York – Munich : 6 496 km ; Munich – Athènes : 1 489 km ; Athènes – Milos : 146 km (estimation pour un vol avec la compagnie aérienne Olympic Air) ; Athènes – Paris : 2 092 km ; Paris – Barcelone : 826 km. Soit une distance totale parcourue de 15 869 km à vol d'oiseau.

description des images projetées sur l'écran, seuls quelques objets théâtraux sont mentionnés dans le texte didascalique : des lettres et des enveloppes ; le terrarium où est placée la salamandre blessée ; différentes boîtes où sont rangés plusieurs souvenirs de CLAUD chez sa mère en Californie, et de son père biologique dans l'Idaho ; une sorte de marionnette ou de pantin d'origine bavaroise, qui porte le nom de *wolpertinger* ; plusieurs accessoires liés à l'alimentation (canette de bière, carton à pizza, etc.) ; des livres. L'élément le plus stable de l'espace scénique tel que le texte didascalique permet de le construire, c'est donc l'écran ; or, l'utilisation d'un écran de projection sur la scène constitue un moyen dramaturgique bien connu, comme le rappelle P. Pavis :

Lorsqu'on projette sur la scène des textes, des images fixes, des films ou des vidéos, on injecte dans le corps vivant et présent de la représentation des matériaux sous forme d'images. Il en résulte un brouillage du régime de la représentation : présence corporelle et duplication médiatique s'opposent d'entrée irréductiblement. Dès les débuts du cinéma, on a projeté en scène des fragments de films ; les premières utilisations, ayant une claire fonction dramaturgique, se trouvent dans le scénario du *Livre de Christophe Colomb* de CLAUDEL (1927) et dans les mises en scène engagées de PISCATOR ou de BRECHT et NEHER dans les années vingt. [...] Les projections répondent à toutes les fonctions dramaturgiques imaginables : effets d'ambiance, distanciation par les mots, les tableaux ou les illustrations, confrontation du vivant et de l'imaginaire ; visualisation d'un détail du jeu filmé en direct, grossi et transmis par les écrans vidéos ; ou simplement esbroufe technologique, d'ailleurs plutôt naïve, car ce n'est pas parce que la télé est en couleur, qu'on fait du post-moderne...⁷⁴⁴

L'écran de projection, dans *Salamandra*, peut certainement être vu comme un procédé de distanciation à travers lequel la pièce se rattacherait en partie à un certain théâtre d'inspiration brechtienne – une ligne dramaturgique dont on a déjà évoqué la place au sein de la production de Benet, en particulier dans des pièces écrites à la fin des années 1960 et au cours de la décennie suivante. Mais encore faut-il rester prudent lorsqu'on avance une telle affirmation : l'approche qui consisterait à envisager *Salamandra* comme une forme de mise en œuvre à la lettre de l'« effet de distanciation » tel que l'a formulé Brecht serait évidemment naïve et de fort peu de fruit⁷⁴⁵. C'est avec la même précaution que l'on se demandera s'il n'y aurait pas lieu d'entendre dans *Salamandra* l'écho (plus ou moins

⁷⁴⁴ PAVIS, Patrice. Dictionnaire du Théâtre. Op. cit., p. 273.

⁷⁴⁵ Dans la mesure où la présente étude n'a pas pour but de se pencher sur le théâtre épique brechtien, on se contente de rappeler ici ces propos du dramaturge allemand : « L'effet de distanciation transforme l'attitude approbatrice du spectateur fondée sur l'identification, en une attitude critique. [...] Une image distanciante est une image faite de telle sorte qu'on reconnaisse l'objet, mais qu'en même temps celui-ci ait une allure étrange. » BRECHT, Bertolt. *Petit Organon pour le théâtre*, § 42. In *Écrits sur le théâtre*. Paris : L'Arche, 1966, p. 189.

évident, plus ou moins lointain) d'un certain nombre de pièces écrites avant 1989 – en particulier, *Descripció d'un paisatge* et *El manuscrit d'Alí Bei*, pour des raisons que l'on évoquera plus loin, ainsi que les deux derniers textes appartenant au cycle de *Drudània*, comme le rappelle Enric Gallén :

La influència de Brecht s'apuntava ja superficialment a *Cançons perdudes*, mentre que a *Marc i Jofre* i *La nau*, el dramaturg català va utilitzar amb molta més llibertat i desimboltura els procediments èpics amb l'objectiu de realitzar una reflexió al·legòrica sobre la seva realitat històrica més immediata.⁷⁴⁶

Mais le lien le plus frappant semble être celui qui pourrait rattacher *Salamandra*, dans une certaine mesure, à *Berenàveu a les fosques* – non pas du point de vue des contenus (point de vue thématique), mais du point de vue formel. Dans *Salamandra*, en effet, Benet réintroduit dans son écriture deux techniques déjà utilisées dans *Berenàveu a les fosques* : d'une part, l'utilisation de la projection, et d'autre part, le recours au matériau épistolaire. Gallén souligne bien la place et le rôle de ces techniques dans la pièce écrite entre 1970 et 1971 :

[...] a *Berenàveu a les fosques* Benet va substituir l'estricta i exclusiva base estructural realista-naturalista de les seves dues primeres obres per una sèrie d'alteracions narratives espaciotemporals. En efecte, les alteracions d'origen brechtian, utilitzades per Benet, són les següents : els monòlegs/recitats de Fanny i Montserrat, les projeccions de diapositives, i els rètols, que introdueixen les deu « escenes de costum » situades el 1950. Unes escenes de base realista que fan de contrapunt distanciat als monòlegs datats el 1971, i estableixen la continuïtat/víncle entre el passat de la primera postguerra i la situació del present. [...] El pas d'un rètol a un altre és interferit per l'epistolari entre dues dones ; una correspondència acumulativa que Fanny i Montserrat llegeixen amb sentiment, intenció i un punt de mala bava imprescindible i necessària per recompondre la tensa situació dramàtica central.⁷⁴⁷

On reviendra plus tard sur l'élément épistolaire, mais pour l'heure, on souligne que le recours à la projection n'est pas nouveau puisque *Berenàveu a les fosques* commençait ainsi :

So d'una frenada i d'un xoc. Es projecta una diapositiva : cotxe utilitari accidentat a la carretera. Darrera d'ell advertim un paisatge familiar als habitants de la ciutat de Barcelona i que pot ser Montserrat, el Montseny, la Costa Brava... Una actriu avança a primer terme i parla de cara al públic. La diapositiva s'enfosquirà d'una manera gradual. (13)

À la fin de la pièce en question, le texte didascalique indiquait également la projection sur la scène d'une diapositive :

⁷⁴⁶ GALLÉN, Enric. « Introducció: *Berenàveu a les fosques* : la revisió del temps de postguerra ». In BENET I JORNET, Josep M. *Berenàveu a les fosques*, p. IV.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. XI-XII.

Mentre acabava de parlar s'ha projectat, encenent-se gradualment, una diapositiva : parella de nuvis a la moda dels anys trenta que contempla, somrient i engavanyada, l'espectador. Tots dos són joves i no mal plantats. Ella no va de blanc, ell no va de jaqué. Se sent, com en iniciar-se l'obra el so d'una frenada i un xoc. (74)

Certes, il serait outrancier d'affirmer que, dans *Salamandra*, Benet renoue de manière significative avec le théâtre des années 1970, mais on observe tout de même une certaine correspondance entre les deux textes théâtraux, du fait de l'utilisation d'un dispositif de projection, ainsi qu'à travers la superposition au dialogue d'un matériau épistolaire particulièrement présent. Toutefois, dans *Salamandra*, l'écran de projection apparaît comme un moyen scénique qui, d'une part, produit un effet de fragmentation, et qui, d'autre part, instaure un décalage entre l'image représentée et le lieu supposé réel où l'action est censée se dérouler. L'effet de fragmentation concerne les lieux dont l'image est projetée sur l'écran dans plusieurs séquences. Dans tous ces cas, on a d'abord une vue d'ensemble du lieu, puis de nouvelles présentations sous un angle à chaque fois parcellaire. Ainsi, la demeure d'EMMA est d'abord présentée dans sa totalité (séquence 1) : « *A la pantalla veiem l'exterior d'una casa aïllada, d'aspecte acollidor, situada en un indret semidesèrtic, prop de les muntanyes de Santa Rosa, a Califòrnia, Estats Units* » (41) ; puis, elle ne réapparaît plus que sous un aspect fragmentaire, dans toutes les autres séquences : « *A la pantalla veiem un altre aspecte parcial, sempre exterior, de la casa d'EMMA* »⁷⁴⁸. On observe le même phénomène en ce qui concerne l'endroit où vivait le père biologique de CLAUD, dans l'Idaho ; il s'agit en effet d'une caravane, que le spectateur découvre dans son entier au début de la séquence 11 (« *A la pantalla veiem l'exterior d'un vell vehicle caravana, gairebé una desferra* » [80]) et qu'il retrouve aux séquences 13 et 15 sous une forme parcellaire (« *A la pantalla veiem un altre aspecte, ara parcial i sempre exterior, del vell vehicle caravana* » [88, 95]). Cette projection fragmentaire de l'espace s'accompagne dans *Salamandra* d'un effet de décalage qui repose essentiellement sur l'opposition intérieur/extérieur et qui permet d'éviter l'écueil d'un théâtre illustratif : les images projetées ne présentent que des lieux extérieurs, y compris lorsque l'action se passe d'évidence à l'intérieur. Par exemple, dans la séquence 11, on vient de le montrer, c'est une vue extérieure de la caravane qui est présentée, alors que CLAUD se trouve d'évidence à l'intérieur de la caravane, comme l'indiquent à la fois le dialogue et le

⁷⁴⁸ La formulation est invariable, à l'exception de deux textes didascaliques initiaux où l'on observe une variation syntaxique vraisemblablement insignifiante. Séquence 26 : « *A la pantalla veiem de nou un aspecte parcial, sempre exterior, de la casa d'EMMA* » (136) ; dans la séquence 28, on observe la disparition de l'adjectif *altre* : « *A la pantalla veiem un aspecte parcial, sempre exterior, de la casa d'EMMA* » (145).

texte didascalique – il apparaît clairement que le personnage est en train de fouiller parmi le désordre laissé par son père biologique :

SENYOR : És tan bonic com diuen, Califòrnia ?

CLAUD, *separa la mà d'on la tenia, com agafat en falta* : Eh ? Ah, depèn.

SENYOR, *mirant l'espai* : Ja ho veu.

CLAUD : Sí. Esperava trobar-m'hi porqueria, però no sé si tanta.

SENYOR, *com si l'hagués acusat a ell* : No era una persona ordenada. I fa setmanes que és mort. La pols s'acumula. **(80)**

De la même manière, bien que l'action représentée dans les séquences 21 et 24 ait lieu à l'intérieur de la suite qu'à réservée CLAUD à Paris, c'est une vue extérieure de la façade de l'hôtel qui est projetée sur l'écran : « *A la pantalla veiem la façana d'un hotel antic i luxós, a París* » **(119)**. L'image projetée – on le constate aisément – n'a pas pour but de se substituer à un décor de type naturaliste, par exemple. Mais il y a dans cette remarque une évidence et une facilité qui constituent par elles-mêmes une invitation à chercher au-delà. Dans un premier temps, il semble que le double effet de fragmentation et de décalage apparente la technique de la projection à une présentation plutôt qu'à une représentation des lieux ; en d'autres termes, l'image projetée semble avoir moins pour fonction de se substituer aux lieux auxquels elle renvoie que de soutenir une certaine relation entre la conscience et le monde – non pas représentation, donc, sur un mode plus ou moins mimétique (de la Californie, de l'Idaho, de Mittenwald, de l'île de Milos, de Paris, et enfin de Barcelone), mais bien plutôt présentation qui permettrait, pour emprunter la formule d'Yves Bonnefoy, d'« approfondir le rapport d'une présence et d'un lieu »⁷⁴⁹. Aussi ne devrait-on certainement pas limiter l'utilisation de l'écran de projection à un procédé de distanciation, mais bien plutôt concevoir ici *la projection comme un mode de présentation* visant à interroger le réel sans chercher à le réduire à une image mimétique. La notion de présentation est en ce sens bien distincte de celle de représentation, en tant qu'elle contribue à mettre l'accent à la fois sur une certaine relation – il s'exerce un rapport singulier entre la conscience de l'auteur (mais aussi du lecteur/spectateur) et le monde – et sur ce que l'on pourrait désigner comme le dévoilement du réel – comment le réel se donne-t-il dans la pièce ? Dans un second temps, la

⁷⁴⁹ « Si les mots [...] n'étaient pas pour atteindre à l'en soi des choses mais pour approfondir le rapport d'une présence et d'un lieu. » BONNEFOY, Yves. « La Fleur double, la sente étroite : la nuée ». In *Le Nuage rouge*. Paris : Mercure de France, 1977, p. 339. Dans cet essai, le poète parle de « l'écriture comme nuée » (*ibid.*, p. 327) dans l'œuvre de BASHÔ, célèbre auteur japonais de haïkus (XVII^e siècle).

combinaison entre le « fragment synecdotique »⁷⁵⁰ et la permanence de l'extériorité pourrait fort bien préfigurer un certain discours, en même temps qu'un certain point de vue, sur l'Histoire et sur la possibilité même d'en rendre compte : on ne dit évidemment jamais le tout d'une réalité historique et l'on se tient toujours nécessairement comme en lisière de chez autrui. Cette remarque doit être prise en considération lorsqu'on cherche à comprendre la « structure comparative » qui semble à l'œuvre dans *Salamandra*, que l'on se propose de lire comme une « pièce-parabole » plutôt que comme un texte de nature strictement allégorique⁷⁵¹. Le *drame parabolique* tel que l'entend Jean-Pierre Sarrazac supporte une

⁷⁵⁰ On emprunte la formule de *fragment synecdotique* à Estelle RIVIER, qui tente de déceler les particularités et de mettre en lumière la signification des différentes scénographies réalisées tout au long du XX^e siècle pour l'œuvre théâtrale de SHAKESPEARE : « Nous avons constaté [...] combien le Théâtre du Soleil, parmi les théâtres de la Cartoucherie, fonde ses scénographies shakespeariennes sur une volonté de totalité où l'univers de l'auteur est saisi comme la métaphore de notre monde. Les œuvres nous restituent une cosmogonie, un système planétaire qui semble transcender l'espace et le temps. On n'interprète plus une pièce de Shakespeare, on en réalise plusieurs, porteuses, à chaque fois, d'une autre interprétation. La surface limitée de la scène figure le fragment synecdotique de l'espace infini de la pièce : les metteurs en scène contemporains s'épuisent à recréer la continuité de l'œuvre, ne parvenant jamais à en tarir les effets. L'extension des spectacles sert à faire varier les images des héros, de leur histoire, de ce qui pousse les metteurs en scène à remettre sans cesse en cause la portée significative de leur travail scénique. » *L'Espace scénographique dans les mises en scène de William Shakespeare au vingtième siècle. Étude appliquée aux scènes françaises et anglaises*. Berne : Peter Lang, 2006, p. 301. Bien que les sujets – d'une part, toute l'œuvre de SHAKESPEARE telle qu'elle est mise en scène au XX^e siècle, et d'autre part, le traitement que BENET lui-même réserve à l'espace depuis le texte écrit et dans une pièce bien précise – et les approches – ici, on n'est pas dans une étude portant à proprement parler sur la scénographie – soient tout à fait distincts, ce commentaire ouvre néanmoins la voie à la réflexion que l'on mènera en fin d'analyse autour de la notion de *theatrum mundi*.

⁷⁵¹ Pour les notions de parabole et d'allégorie, on adopte ici la distinction faite par Christian VANDENDORPE (pour l'allégorie dans la littérature) et par Jean-Pierre SARRAZAC (pour la parabole au théâtre). « Le terme "allégorie" possède une signification plus étendue qu'on ne le croirait au premier abord, car il s'applique à la fois à des textes et à un certain type d'opération de lecture. Un texte est dit allégorique quand il propose à une première lecture un certain signifié alors qu'il en recèle un autre, dont l'exactitude et la pertinence s'imposent à partir du moment où le lecteur a effectué les jeux de transposition nécessaires. Dans l'allégorie classique, la découverte de ce sens caché, qui est censé être le "vrai" sens, provient le plus souvent d'une transformation terme à terme, en un contenu thématique abstrait, des données concrètes et imagées offertes par le texte. » VANDENDORPE, Christian. « Allégorie et interprétation ». *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, n°117. Paris : Le Seuil, février 1999, p. 75. L'auteur poursuit l'examen de ce qu'il appelle l'« allégorie classique », qui peut être « définie comme la mise en relation, sur le mode analogique, de deux isotopies plus ou moins détaillées. Sa lecture n'impose pas la fusion de deux sens, mais la reconnaissance après coup d'un sens second sous un sens premier, susceptible d'une adéquation globale ou, dans le meilleur des cas, d'une correspondance terme à terme » (*ibid.*, p. 78). Si une pièce comme *Salamandra* semble bien s'articuler autour de la mise en relation de différentes isotopies, il semble peu probable, en revanche, qu'une telle structure puisse être assimilée à l'allégorie classique ainsi définie. D'une part, en effet, il y a peut-être une forme de transparence en quelque sorte appauvrissante – que l'on ne repère certainement pas dans *Salamandra* – de l'allégorie au sens strict, distincte en cela, par exemple, du symbole : « l'allégorie est transparente alors que le symbole est opaque ; elle s'abolit dans sa fonction, qui est de signifier le sens figuré, alors que le symbole conserve toujours une existence propre et indépendante ; le symbole produit un effet, et à travers lui une signification, tandis que l'allégorie n'a qu'un sens conventionnel et appris ; le symbole, enfin, est produit inconsciemment, il peut n'être compris qu'à retardement et provoque un travail d'interprétation infini » (*ibid.*, p. 81). D'autre part, l'allégorie classique telle que la définit Christian VANDENDORPE relève en partie de l'abstraction : « L'allégorie ne réside pas [...] dans une coïncidence parfaite entre deux univers sémantiques, mais dans la possibilité de mettre en relation d'équivalence un récit imagé et la morale abstraite qui en découle » (*ibid.*, p. 78). On rejoint, avec cette observation, la réflexion à laquelle se livre Jean-Pierre SARRAZAC autour de la notion de parabole : « S'il est une notion (générale et dramaturgique) difficile à cerner, c'est bien celle de parabole. [...] Distinguer la parabole de l'allégorie paraît donc la première démarche à

définition assez ample pour se faire le terrain de multiples variations, qui résident en grande partie dans la nature même du « noyau parabolique » repérable dans les différentes pièces :

Pour qu'il y ait pièce-parabole, il faut [...] que la pièce s'articule autour d'une *comparatio*, qui va constituer le *noyau* d'une pièce tantôt brève, tantôt longue mais toujours d'une structure simple. Structure *comparative* où une question difficile et abstraite – politique, philosophique, religieuse, etc. – est rapportée à un récit accessible et imagé. Le noyau parabolique, dans *Arturo Ui*, c'est l'analogie : accession au pouvoir de Hitler/mainmise d'Arturo Ui sur le gang du chou-fleur. Dans *Le Soulier de satin*, pièce d'immenses proportions, le noyau parabolique est aussi resserré que dense : Rodrigue et Prouhèze « comme » deux étoiles amoureuses l'une de l'autre, tout à la fois réunies et séparées par des distances infinies. Il arrive toutefois que le « comme » ne soit pas visible, que la comparaison reste implicite et que le comparé s'efface complètement derrière le comparant. Si l'on considère une pièce comme *Roberto Zucco*, dont on voit bien qu'elle tend vers la parabole, jamais Koltès ne rend explicite l'analogie – qui fait pourtant tout le questionnement de la pièce – entre le *serial killer* du récit théâtralisé – bref, de la fable – et l'homme ordinaire contaminé et criminalisé par la peur ambiante de nos sociétés.⁷⁵²

Ainsi, pour qu'il soit envisageable de lire *Salamandra* comme une pièce-parabole, il faut évidemment pouvoir établir que la pièce repose sur une structure de type comparatif avant même de se poser la question de la nature du noyau parabolique et de la visibilité du « comme ». Mais il convient d'abord de poursuivre la réflexion, avec J.-P. Sarrazac, autour de la pièce-parabole :

Que la parabole représente le détour par excellence, son étymologie en témoigne : *para* – *balein*, se porter à côté – ou se jeter de côté. Une parabole est une comparaison dont le second terme est développé en récit. Pour évoquer une question abstraite et complexe, celui qui écrit en paraboles va donc établir une comparaison avec quelque phénomène ou réalité qu'il choisira selon les critères du sensible, de l'immédiat, du saisissant. Dans la voie d'un art symbolique, la parabole procède par induction : elle se situe dans le particulier afin de nous faire accéder au général. Ainsi *le Livre de Christophe Colomb* de Paul Claudel substitue à la question spirituelle de l'accession à l'Autre monde l'histoire temporelle de la découverte du Nouveau monde. Ainsi Ionesco, pour traiter de la dégénérescence de l'humanité sous un

accomplir si l'on veut envisager plus clairement cette notion. Ce qu'a fait le théologien Charles Harold Dodd : « Que sont les paraboles si elles ne sont pas des allégories ? Elles sont l'expression naturelle d'un esprit qui voit la vérité dans des images concrètes, plutôt qu'il ne la conçoit dans l'abstraction [...] Dans son état le plus simple, la parabole est une métaphore ou une comparaison tirée de la nature ou de la vie courante, qui frappe l'auditeur par son caractère vivant ou étrange, et dont l'application exacte sème dans l'esprit un doute suffisant pour inciter à une pensée personnelle » ». *Lexique du drame moderne et contemporain*. Op. cit., p. 147. L'auteur cite ici DODD, Charles Harold. *Les Paraboles du royaume de Dieu*. Paris : Le Seuil, 1977.

⁷⁵² SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.). *Lexique du drame moderne et contemporain*. Op. cit., p. 148-149.

régime totalitaire, peint le tableau théâtral d'une cité dont les habitants sont épidermiquement métamorphosés, au moral comme au physique, en une horde de rhinocéros.

L'auteur de paraboles doit démontrer les mêmes qualités qu'Aristote réclamait pour l'invention métaphorique : bien apercevoir les ressemblances, les similitudes ; tirer les comparaisons des choses qui nous sont proches sans être toutefois évidentes. S'il fonde sa parabole sur une comparaison trop hermétique, le paraboliste ne sera pas compris. Sur un rapprochement trop fade ou trop attendu, il ne sera même pas écouté. Mais le destin de la parabole littéraire – romanesque ou dramatique – diverge rapidement de celui de la parabole considérée comme simple figure de rhétorique. Pour celui qui n'a d'autre but que d'argumenter, la *comparatio* sera toujours parfaitement explicite. Chez l'écrivain, au contraire, la comparaison reste toujours implicite et comme suspendue. Claudel et Ionesco n'ont cure de nous rappeler brutalement qu'ils abordent la question de la vie spirituelle ou le problème du totalitarisme. Quant aux récits de Kafka – cette « littéralité » qui fait leur force poétique – provient peut-être du fait que la comparaison y est comme tronquée, amputée de son terme obligatoire.

Seul Brecht, dans les conditions particulières du combat antinazi, s'est préoccupé d'indexer directement des paraboles théâtrales comme *Sainte Jeanne des abattoirs*, *Têtes rondes et têtes pointues* ou *La Résistible ascension d'Arturo Ui* sur la réalité de l'Allemagne hitlérienne.⁷⁵³

On voit bien que *Salamandra* repose sur une structure comparative complexe, qui met en relation toute une série de lieux géographiques, de réalités historiques, mais aussi de situations (fictionnelles) que connaissent les personnages⁷⁵⁴. Quels sont précisément les termes de la *comparatio* ? L'analyse de Sharon G. Feldman, par exemple, pourrait être vue comme une invitation à considérer l'ensemble des référents spatiaux et temporels placés sous le signe de la disparition et/ou de l'oubli (le génocide juif, les différents paysages en feu, la démolition de certains lieux, etc.) comme le comparant d'un comparé unique qui serait la situation – en particulier linguistique et culturelle – de la Catalogne à l'aube du XXI^e siècle, en lien avec la question de la continuité et même de la survie de l'identité. On ne souhaite pas du tout contredire ici la lecture de Feldman qui, comme on l'a indiqué, met en lumière de manière extrêmement profitable une forme d'inscription elliptique de la

⁷⁵³ SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'avenir du drame. Op. cit.*, p. 155-156. L'auteur conclut la partie consacrée à la parabole en ces termes : « Concevoir une parabole théâtrale, ce n'est pas asseoir une superstructure symbolique sur une infrastructure mélodramatique, ce n'est pas doter le conflit de quelques clés. À cet égard, *Capitaine Schelle*, *capitaine Eçço* de Rezvani illustre bien les difficultés des dramaturgies françaises contemporaines lorsqu'elles s'aventurent sur le terrain de la parabole : leur propension à dériver vers l'abstraction allégorique ; et leur tendance à céder du terrain à l'esprit de substitution » (*ibid.*, p. 166).

⁷⁵⁴ Une interrogation : pourrait-on aller jusqu'à parler d'une structure comparative polycentrique sur le modèle, par exemple, de l'organisation polycentrique du drame que l'on a tenté de mettre en évidence dans *Elsa Schneider* ?

Catalogne et de la catalanité dans la pièce. Néanmoins, si l'on accepte de concevoir *Salamandra* comme un drame parabolique, alors peut-être convient-il de réexaminer la distribution des différents termes de la comparaison. Plus précisément, il semble qu'on puisse repérer dans la pièce une structure parabolique fondée sur une comparaison multiple. Dans ce cadre, les références locales (géographie barcelonaise, langue catalane, etc.) peuvent, certes, être envisagées comme le premier terme de la comparaison ; par exemple, la Catalogne « comme » les différents paysages en feu. Mais les références en question pourraient aussi se ranger parmi les seconds termes d'une comparaison où le comparé (le premier terme) serait une notion plus abstraite qui, pour ainsi dire, disséminerait ses signes sur tous les lieux et sur toutes les réalités historiques évoqués, au-delà même du contexte précis d'une culture donnée – l'obsession de l'extinction, la question de la continuité, le souci de transcendance : que reste-t-il, avec le temps, du passage des hommes ? Inutile de s'attarder sur cette évidence : les deux lectures ne sont nullement contradictoires ; on est plutôt face à une forme de discours doublement codé, semblable – du point de vue structurel, et non pas au plan thématique – à celui que l'on a déjà repéré dans *El gos del tinent*, c'est-à-dire que la signification de la pièce se donne (au moins) à deux niveaux : à la manifestation d'un certain nombre de préoccupations directement liées à l'identité catalane, se superpose un second discours, d'ordre plus spirituel, par le biais duquel on accède à l'essence même des questionnements (intimes, philosophiques, métaphysiques, etc.) de l'auteur. Encore faut-il bien souligner que l'on ne vise en aucun cas à comparer les deux pièces : la parenté observée est d'ordre purement structurel, elle tient à l'articulation entre le local et l'universel dans le processus de signification. Pour le reste, il est bien évident que l'on repère surtout des différences entre *El gos del tinent* et *Salamandra*, non seulement au plan thématique, mais aussi parce que *Salamandra* se caractérise par une véritable profusion de références explicites à la géographie et à l'histoire, ce qui n'est bien sûr pas le cas d'*El gos del tinent*.

Il est donc vraisemblablement possible de lire *Salamandra* comme une pièce-parabole, mais on est ici face à un drame parabolique assez complexe, en particulier parce que la parabole elle-même fait pour ainsi dire *trop* souvent l'objet de commentaires de la part des personnages, qui s'emploient à la décoder, à la déchiffrer ; le « comme » devient ainsi parfois presque *trop* visible, *trop* apparent, *trop* saillant pour que le lecteur/spectateur ne finisse pas par voir, dans cette nuée de « trop », une forme d'invitation à interroger le rapport que Benet établit tout au long de la pièce entre les différents espaces et les différents temps. C'est précisément dans cette *structure comparative hypertrophiée* que l'auteur semble trouver le moyen d'inciter le lecteur/spectateur à porter un regard distancié sur l'action

dramatique et sur la mise en relation des différentes isotopies repérables dans la pièce. L'analogie, en particulier, ne va pas toujours de soi. Elle ne pose aucune difficulté dans le cas des démolitions d'immeubles ou de quartiers qui sont évoquées dans la pièce ; ainsi, sont présentées sous un rapport analogue les démolitions respectives de l'immeuble parisien où vivait autrefois la grand-mère paternelle biologique de CLAUD (« L'any que ve potser no m'hi hauríeu trobat. Aquest edifici vell i brut fa nosa i anirà a terra » [121]) et du quartier de Barcelone où se trouvent CLAUD et le MONSIEUR dans l'avant-dernière séquence :

CLAUD [...] : I... I això del català... ?

SENYOR, *encara amb el cap a la carta* : Eh ? (*Es recupera ràpid. Busca una resposta.*) Ah, res. No ho sé..., com aquest barri. Un..., un fenomen en vies d'extinció.

CLAUD : En vies d'extinció ? (*CLAUD riu una mica, sobtadament divertit.*) El protagonista de la meua pel·lícula... Diria que també ho serà. (*Mitja pausa.*) Un fenomen, una espècie en vies d'extinció. (144)

En revanche, ne ferait-on pas fausse route si l'on prétendait que Benet assimile, par exemple, la situation des Catalans à l'aube du XXI^e siècle à celle des victimes du nazisme ? La réponse est sans doute contenue dans l'outrance même d'une telle hypothèse. L'une des clefs pour la lecture de *Salamandra*, en même temps que l'une des principales richesses de la pièce, résident peut-être dans la diversité des noyaux paraboliques autour desquels se construisent l'action dramatique et le discours des personnages. Tout se passe comme si l'auteur, à travers un certain nombre de répliques, formulait une sorte de mise en garde implicite contre l'évidence et la facilité du raccourci. Douteux par nature, la comparaison excessive, le trop-plein de « comme », sont désamorçés à plusieurs reprises ; par exemple, à la séquence 12, EMMA esquisse et nuance aussitôt une comparaison entre HILDE et la salamandre :

TRAVIS : Va tenir una vida complicada. Se sent bé al meu costat, n'estic segur. Ella també em necessita, i això és un descans. Perquè estrènyer-la als meus braços... Hi somio. Estrènyer-la i que no s'escapi. (*Dubta.*) Desequilibrada, contradictòria... Se me'n fot. Per si de cas, sempre a l'ofensiva. És una persona... Ferida.

EMMA, *distesa* : Com la salamandra, no. La salamandra no està desequilibrada. (84-85).

La voix auctoriale se faufile, pour ainsi dire, dans l'interstice que lui ouvre la distraction du personnage, et la réplique d'EMMA pourrait alors être comprise comme une sorte de clin d'œil, ironique et distancié, à l'adresse du lecteur/spectateur : il faut bien sûr se garder de placer un signe d'équivalence entre les différents termes qui composent la structure comparative de la pièce. En ce sens, l'allusion à Abel et Caïn, qui traverse le dialogue entre EMMA et TRAVIS, est traitée de telle manière qu'elle pourrait pratiquement constituer une

indication herméneutique. On tâchera de le montrer en considérant d'abord l'allusion dans sa dernière occurrence (séquence 20) :

EMMA : [...] Sigui com sigui vull que tinguis fills. Tindràs fills i la teva espècie no s'extingirà.

TRAVIS : Segur ?

EMMA : Per què m'ho preguntes ? Ets tu qui m'ha de dir que sí, que segur. Ets tu.

TRAVIS : Entesos. Segur. Quants fills ?

EMMA : No te'n riguis. És un pacte.

TRAVIS : Molt bé.

EMMA : Què et podria donar per certificar aquest pacte ? Hi hauria d'haver pensat. Què podria... ?

TRAVIS : Un petó, què et sembla ? Un petó i serà suficient per certificar que tindrà una llarga descendència. Com si em marquessis amb un senyal. Com si fossis... (*Es talla.*)

EMMA : Com si ho fos. (117)

On ne prétend pas s'aventurer ici dans une étude approfondie des références bibliques ; on pense plutôt que Benet les manie avec une certaine ironie. *Salamandra* emprunte en effet plusieurs éléments, entre autres, au fratricide tel qu'il est raconté dans la *Genèse*, mais l'auteur ne cède nullement à la tentation grossière qui consisterait à construire ses personnages comme des versions modernes d'Abel, de Caïn, et pourquoi pas à tout prendre de Dieu. Bien sûr, Benet n'hésite pas à souligner un certain nombre d'allusions bibliques. Dieu à Caïn : « Maudit sois-tu de par le sol qui a ouvert sa bouche pour prendre de ta main le sang de ton frère ». « Maleït sigui jo », a dit TRAVIS à la séquence 16, et l'on a entendu EMMA lui répondre en ces termes : « T'ha de maleir un altre. Si ho fas tu no serveix. Una servidora no et maleirà mai » (101). L'allusion à Caïn se fait le terrain de tout un jeu de dérivation/déconstruction puisque TRAVIS « comme » Caïn est à la fois marqué d'un signe et voué à avoir une descendance ; mais ce signe, c'est un baiser que lui donne EMMA, et rien ne dit que ses enfants, s'il en a, seront violents ou qu'ils devront vivre en nomades – à la limite, c'est plutôt CLAUD qui descend de nomades, de déplacés, de déportés, d'exilés (on montrera plus loin toute la complexité de la question de la descendance, de l'hérédité, de la filiation, dans la pièce)... Bref, on le voit bien, une telle approche s'apparente vite à une impasse. Ce qui compte davantage, c'est vraisemblablement le discours sur le « comme », c'est-à-dire une certaine valeur autoréflexive du dialogue dans *Salamandra*, où les personnages eux-mêmes s'interrogent, non sans distance ou ironie, sur la nature ou sur les mécanismes de toute structure comparative. Peu importe, en fin de compte, que TRAVIS soit ou ne soit pas comme Caïn ; la question qui se fait jour à travers le discours des personnages est plutôt la

suiuante : de quel jeu ce « comme » se fait-il le terrain dans la pièce ? En ce sens, le « comme si » acquiert une valeur ludique, tant il est évident que TRAVIS n'est pas Caïn, que CLAUD n'est pas Abel et qu'EMMA n'est pas Dieu :

TRAVIS : [...] Vaig clavar una pallissa al teu fill i en lloc d'engegar-me encara vols que em quedi.

EMMA : Què vols, que et renyi ? Caïn va matar el seu germà Abel i Déu el va renyar però no va condemnar l'assassí. Només que Déu és Déu i ho veia tot ; jo no hi era quan tu i Claud us vau barallar. I no hi ha hagut morts, per descomptat.

TRAVIS : I Claud i jo no som germans. (85-86)

Cet échange, qui se situe à la fin de la séquence 12, recèle peut-être l'indication herméneutique la plus indispensable à l'interprétation de *Salamandra*, dans la mesure où les personnages désamorcent ici tout système qui viserait à établir un rapport de stricte équivalence entre les termes de la comparaison. Un certain type de mise en relation se définit alors, en creux, et se reverse, à partir de l'allusion au fratricide biblique, sur toutes les autres références géographiques et/ou historiques de la pièce : de même que TRAVIS et EMMA reconnaissent n'être ni Caïn ni Dieu – pas plus que CLAUD ne serait Abel –, de même Benet se garde bien d'assimiler la situation (linguistique, culturelle, identitaire, etc.) des Catalans à celle, par exemple, des déportés dans les camps nazis. Tout ne se vaut pas, Benet ne nivelle pas l'Histoire ; il en parcourt au contraire certains reliefs, qu'il met en dialogue sans prétendre gommer la spécificité des lieux, des époques et des destins personnels. Chaque kilomètre, chaque date, chaque origine ou chaque nationalité – et même, on le verra, chaque lettre d'un nom, d'un prénom – est susceptible de dire en partie l'identité : la pièce ne se contente pas d'observer certaines similitudes, certaines répétitions, certaines correspondances et certains échos ; elle permet aussi de percevoir les différences et les singularités. On se propose donc d'envisager *Salamandra* comme une pièce-parabole fondée sur une structure multiple qui se dévoile tout au long du drame sous la forme d'un débat permanent – et sans doute jamais vraiment clos – entre la différence et la répétition, entre le dissemblable et le ressemblant. Car, si la singularité des situations est bien perceptible, certains éléments de similarité ne le sont pas moins. « *Cau la tarda* » : on retrouve cette indication dans le texte didascalique initial de chaque séquence, à l'exception de la dernière. Le soir n'en finit pas de tomber, ou plutôt, il semble tomber sur tous les paysages de la pièce comme si l'ensemble de l'action dramatique – pourtant censée se dérouler sur plusieurs jours, voire sur plusieurs semaines – se confondait en une seule et même attente de la nuit

qui vient. Dans la dernière scène, on croirait encore la tombée du jour (« *Aparentment cau la tarda* » [145]), et c'est pourtant déjà la nuit :

EMMA : Diries que el sol no es vol pondre i que avui la nit no arribarà mai.

SENYOR : El sol ja s'ha post. És l'incendi, Emma. (146)

Véritable tableau pré-apocalyptique ? Rappel ou pressentiment du danger d'extinction ? Toujours est-il que le rougeoiement de l'incendie, d'abord ténu au début de la pièce (« *L'atmosfera s'impregna d'un lleuger, gairebé imperceptible to rogenic* » [41]), a fini par s'accroître (« *L'atmosfera té un to rogenic que s'accentua per moments* » [145]) au point de remplacer le soleil, en signe avant-coureur du danger qui plane sans doute, en fin de compte, sur tous les lieux, toutes les époques, et toutes les têtes. Le MONSIEUR, comme il l'a déjà fait au début de la première séquence, affirme que l'incendie n'arrivera pas jusque chez EMMA ; mais désormais, à la fin de la pièce, rien n'est moins sûr aux yeux de cette dernière :

SENYOR : Aquí no hi arribarà.

EMMA, *insegura* : No, oi ? Aquí, no. (145)

Un second procédé tout à fait significatif vient inviter le lecteur/spectateur à interroger les similitudes et les correspondances entre les différents espaces et les différents temps évoqués tout au long de la pièce ; on repère en effet la présence de sept personnages pour lesquels Benet n'utilise qu'un seul et même désignateur : « SENYOR ». On produit ci-dessous la liste des différents personnages auxquels renvoie ce désignateur commun :

- l'ami d'EMMA en Californie : séquences 1 et 28 ;
- l'ami du père biologique de CLAUD dans l'Idaho : séquence 11 ;
- le fils de l'ami grec du grand-père paternel biologique de CLAUD sur l'île de Milos : séquence 19 ;
- un lointain neveu de la grand-mère paternelle biologique de CLAUD à Paris (« un nebot segon de la meva àvia » [119], « Era cosina del pare. És aquell grau de parentesc on tot es difumina, oi ? » [121]) : séquence 22 ;
- l'employé de l'hôtel de luxe à Paris : séquence 24 ;
- le bouquiniste sur les quais de Seine : séquence 25 ;
- l'ami de CLAUD qui l'aide pour ses repérages à Barcelone : séquence 27.

On s'aperçoit qu'il ne s'agit presque jamais du même personnage, sauf dans le cas de l'ami d'EMMA (qui apparaît dans la première séquence et que l'on retrouve dans la dernière) ; et pourtant, peut-être ces différents personnages ne constituent-ils tous ensemble qu'un seul et même MONSIEUR, comme s'ils en étaient les différentes facettes – plus précisément, comme si chaque MONSIEUR représentait une actualisation possible d'un

certain archétype, ou pourrait-on dire, de la double fonction de serviteur et de messenger. On repère, certes, quelques traits distinctifs ; par exemple, l'ami de CLAUD connaît Barcelone, mais il n'est pas dit qu'il soit de Barcelone (« Tinc un amic que coneix Barcelona » [43]), c'est-à-dire qu'il connaît le monde pour l'avoir en partie parcouru, contrairement à l'employé de l'hôtel à Paris, qui avoue à HILDE ne connaître du monde que ce qu'il en a vu à la télévision (« El món l'he vist a la televisió » [127]). Mais au-delà de certaines marques d'individualité, c'est vraisemblablement le rapport de similitude qui l'emporte. Et pas seulement parce que Toni Casares a fait le choix, dans sa mise en scène de 2005, qu'un même acteur (Pep Cruz) interpréterait chacun des sept personnages appelés MONSIEUR ; c'est le texte didascalique qui induit ce choix : il n'est pas indiqué de manière explicite qu'il faille un seul interprète pour tous ces personnages, mais l'emploi d'un désignateur commun le suggère fortement. Par ailleurs, le premier MONSIEUR (l'ami d'EMMA) déclare lui-même qu'« on lui ressemble », après que CLAUD a évoqué – annoncé, faudrait-il dire, du point de vue du spectateur – sa ressemblance avec l'ami qui l'aidera pour les repérages en Catalogne (le MONSIEUR de l'avant-dernière séquence) :

CLAUD : L'amic aquest m'ajudará. (*Al SENYOR.*) I saps què ? Deu tenir la teva edat. Se t'assembla.

SENYOR : Em passa això, se m'assemblen.

CLAUD : De veritat. És la mena de persona que amb dues paraules ja ha entès allò que necessites. Queda't a sopar.

SENYOR : No, no ; no em quedo. Sopareu la teva mare i tu sols. Pensaré en vosaltres mentre condueixo. (43)

L'ami en question formule implicitement, et de manière synthétique, l'un des principaux rôles associés au désignateur « SENYOR » :

CLAUD : [...] Tinc un vell document, una carta... Són altres històries. Podria ser que... Segur que no, però... Qui va escriure la carta va néixer aquí. Hauria pogut escriure la carta en..., en català ?

SENYOR : Hauria pogut. Encara podria ara.

CLAUD : Vols dir que... ? Coneixes algú que sàpiga dir-me si el document està escrit en aquesta llengua ?

SENYOR : Jo. Jo serveixo per a tot, no ho sabies ? (142)

Peut-être chaque MONSIEUR sert-il en effet « à tout », mais certainement pas à tout et n'importe quoi. La fonction que remplissent au sein de l'action dramatique tous les

personnages⁷⁵⁵ auxquels Benet attribue ce désignateur commun les conduit à se rendre utiles de manière bien spécifique : à l’instar de l’ami d’EMMA qui ne reste pas à dîner, chaque MONSIEUR est un passant et un passeur qui se tient en lisière de l’intimité des autres personnages et qui, paradoxalement, en sait parfois davantage que ces derniers sur leur propre histoire. Aucun MONSIEUR ne séjourne véritablement avec les personnages (pourvus d’un prénom) ; il s’agit de sept figures de passeurs et/ou de messagers qui, en traversant l’existence fictionnelle en particulier de CLAUD, mais aussi dans une certaine mesure des autres personnages, semblent favoriser ce que l’on pourrait appeler un *mouvement vers l’extime*, si l’on entend ce néologisme non pas comme un pur antonyme de l’intime, mais bien plutôt comme un certain rapport au monde où l’individu est à la fois tourné vers le réel extérieur et nourri par lui⁷⁵⁶. Dedans/dehors : cette opposition acquiert, une fois encore, une valeur incontestable. De leur propre aveu, en effet, les personnages n’ont pas leur place dans les espaces privés : l’ami d’EMMA refuse de s’attarder dans l’espace familial et préfère laisser la mère et le fils en tête-à-tête ; l’employé de l’hôtel s’étonne que HILDE puisse le soupçonner de s’immiscer dans la vie privée des clients en lisant leur courrier :

HILDE, *es mira el SENYOR amb sobtada suspicàcia. Li mostra el sobre gros* : S’ha llegit aquests correus ?

SENYOR, *sorprès* : No senyoreta. No ho fem mai. I està prohibit. (127)

Et pourtant, leur fonction même consiste à s’inviter au cœur de l’histoire des personnages – dans le cas de CLAUD, en lui révélant des appartenances jusqu’alors méconnues et en lui permettant ainsi de découvrir le passé de ses ancêtres. Le désignateur MONSIEUR semble donc renvoyer, dans *Salamandra*, à une fonction de passeur, de messager

⁷⁵⁵ On voit bien, ici, que l’emploi même du terme de *personnage* pose problème ; on ne l’utilise que pour plus de commodité.

⁷⁵⁶ On a découvert le terme d’extime à la lecture d’un texte de Michel TOURNIER, et on l’emploie ici avec un sens proche de celui que lui attribue cet auteur ; voir *Journal extime*. Paris : Gallimard, 2004. Toutefois, on doit signaler que le néologisme n’est pas de M. TOURNIER, bien qu’il s’en réclame l’inventeur ; voir COUDREUSE, Anne. SIMONET-TENANT, Françoise. « Préambule ». *Pour une histoire de l’intime et de ses variations*. Paris : L’Harmattan, 2009, p. 7-12. Serge TISSERON, quant à lui, définit l’*extimité* comme un mouvement (caractéristique de la modernité) qui conduit l’individu à mettre en avant, à exhiber, une partie de son intimité tant physique que psychique : « Si les gens veulent extérioriser certains éléments de leur vie, c’est pour mieux se les approprier dans un second temps [...]. Le désir d’“extimité” est en fait au service de la création d’une intimité plus riche » (*L’Intimité surexposée*. Paris : Ramsay, 2001, p. 52). Cette approche est assez éclairante dans la cadre de cette étude, car on pourrait dire que, d’une certaine manière, chaque MONSIEUR contribue dans *Salamandra* à exhumer des éléments d’une histoire que CLAUD ne savait pas même être la sienne – une histoire familiale qui, forcément, vient nourrir l’identité du personnage, non seulement parce qu’elle le rattache à l’Histoire (catalane, espagnole, européenne) du XX^e siècle, mais aussi parce qu’elle éveille en lui un certain nombre de questionnements (sur la filiation, sur l’hérédité, sur la descendance, sur la postérité, sur la mémoire, etc.).

et d'interprète : messagers des morts, tels des nochers de l'Histoire⁷⁵⁷, l'ami du père biologique de CLAUD, le MONSIEUR grec et le cousin éloigné de la grand-mère font figures de passeurs entre le présent de l'action et différentes périodes historiques ; chaque MONSIEUR permet aussi de relier entre eux plusieurs espaces, plusieurs cultures et plusieurs destins personnels : l'employé de l'hôtel à Paris apporte à HILDE un courrier électronique dans lequel le fils du Grec déporté à Dachau complète l'histoire qu'il a racontée dans la séquence 19, en expliquant que son père n'a pas pu aider le grand-père de CLAUD et l'a laissé mourir :

Com que treballava a les oficines el meu pare tenia més possibilitats de sobreviure. La feina era molt menys dura i de vegades hi havia més ració de menjar. Fins i tot, des de les oficines, d'alguna manera es podia ajudar els altres companys, alguns dels companys menys privilegiats, la gran majoria. Només alguns, els que, per un motiu o altre, semblava important que poguessin continuar en actiu. Calia decidir-ho amb el cap fred, calia entendre qui era de debò imprescindible. En un moment determinat el teu avi va sentir que se li estaven acabant les forces i va demanar ajut. Al seu amic. Havien lluitat junts tant de temps... Però el meu pare no el va ajudar. No va poder. Ho va consultar i la decisió dura, trista, va ser que el seu amic era una persona no necessària. El van deixar morir, no hi va haver més remei. Però sempre va patir remordiments per haver-lo abandonat. Recordava els ulls enfonsats i sense esperança del teu avi. [...] Almenys, corrent un risc, li va proporcionar la manera d'escriure una carta a la seva dona. No les targes asèptiques habituals, una carta de debò. La darrera carta. No recordo quin sistema d'enllaços podien tenir, però la carta va ser escrita i la carta va sortir del camp. Poques setmanes després el teu avi ja era mort. **(130-131)**

Dans ce courrier, on souhaite attirer l'attention sur deux aspects, fondamentaux parce qu'ils renvoient au système de signification de la pièce dans son ensemble. D'une part, l'évocation des « remords » dont n'a cessé de souffrir le Grec qui a survécu aux camps nazis, s'inscrit au sein d'un questionnement plus vaste sur la responsabilité (individuelle et collective), sur les catégories de victime et de bourreau, etc. ; mais on voit bien, dans le même temps, que ce questionnement n'est pas traité de manière manichéenne ou doctrinaire – il est toujours amené sous l'angle du point de vue des personnages, c'est-à-dire en lien avec des situations à la fois concrètes et personnelles⁷⁵⁸. D'autre part, on repère, à la

⁷⁵⁷ Plutôt que des nochers de l'enfer, comme Caron, même s'il serait peut-être intéressant de chercher si la structure de *Salamandra* ne possède pas quelques caractéristiques communes avec certains récits de catapse. À la fin de la séquence 6, par exemple, HILDE déclare, après avoir évoqué les camps d'extermination et les camps de travail : « La gent es pensa que només hi ha una categoria d'infers » **(66-67)**.

⁷⁵⁸ La présentation de la pièce par Jordi CASTELLANOS va dans ce sens : « Potser la força de l'obra, que avança en un perfecte domini de la progressió dramàtica, planteja molts dels grans temes, personals i col·lectius, que s'han instal·lat al centre dels debats ideològics sobre l'actualitat : la identitat, les tradicions culturals,

fin de ce courrier électronique, la formule *sistema d'enllaços* qui est presque un indice de conscience métatextuelle, car toute la pièce se fonde, elle aussi, sur un système complexe de liens, de correspondances, de relations, que l'on a commencé à mettre en lumière et dont on s'emploiera à poursuivre la description et l'analyse. Mais pour en revenir précisément à l'étude du désignateur MONSIEUR, on voit bien que lui est associée une fonction de renvoi au réel (référentialité externe) : chaque MONSIEUR contribue à l'ancrage de la fiction dans le monde en mettant en relation différentes périodes historiques et différents lieux, mais aussi en intervenant tour à tour comme guide – l'ami de CLAUD, à Barcelone, parvient à évoquer en quelques mots toute une série d'aspects liés à la situation de la Catalogne à l'aube du XXI^e siècle (langue, culture, transformations urbanistiques, immigration) – et comme interprète – il traduit du catalan à l'anglais la lettre que le grand-père de CLAUD a envoyée à sa femme depuis le camp de Dachau. À cet égard, il est intéressant de noter que HILDE remplit, dans une certaine mesure, une fonction comparable, puisque CLAUD l'a promue « interprète » lorsqu'il a accepté qu'elle se joigne à lui dans son voyage européen :

HILDE : Parlo alemany, parlo francès, parlo una mica d'espanyol... No seré un paràsit inútil.

CLAUD : Molt bé, seràs la meva intèrpret. (98)

Mais on observe par ailleurs une fonction de renvoi à la fiction (référentialité interne) ; par exemple, le courrier venu de Grèce (séquence 25) annonce l'existence de « la dernière lettre » qu'a adressée à sa femme le grand-père biologique de CLAUD – lettre dont le personnage, et avec lui le lecteur/spectateur, découvriront le contenu un peu plus tard (séquence 27) grâce à l'ami de CLAUD, à Barcelone :

El SENYOR, amb naturalitat, allarga la mà. Només aleshores CLAUD es decideix a fregar dins de la butxaca i treure'n la carta. La passa al SENYOR. Aquest hi fa una ullada.

SENYOR : Sí, és català. Sí. (*Aixeca la vista i veu la mirada de CLAUD.*) Vols que ho intenti ?

CLAUD : Què ?

la memòria històrica, la destrucció i preservació de la natura, i tants d'altres. Hi apareixen, però no de forma doctrinària sinó, simplement, com a part integrant dels personatges, com a elements conformadors de la seva manera de ser, de les seves actituds, de les seves preses de posició. I, per tant, en la complexitat que ens donen les diferents perspectives. Perquè Benet, al capdavant, parla de tots nosaltres, de tots nosaltres en aquest entorn globalitzat al qual ens encarem amb la sorpresa de trobar-nos-hi acompanyats i amb la nostàlgia de les pèrdues que no voldríem que es produïssin » (« *Salamandra* : un viatge cap a la identitat o la lliçó de la Història ». In BENET I JORNET, Josep M. *Salamandra*, p. 10). Pour rendre compte du soin de BENET à inscrire au cœur de son théâtre la subjectivité et les perceptions multiples du réel, en particulier à partir de *Desig*, Sharon G. FELDMAN parle d'un jeu ou d'une *inclination phénoménologique* : « No ens ha de sorprendre que la imatge del calidoscopi, amb les seves configuracions de color i llum elusives i en canvi constant, aparegui volta rere volta com una metàfora temporal i temàtica adequada. Aquesta inclinació fenomenològica del teatre de Benet atrau l'atenció vers el joc de percepció i subjectivitat, que és una part intrínseca del teatre. Ens permet conèixer de forma única no només els seus mons de ficció sinó potser, també, els mecanismes interns de la nostra pròpia consciència. » (« La fragilitat del paisatge ». *Art. cit.*, p. 18). Voir aussi CATTANEO, Mariateresa. « El caleidoscopio de las maravillas. En torno al teatro de J. M. Benet i Jornet ». In DE TORO, Alfonso (éd.). FLOEK, Wilfried (éd.). *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*. Kassel : Reichenberger, 1995, p. 367-389.

2.3. RETOUR DE BARCELONE ET DU MONDE : *OLORS* ET *SALAMANDRA* DE JOSEP M. BENET I JORNET

SENYOR : Llegir-la. Traduir-la.

CLAUD : També ets capaç de fer-ho ?

SENYOR : Més o menys.

Pausa.

CLAUD : Per favor.

El SENYOR examina el text, tranquil, indiferent, procurant dominar-lo. Després, lent, comença a traduir.

SENYOR : Per exemple, aquesta part té la lletra més clara. De fet és una lletra força clara, com si estigués escrita pensant en algú que no coneix prou bé... Diguem que pensant en algú com jo. (*El SENYOR llegeix poc a poc, impertorbable i amb poques vacil·lacions.*) « Aquí la vida és difícil. Sé què m'espera. Estigues preparada per qualsevol cosa que em pugui passar. Almenys, potser algú aconseguirà que aquesta carta, tan diferent de les targes que t'envio de tant en tant, pugui arribar fins a tu. M'ho han promès. Perdona que t'escrigui en català. L'entens malament però faràs un esforç ; el meu francès és poc expressiu i no vull parlar-te de cap altra manera. M'agradaria tant veure't de nou a tu, i veure almenys una vegada a la vida el meu fill... Quan tinc fred penso en el teu cos. Sempre he lluitat per causes perdudes, perdona'm.

Si desapareixo vull que tu visquis i que no et desesperis, i si et desesperes vull que de tota manera tiris endavant. Pel nostre fill. Has d'aconseguir que ell... » Una frase que no entenc. « No deixo de pensar en el futur del meu fill i en el futur dels fills del meu fill. Intenta que ells siguin feliços. Nosaltres no, però ells sí. El món d'on vinc, la música que tenen els noms al món d'on vinc, desapareixerà. El seu món... No sé quin serà, però en tindran un i, sigui quin sigui, no ha de desaparèixer. Que això no passi. Que el seu món no desaparegui. Alguna vegada, si et sembla, parla al nostre fill del lloc d'on jo venia. Perquè sàpiga que van existir altres universos i perquè defensi el seu. I tu... Mira, si estàs massa trista recorda quan passejàvem de bracet pel Boulevard Poissonnière, quan en lloc de sopar decidíem comprar un *croque-monsieur* i entràvem a veure les meravelloses pel·lícules americanes del cine Rex. Aquells dies van existir. La felicitat va existir. T'estimo. Adéu. » I la firma : « Claudi ». (*Pausa.*) Una carta depriment. On va ser escrita ?

CLAUD : A Dachau.

SENYOR : Ah. **(143-144)**

Ici, le MONSIEUR n'est pas seulement un interprète/traducteur. Certes, il traduit la lettre avec une certaine aisance, mais il s'en fait aussi l'interprète au sens où sa lecture permet une sorte de reconstruction archéologique du sens et du contexte. Autrement dit, le discours du personnage donne accès à la fois au contenu (verbal, linguistique) de la lettre et aux conditions dans lesquelles cette dernière a été écrite. Comme l'a déjà annoncé dans son

courrier le MONSIEUR de l'île de Milos, la dernière lettre est bien distincte des autres cartes qu'envoyait le grand-père de CLAUD, nécessairement « aseptisées » pour échapper à la censure. C'est une « vraie lettre » – à la fois lettre d'amour, témoignage de la réalité des camps, et affirmation d'identité puisque l'auteur écrit dans sa langue (le catalan) et signe de son nom (onomastique catalane : ni Claud ni Claude, comme l'ont supposé les personnages plus tôt dans la pièce, mais Claudi). Au-delà des mots qu'il donne à entendre, le MONSIEUR donne à voir, pour ainsi dire, la matérialité de la lettre : le papier, la calligraphie, et même l'acte d'écriture – Claudi s'est appliqué à bien tracer les mots pour être sûr que sa femme, qui comprend mal le catalan, parvienne à les déchiffrer. La lettre n'est évidemment pas un simple accessoire qui se cantonnerait à une fonction illustrative ; l'objet théâtral se fait à proprement parler *espace archéologique* – espace travaillé par la distance temporelle (six décennies séparent le moment de l'écriture du moment de la lecture/traduction), mais aussi par la distance linguistique et culturelle car, on le voit vers le milieu, une phrase échappe à la compréhension du MONSIEUR : « Une phrase que je ne comprends pas ». On pourrait alors parler d'une forme d'*approche génétique* du document, en faisant clairement allusion à la critique génétique qui prend le brouillon comme objet d'étude – qui s'intéresse au brouillon dans sa matérialité, comme objet et comme ensemble de traces à travers lesquelles on arriverait à accéder au processus de rédaction, au mouvement même de l'écriture⁷⁵⁹. Bien sûr, la lettre en question n'est pas un brouillon, mais le texte définitif, tel que le grand-père de CLAUD l'a envoyé ; néanmoins, cette lettre tient du brouillon dans la mesure où, plus qu'un imprimé, le manuscrit rend visibles les traces de la fabrique du texte. La polysémie du terme de génétique résonne ici de manière singulière : d'une part, genèse de la lettre à laquelle on accède par l'acte de lecture/traduction ; d'autre part, impossible reconstruction du sens dans son entier – et cette impossibilité semble épouser une forme de généalogie interrompue, qui traverse l'ensemble de la pièce : ce que le MONSIEUR ne parvient pas à déchiffrer, c'est précisément ce qu'a écrit Claudi sur l'avenir qu'il souhaitait pour son enfant à naître. Le caractère linguistiquement indéchiffrable (pour le MONSIEUR) de ce passage de la lettre peut être vu comme une métaphore de la fragilité du bonheur : le futur envisagé par le grand-père n'est plus qu'un conditionnel passé – son fils aurait pu être heureux, mais il est mort désormais, et CLAUD a vécu près de quarante ans dans l'ignorance de ses origines.

⁷⁵⁹ Voir, en particulier, ces deux ouvrages : GRÉSILLON, Almuth. *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. Paris : PUF, 1994 ; et CONTAT, Michel (dir.). FERRER, Daniel (dir.). *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*. Paris : CNRS Éditions, 1998.

Les sept personnages masculins anonymes remplissent donc une fonction en grande partie comparable, même dans le cas du bouquiniste de la séquence 25 (on y reviendra) et dans celui de l'ami d'EMMA ; ce dernier est en effet celui qui, en s'en allant, permet au dialogue entre la mère et le fils de se nouer :

EMMA : No fugis d'estudi. (*Seriosa.*) Mira. No t'enfadis. Aquí tens la capsa.

Pausa.

CLAUD : I la carta.

EMMA : M'ha costat trobar aquest coi de capsa. S'està desintegrant.

CLAUD : Llença-la.

EMMA : Ja. La capsa i el que hi ha dintre.

CLAUD : A dintre només hi ha porqueria.

EMMA : De llençar-la, ni pensar-ho. L'obrirem i la remenarem. Mentre anem parlant. Encara que sigui per última vegada. Fa anys que no l'obrim.

CLAUD : No hi trobaràs res que em convenci. No hi aniré. No m'interessa veure el lloc on vivia aquell home... Un..., un desconegut. No hi aniré, mare.

EMMA : Ja ho veurem. Obre la capsa. Deixa estar la carta, si vols, i obre la capsa. Què et costa ? (44)

On voit ici que le départ du premier MONSIEUR a donné lieu à une forme de scène d'exposition – certes, à travers un dialogue non dépourvu d'opacité puisqu'on n'est pas encore en mesure de construire le référent de certains termes (« le lieu où vivait cet homme » : on ne sait pas encore qu'il est question de l'Idaho, où vient de mourir le père biologique de CLAUD) et qu'on ne connaît pas le contenu de la boîte (elle ne sera pas ouverte dans la première séquence, qui s'achève avec l'arrivée inattendue de TRAVIS). Du reste, on l'a vu, l'ami d'EMMA est porteur à deux reprises d'une nouvelle ambiguë concernant l'incendie. De manière générale, tous les personnages anonymes dont il a été question viennent établir des liaisons : aucune histoire n'est véritablement une autre histoire, contrairement à ce qu'affirme CLAUD à la fin de la pièce (« Són altres històries » [142]) ; toutes les histoires s'interpénètrent et se nourrissent les unes les autres, que ce soit sous la forme d'une analogie structurelle – on a déjà évoqué plus haut les correspondances entre l'incendie, la salamandre en voie d'extinction, la Catalogne, l'histoire de la déportation, etc. – ou à un niveau macro-diégétique : l'élucidation de l'histoire des personnages est en partie favorisée par le contact entre des lignes diégétiques à première vue bien distinctes (le passé de la famille de HILDE et celui de la famille biologique de CLAUD ne se ressemblent pas et sont pourtant étroitement liés). Cette remarque conduit à une hypothèse qui consisterait à repérer dans *Salamandra* ce que l'on pourrait appeler une *dramaturgie de la*

relation – à la fois mise en relation (des époques, des espaces et des destins personnels) et forme dramatique apparentée à la littérature des relations de voyage, dans la mesure où Benet met en scène une forme de redécouverte du monde, en écrivant l'expédition à rebours d'un Américain originaire à son insu d'Europe.

On observe dans *Salamandra* une présence considérable de la toponymie, qui suffirait à elle seule à percevoir la singularité de la pièce – du moins au sein du corpus, car on a déjà vu que, du point de vue de la littérature dramatique catalane dans son ensemble, la tendance à l'effacement des références concrètes (références à une géographie précise ou à un moment historique déterminé) n'est plus aussi écrasante au début des années 2000 qu'au cours de la décennie précédente. Les lieux évoqués dans *Salamandra* sont, presque tous, des lieux où se déroule l'action et, même, des lieux dont une image est projetée sur l'écran. On repère, par rapport à cette observation, deux exceptions notables sur lesquelles on reviendra : d'une part, EMMA évoque l'Égypte lorsqu'elle raconte à TRAVIS un rêve qu'elle a fait, or aucune séquence ne se déroule dans ce pays ; d'autre part, il est très fréquemment question de Dachau dans le discours des personnages, mais la seule séquence située en Allemagne, dans *Salamandra*, se déroule à plus de cent kilomètres au sud de Dachau, dans le village de Mittenwald.

Les lieux, abondamment nommés comme on l'a dit, sont parfois décrits dans le discours des personnages sous un angle géographique. Il faut souligner, pour commencer, qu'à l'exception de l'Égypte dans le rêve d'EMMA, tous les lieux dont il est question dans *Salamandra* se situent soient en Amérique du nord, soit en Europe. En ce qui concerne l'espace californien, il est structuré par deux pôles assez éloignés l'un de l'autre : d'une part, l'endroit semi-désertique où vit EMMA, près des montagnes de Santa Rosa, et d'autre part, la ville de San Diego. Quant au lieu où vivait le père biologique de CLAUD, il est localisé à plusieurs reprises et l'on sait qu'il se situe quelque part dans l'Idaho. Lorsque les personnages, depuis la Californie, évoquent cette région, ils insistent logiquement sur le fait qu'elle se trouve tout à fait au nord des États-Unis. EMMA explique à HILDE : « Ha mort al nord. Lluny » (52). Le père, dans la lettre qu'il a adressée à son fils un an avant de mourir, mentionne la ville de Boise, dont CLAUD précise la situation géographique à l'attention de la jeune Allemande :

« [...] Només vull dir-li que he vist les seves dues pel·lícules. » N'he dirigit quatre. Quines deuen ser les meves « dues pel·lícules » ? « El cine m'agrada molt. Aquí no hi ha cines però una la van passar per la tele i un amic em va dur a Boise a veure l'altra. Són les millors

pel·lícules que he vist mai. » Quina mena de cine deuria anar a veure ? Boise és lluny, a Idaho, força amunt dels Estats Units. (63)

Le père de CLAUD ne vivait donc pas à Boise, qui apparaît seulement ici comme la ville la moins éloignée. Du reste, on trouve quelques éléments qui, sans constituer des marqueurs spécifiquement nord-américains, peuvent tout de même renvoyer à un mode de vie assez caractéristique des États-Unis : les distances à parcourir sont considérables et la voiture est un moyen de locomotion privilégié (lorsque CLAUD arrive dans l'Idaho, l'ami de son père biologique lui dit : « Deu portar dies ficat dins del cotxe » [81]) ; on trouve des références à certains lieux tels que les motels, ainsi qu'à certaines pratiques alimentaires (références qui, encore une fois, ne permettent pas à elles seules d'identifier les États-Unis : « li duré una cervesa ben fresca i un tall de pizza ben calenta » [82], « Vols que demani que et portin una cervesa, una Pepsi... ? » [89]). EMMA évoque en ces termes la caravane où vivait le père biologique de CLAUD : « Es veu que vivia en una caravana. Un vehicle d'aquests que un dia s'aturen i ja no es mouen mai més » (52). Si cette forme d'habitat précaire ne suffit pas, là encore, à dire le lieu géographique, on peut penser toutefois qu'elle s'intègre assez bien dans une certaine image du continent américain, où les distances à parcourir sont plus longues qu'en Europe, où l'on trouve plus fréquemment les représentations d'une forme de vie non urbaine, éloignée de tout foyer de population, en marge de la société, et où les habitations parfois provisoires et fragiles portent peut-être encore les traces lointaines d'un passé pionnier. Mais surtout, la caravane telle qu'elle est ici décrite trouve toute sa place au sein du système de signification à l'œuvre dans la pièce, car elle permet de poser une fois de plus la question de l'appartenance en interrogeant le rapport complexe entre toute une série d'oppositions (ici/ailleurs, nomadisme/sédentarité, etc.) constitutives de l'histoire familiale des ancêtres biologiques de CLAUD – et à travers eux, sans doute, d'une certaine histoire de l'Europe au XX^e siècle, faite de mouvements migratoires, d'exils et de déportations.

La toponymie européenne est prépondérante dans *Salamandra* avec, au premier chef, de nombreuses références à la géographie parisienne. Il est question de Paris, pour la première fois, dans la séquence 13 : CLAUD, tout en affichant le plus profond désintérêt quant à l'histoire de sa famille biologique⁷⁶⁰, a sorti des boîtes qu'il a trouvées dans la caravane de son père un certain nombre de « vieux papiers », parmi lesquels des photographies :

⁷⁶⁰ Jordi CASTELLANOS écrit, à propos de ce personnage : « adopta una despreocupació forçada que és herència de les mateixes guerres, dels mateixos exilis, dels mateixos camps d'extermini que vol ignorar » (« *Salamandra* : un viatge cap a la identitat o la lliçó de la Història ». *Art. cit.*, p. 11).

CLAUD : Per què has vingut ? (*Pausa.*) També hi ha fotografies. Antigues. Molt antigues, la majoria. Situades en una ciutat que no és americana. Ni del nord ni del sud. Si no es tracta del Quebec. Però no ho crec.

HILDE : Alemanya, potser ?

CLAUD : S'hi veuen botigues amb rètols en francès. Diria que són fotografies de París. Les cartes en francès i les fotos de París, segurament. **(89)**

Paris se définit donc d'abord par rapport à l'espace américain : il ne s'agit pas d'une ville américaine, pas même québécoise ; on montrera plus loin que l'action, à partir de la séquence 13, prend le tour d'une enquête – on n'accède à Paris et à l'Europe que par déduction et en recoupant différents indices. Par la suite, on trouve dans *Salamandra* plusieurs références à des endroits précis de Paris, à la fois dans le texte didascalique (« *A la pantalla veiem el Pont Neuf i les parades de llibres d'ocasió que s'arreglaren a les voreres del riu Sena, a París* » **[82]**) et dans le discours des personnages :

HILDE : [...] Una pregunta. El Pont Neuf és el que travessa el Sena per la punta de l'Île de la Cité ?

SENYOR : Exacte. Coneix París.

HILDE : Si conegués París de debò no li faria una pregunta tan òbvia. **(127)**

Dans la séquence 26, EMMA reçoit un appel téléphonique de CLAUD et évoque la place des Vosges : « Per què no em truques des de l'hotel o, posats a demanar, des de la plaça dels Vosges ? » **(136)**. On devine qu'EMMA s'est déjà rendue à Paris, puisqu'elle dit préférer – sans qu'on parvienne à savoir pourquoi – l'aéroport d'Orly, mentionné explicitement, à l'aéroport Charles de Gaulle de Roissy (non explicitement nommé) : « Cap a quin aeroport ? A mi m'agrada més el d'Orly, potser perquè... » **(136)**.

La Grèce est également présente dans le discours des personnages, dans la séquence 19, où le MONSIEUR parle de la célèbre statue de Vénus et compare ensuite le coucher de soleil de Milos avec celui du cap Sounion :

A Milo hi van trobar l'estàtua de Venus més famosa del món. La bellesa ; la van trobar amb els braços trencats. Els que vénen ja ho saben que l'estàtua no es guarda aquí. Si vénen és per trobar aquesta posta de sol. Millor que la de Súnion. Ni comparació. **(113)**

On reviendra plus tard sur l'évocation de la Vénus de Milo, mais pour le moment, en s'attachant aux toponymes les plus présents dans *Salamandra*, on peut dire que la ville de Paris est présente dans le détail, alors que la toponymie allemande – et plus précisément bavaroise – se manifeste à travers la répétition de trois noms de lieux : Mittenwald, Munich et Dachau. Ils ne cesseront d'être évoqués à partir de la séquence 6 :

2.3. RETOUR DE BARCELONE ET DU MONDE : *OLORS* ET *SALAMANDRA* DE JOSEP M. BENET I JORNET

HILDE : De debò ? T'interesso ? Doncs així t'apassionarà saber que vaig néixer a Mittenwald, a la regió bàvara. Munic. La capital és Munic. Mittenwald, a part el museu de wolpertinger, és un poble que no té res d'especial. Però no lluny hi ha una ciutat que... De Mittenwald no n'hauràs sentit a parlar mai, però d'aquesta ciutat potser sí. N'estem molt orgullosos.

CLAUD : A penes conec Alemanya.

HILDE : Dachau. La ciutat es diu Dachau.

Pausa.

CLAUD : Els nazis hi van instal·lar un camp d'extermini.

HILDE : Un camp de treball, no exactament un camp d'extermini. La gent es pensa que només hi ha una categoria d'infern. No, almenys n'hi ha dues. Vaig néixer a Mittenwald, no lluny de Dachau i rodejada de wolpertinger. (66-67)

À la situation géographique précise des lieux évoqués se superposent à la fois toute la charge historique dont les toponymes en question sont évidemment imprégnés et le point de vue ou le jugement que porte HILDE sur le passé nazi de l'Allemagne. Ce jugement est nettement perceptible à travers un certain sarcasme et une forme d'amertume dans le discours du personnage : « Nous en sommes très fiers », dit-elle à propos de Dachau ; par ailleurs, en rappelant la distinction entre camps d'extermination et camps de travail, HILDE ne prétend nullement hiérarchiser la barbarie et la douleur, mais bien plutôt mettre en relief les formes multiples que peut revêtir le mal, l'horreur – les différentes catégories d'« enfers ».

Curieusement, dans la séquence barcelonaise, la toponymie est extrêmement rare. Seule la ville de Barcelone est mentionnée (à trois reprises) : « Vas tenir bon viatge, de París fins Barcelona ? » (138), « Mentre volava cap aquí vaig llegir una guia sobre Barcelona » (142), « Potser em quedaré uns quants dies a Barcelona » (144). Pour le reste, il est nécessaire de connaître la ville si l'on souhaite identifier plus précisément la « petite place » où se situe l'action : « *una petita plaça en el límit de la part vella de Barcelona* » (138). Il pourrait s'agir de la *plaça del Pedró*, dans le quartier dit du Raval, une place dont on connaît l'importance dans la géographie personnelle de Benet :

SENYOR : Aquesta plaça podem considerar-la com una entrada a la mena d'ambient... A l'ambient que em demanaves. Darrere teu una església de principis del XX, al davant una altra de medieval... La imatge femenina que corona la font és una santa que protegia la ciutat... Però la gent que vivia aquí, la que va fer tot això, ha desaparegut, s'ha extingit, o gairebé, potser exagero. Se'n va anar a d'altres bandes de la mateixa ciutat o va desaparèixer. És un barri que sempre va ser habitat per famílies de baix poder adquisitiu. També ara. Però ara el canvi és brutal... Gairebé tot [*sic*] són immigrants recents, immigrants africans, asiàtics,

llatinoamericans... Et situés ? Han fet seu el barri però no saben ni què són aquestes esglésies ni què significa aquesta font. (138)

L'église médiévale pourrait être l'église de Saint-Lazare (*església de Sant Llàtzer*), une église romane du XII^e siècle à laquelle fut ajoutée une chapelle de style baroque au début du XVIII^e ; elle est située entre deux rues (*carrer de l'Hospital* et *carrer del Carme*). Quant à l'« image féminine », il pourrait bien s'agir de celle qui se trouve au sommet de la fontaine de Sainte Eulalie (*font de Santa Eulàlia*), sur la place en question. Aussi Jordi Castellanos n'hésite-t-il pas à identifier clairement cet endroit précis de Barcelone :

La plaça del Pedró, buida actualment dels que la van construir per viure-hi, marc del melodrama que Claud hi pensa filmar, es converteix en símbol d'aquesta extinció del sentit. Que és, al capdavant, un crit d'alarma en defensa de la continuïtat.⁷⁶¹

Cependant, sur cette place, il n'y a pas (que l'on sache) d'église datant du XX^e siècle, et c'est peut-être pourquoi Sharon G. Feldman est, quant à elle, plus prudente lorsqu'elle écrit :

La pel·lícula de Claud serà un melodrama sobre una espècie a punt d'extingir-se (el mateix tema del documental de Travis). La plaça guarda certa semblança amb el Raval, l'escenari d'*Olors* (1998) i el barri de joventut de Benet i Jornet, una representació espacial de la precarietat de la vida. Un barri en plena transició, envaït pel fenomen del desplaçament, en perill de perdre la seva memòria històrica i els seus lligams amb el passat. Tal com assenyala l'assistant, és « un fenomen en via [*sic*] d'extinció ». Es tracta d'un paisatge que està també codificat culturalment, ja que la plaça de Barcelona que s'està acostant a la desaparició és també una figura metonímica de la identitat i la llengua catalanes, sempre amenaçades d'extinció.⁷⁶²

Par ailleurs, il est bien certain que dans le discours du personnage la description du quartier, par ailleurs jamais nommé (*un barri, aquest barri*), fait écho au paysage d'*Olors*, à travers l'évocation des transformations urbanistiques, et davantage encore de l'immigration. La présence de la Catalogne dans l'avant-dernière séquence est indissociable de la question de la langue. CLAUD a découvert récemment l'existence du catalan, qu'il ne peut d'abord définir qu'en creux, par rapport à d'autres langues connues de lui :

CLAUD : Ah... Espera. També volia preguntar-te... No sé si em podràs respondre. És, simplement, curiositat. Mentre volava cap aquí vaig llegir una guia sobre Barcelona. Per damunt. A la guia es fa referència a una llengua... No ho sé, potser un dialecte... (*Decidit.*) Es parla alguna altra cosa que no sigui l'espanyol, aquí ?

[...]

SENYOR : [...] Aquí, alguna cosa que no sigui l'espanyol ? Sí, el català.

⁷⁶¹ CASTELLANOS, Jordi. « *Salamandra* : un viatge cap a la identitat o la lliçó de la Història ». *Art. cit.*, p. 11-12.

⁷⁶² FELDMAN, Sharon G. « La fragilitat del paisatge ». *Art. cit.*, p. 30-31.

CLAUD : Hi ha gent que el parla, de debò ? O és com el gal·lès, per situar-me ?

SENYOR : El parlen, de debò. **(142)**

Pour se faire une image de ce que représente le catalan, CLAUD élabore donc une forme de questionnaire qui s'articule autour de toute une série de distinctions : catalan/espagnol, langue/dialecte, langue vivante/langue (quasi) morte. Le personnage tient manifestement la pratique du gallois pour un fait non seulement minoritaire, mais même anecdotique, voire folklorique, comme si l'on ne parlait pas « vraiment » (*de debò*) gallois. Et CLAUD tente d'évaluer la place de la langue catalane à l'aune de l'image qu'il se fait de la situation linguistique du Pays de Galles ; cette comparaison ne traduit bien entendu pas le point de vue de Benet sur la place du gallois au Royaume-Uni, mais, d'évidence, la difficulté que peuvent rencontrer certaines personnes lorsqu'elles essaient de comprendre, comme CLAUD, une situation de plurilinguisme qui ne leur est pas familière⁷⁶³. Le voyage en Europe consiste donc, aussi, en une forme de découverte (pour CLAUD) de la langue catalane – découverte déjà préparée dans la séquence 13 :

HILDE : Espera, no totes les cartes són en francès ?

CLAUD : Aquesta... (*Busca amb la mirada.*) Això és una mena de nota. Guardada dins d'un sobre. Al sobre diu, en anglès, amb lletra diferent : « Esborrany de la carta que he enviat al grec. » I a dintre, sí, hi ha un esborrany. Però també hi ha un paper amb una adreça. L'adreça d'un lloc que es diu Milo. Vés a saber. (*Deixa el sobre, busca un altre paper i l'ensenya.*) Mira, això altre... ; aquí m'hi perdo. No és anglès, no és francès...

HILDE l'hi arrabassa i el mira.

HILDE : Ni alemany, ni italià... Però sembla una llengua romànica. **(90)**

Aussi le catalan fait-il partie des énigmes à résoudre, comme le rappelle bien cette réplique de CLAUD dans la séquence 23 : « És aquella carta del meu avi que no s'entén » **(125)** ; la recherche des origines, dans *Salamandra*, suppose une quête du sens et exige que le personnage résolve, entre autres, l'énigme linguistique. La langue, ainsi que la nationalité

⁷⁶³ Brièvement, on indique ici le nombre de locuteurs gallophones au Royaume-Uni en 2001, soit à une date proche de l'écriture de *Salamandra* (entreprise en 2002) : 600 000 locuteurs au Pays de Galles (800 000 personnes comprennent la langue) ; 58 000 locuteurs pour le gaélique écossais (92 000 personnes le comprennent) ; 130 000 locuteurs pour le gaélique d'Irlande du Nord (167 000 le comprennent). Ces chiffres ont été obtenus à partir du recensement de la population en 2001. Voir JUDGE, Anne. « Linguistiques politiques, langues collatérales et langues différenciées dans le cadre du Royaume-Uni ». In ELOY, Jean-Michel (dir.). *Des Langues collatérales. Problèmes linguistiques, sociolinguistiques et glottopolitiques de la proximité linguistique*. Paris : L'Harmattan, 2004, p. 145-160. Les chiffres indiqués ici sont ceux que l'on trouve dans l'annexe 3 de cet article (*ibid.*, p. 158). Bien qu'il ne s'agisse évidemment pas d'entreprendre ici une comparaison entre la situation du gallois et celle du catalan, on rappelle tout de même que le nombre de locuteurs est sans commune mesure entre les deux langues : selon des enquêtes, réalisées en 2003 et 2004 sur l'ensemble des territoires catalanophones, plus de 9 millions de personnes savaient parler le catalan et 11 millions le comprenaient (autour de ces dates). Voir « El català, llengua d'Europa ». Generalitat de Catalunya, Departament de la Vicepresidència, Secretaria de Política Lingüística, 2007, p. 6.

et/ou le lieu de naissance (HILDE : « Vaig néixer a Mittenwald » [66], CLAUD : « No sóc francès » [97]), occupent donc une place non négligeable dans le discours des personnages. L'emploi de la langue – en particulier, ici, du français et du catalan – sert même à révéler la vérité. Claudi, on l'a vu, a éprouvé le besoin d'écrire dans sa langue maternelle afin que sa « dernière lettre » fût une « vraie » lettre. Quant au père biologique de CLAUD, on apprend que tout le monde le tenait pour un menteur, à l'exception du MONSIEUR, qui raconte dans la séquence 11 pour quelle raison il a su qu'il pouvait le croire :

Només jo me'l vaig creure quan vostè va començar a sortir a les notícies de la tele i ell s'excitava i deia que... Vinga repetir que vostè era fill seu. Només me'l vaig creure jo. Sap per què me'l vaig creure ? Perquè el Joe no deia mentides. Jo ho sabia. De vegades es posava a parlar estrany i ell deia que estava parlant en francès i ves qui s'ho empassa. Però un dia, aquell capellà de l'Església de Crist Salvador el va sentir i va dir : això és francès. Un capellà que anava per lliure i ens volia salvar de la fi del món que s'acosta... Això és francès. Per tant, quan el Joe obria la boca, bromes a part, millor escoltar-lo. No era un mentider. (82)

Aux yeux du personnage masculin anonyme, la langue se fait marqueur de véracité et se reverse pour ainsi dire sur l'ensemble des affirmations avancées par le père biologique de CLAUD, validant ainsi, « blagues à part », la totalité de sa parole.

Au-delà des aspects évoqués jusqu'à présent, on s'aperçoit que l'évocation des lieux et la construction de l'espace sont étroitement liées, dans *Salamandra*, à la question de la perception. Tout au long du discours, les personnages se montrent souvent attentifs à un certain nombre de distinctions auxquelles on se propose de s'intéresser ici. La distinction proche/éloigné est très présente, comme on l'a vu à propos des espaces américains, et permet la plupart du temps de structurer l'espace perçu, car cette distinction est indissociable de l'expérience personnelle du sujet. Deux exemples permettent d'en témoigner. Après que CLAUD a parlé, dès la première séquence, du voyage qu'il envisage d'effectuer en Europe, l'ami de sa mère déclare : « Aquí, al desert, la paraula *Europa* agafa un so gairebé exòtic » (43). Les lieux se définissent par leur rapport et par le regard porté sur eux. Qui les regarde ? Quelle distance sépare plusieurs lieux les uns des autres ? Depuis quel endroit tel espace est-il envisagé ? Du reste, EMMA décrit son ami comme un voisin de son propre point de vue : « És l'únic veí que tinc en no sé quantes milles » (43), mais elle prend soin de préciser à l'attention de HILDE : « Tinc un amic que em ve a veure sovint. Viu a prop. Els europeus diríeu que viu lluny » (51). Les distances ne sont évidemment pas perçues de la même manière en fonction du lieu d'où l'on vient : un Européen ne qualifiera probablement pas de proche un endroit que l'on met trois quarts d'heure à rejoindre en voiture ; or, le MONSIEUR

l'a bien précisé : « Tinc tres quarts d'hora de cotxe » (42). Autrement dit, la topographie au sens strict, l'approche kilométrique de l'espace, ne varie pas ; mais on repère une forme de psychogéographie qui sous-tend toute appréhension et/ou tout discours du lieu, dans la mesure où le milieu géographique familial détermine les représentations spatiales de chaque individu. EMMA est d'ailleurs elle-même bien consciente de vivre dans un lieu isolé du reste du monde, propice à la solitude : « Visc sola. M'agrada el lloc. És feréstec, és diferent » (51), et plus tard : « Això és el cul del món » (85). Cet espace sauvage, de manière apparemment paradoxale, est pour ainsi dire porteur de théâtralité : « a les muntanyes de Santa Rosa, cap cotxe no hi arriba per casualitat » (45), déclare EMMA lorsqu'à la fin de la première séquence, elle entend le moteur d'une voiture qui arrive (il s'agit de TRAVIS et HILDE). On n'arrive pas par hasard chez EMMA : l'arrivée des personnages est à proprement parler une entrée de théâtre – on proposera plus loin une hypothèse qui permettra peut-être de saisir la place qu'occupe ce que l'on pourrait appeler le monde d'EMMA (qui correspond à un espace, mais aussi peut-être à une temporalité, bien spécifiques) et de déterminer le rapport qui s'établit entre ce monde et les évocations spatiotemporelles multiples qui traversent la pièce.

Le caractère souvent inextricable des catégories de l'Espace et du Temps, que l'on a déjà observé à maintes reprises au cours de ce travail, se traduit de manière singulière dans *Salamandra*, où la valeur historique des lieux européens évoqués/présentés est tout à fait patente. On s'intéressera plus tard au traitement dramaturgique de l'enquête à laquelle se livrent HILDE et – plus ou moins contraint par elle – CLAUD ; mais avant cela, il convient de dresser une sorte d'inventaire des principaux référents spatiaux et temporels permettant de délimiter la période historique qu'embrassent les différentes évocations du passé dans le discours des personnages. Quelques décennies, a-t-on indiqué plus haut : six, précisément, puisque le cadre historique s'étend précisément du début de la Seconde Guerre Mondiale à l'aube du XX^e siècle. Dans la séquence 13, à partir des lettres qu'il a retrouvées, CLAUD est déjà en mesure de dater un certain nombre d'événements :

CLAUD : Un home escriu a una dona. Ella és aquí, a Amèrica. Ella està embarassada, al principi. En d'altres cartes ja té un fill. Un nen. Ell és a Europa. Ella se n'ha anat a Amèrica. L'any 1940. Ell l'enyora a ella. Suposo que ella l'enyora a ell, però no hi ha cartes d'ella. Allò que el consola a ell és que ella viu lluny de la guerra.

HILDE : El trenta-nou havia començat la Segona Guerra Mundial. (90-91)

Quant au présent de l'action dramatique, bien que le texte didascalique ne fournisse aucune indication temporelle explicite, on peut le dater de manière assez précise. On sait en

effet que le père biologique (Joe) est né autour de 1940 ; et, dans la séquence 3, EMMA explique à HILDE : « He fet càlculs. El Claud va néixer quan el..., quan aquest home deuria tenir... No ho sé, màxim vint-i-set anys ? » (52). Or la liste initiale des personnages comporte une indication concernant leur âge : CLAUD a entre trente-cinq et quarante ans. Mille neuf cent quarante plus vingt-sept plus trente-cinq égale deux mille deux : le présent de l'action coïncide de manière relativement exacte avec le moment de l'écriture (entre 2002 et 2004) et/ou celui de la création de la pièce au TNC (2005). L'histoire des ancêtres de CLAUD est reconstituée progressivement depuis le présent de l'action dramatique. Cette reconstitution passe très brièvement par une période intermédiaire, évoquée seulement au début de la pièce : l'époque où est née CLAUD (non explicitement datée, même si un rapide calcul permet d'établir qu'il s'agit des années 1960) ; EMMA l'évoque en ces termes :

Era l'època, com passa el temps, l'època de les flors i de la marihuana. La mare, la noia que sortia amb el pare biològic del Claud... Dic biològic per marcar distàncies, no ho puc evitar. Em provoca fàstic i em provoca llàstima. Va néixer el nen i la mare, al cap de quatre dies va desaparèixer. Va deixar sol i amb una criatura un noi jove, que no sé què pensava de la vida però que ni llavors ni després no ha tingut mai cap feina fixa, pel que sembla. (52)

Le qualificatif « biologique », d'autant moins déroutant, à première vue, qu'il est employé par une enseignante de sciences naturelles à la retraite (« Jo era professora de ciències naturals » [51]), sert à signifier la distance qu'EMMA tient à marquer avec les parents de sang. Mais précisément, tout au long de *Salamandra*, CLAUD, la plupart du temps contre son gré, ne cesse de se rapprocher de l'histoire de ses ancêtres européens. On n'entendra plus parler de sa mère biologique. La pièce se concentre sur les origines familiales du père, qui s'appelait « Joe Bennett » (65) à en croire la signature de la lettre que lit CLAUD dans la séquence 6. Joe était le fils d'une Française immigrée aux États-Unis et d'un Républicain catalan mort à Dachau. Dans la séquence 15, HILDE a consulté plusieurs « papiers » de Joe et parvient, entre autres, à retracer le parcours de sa mère, c'est-à-dire de la grand-mère de CLAUD :

Deixa'm parlar. Hi va haver la guerra. Tot el món hi va prendre part. He trobat el passaport francès d'ella. Era parisenca. Es van casar. Una parella jove. Ella va quedar embarassada. Ell tenia por de no poder salvar-se i va decidir que almenys ella i el fill que havia de néixer sobreviurien. Ella s'hi resistia però quan va sortir l'ocasió ell la va obligar a embarcar-se. Aquí, als Estats Units, no hi tenien ningú, i quan va arribar va passar dificultats econòmiques. Però el seu marit li escriu i li diu que s'animi, que almenys no viu sota les bombes i sota el perill de ser detinguda. El teu pare va néixer a finals de la primavera del 1940. Almenys el nen, aquí, tindria les oportunitats que necessités. (97)

La date de naissance du père biologique de CLAUD coïncide avec celle de Benet lui-même, qui est né le 20 juin 1940. En ce qui concerne le grand-père, si ses origines catalanes ne sont pas établies d'emblée et constituent, pour ainsi dire, la principale énigme de la pièce – on y reviendra –, on apprend dès la scène 13 qu'il a été déporté à Dachau :

CLAUD : Una parella que s'ha hagut de separar. Ell s'ha quedat. Escriu des de París. Per què ell no se n'ha anat amb ella ? He trobat una carta on tot es fa més explícit. Com va poder enviar aquesta carta, ell ? França està en mans dels nazis. Ell milita en un partit d'esquerres. No és francès però s'ha quedat a França per lluitar contra els invasors de França. I de sobte ja no escriu des de França. L'han detingut. Veus ?, són aquesta mena de postals neutres i amb lletra petita. Saps des d'on l'envia, ell ?

HILDE, *apassionadament, gairebé triomfal, amb total seguretat mentre agafa la postal que ell li mostrava* : Des de Dachau. Des del camp de treball de Dachau. Qui era aquest home ?

CLAUD : El meu avi, crec. Ell és el meu avi i ella la meva àvia. **(91)**

L'élucidation progressive – et partielle – du passé du grand-père se nourrit aussi d'histoires collatérales. Ainsi, la référence à la Guerre Civile espagnole semble, à première vue, reléguée au second plan, mais elle est pourtant bien présente dans *Salamandra*. Dans la séquence 19, on commence à saisir que le grand-père de CLAUD a combattu dans le camp des Républicains et qu'il a quitté l'Espagne après la défaite ; c'est à cette occasion qu'il a rencontré l'ami grec dont il est question à plusieurs reprises dans la pièce. L'histoire de ce dernier est racontée par son propre fils, lorsqu'il reçoit la visite de CLAUD et HILDE sur l'île de Milos ; le récit permet de comprendre que le Grec en question s'est rendu en France et a pris part à la Résistance – mais il est, certes, encore flou sur certains points et en particulier sur les liens précis qui existaient (ou non) entre les personnes évoquées :

[...] el meu pare, abans, va anar a una altra guerra. Estava sonat, tenia ideals. Havia anat a la guerra d'Espanya perquè estava sonat. Just abans de la guerra mundial hi va haver la guerra d'Espanya. Els del seu bàndol van perdre, i au, va fugir amb algun altre company, va passar la frontera i ja va ser a França. La colla amb la qual de seguida es va embolicar, la que sabotjava els nazis, era de francesos, sobretot. També algun espanyol dels que com ell, doncs... Però la gran majoria, francesos. Segur que va ser amic del teu avi i segur que el teu avi va ser una gran persona. No recordo cap nom. Quin fàstic de guerres **(114)**

Dans la séquence 19, des doutes demeurent donc ; mais la séquence 25 se charge de les lever, grâce au courrier électronique envoyé par le fils de l'ami grec. HILDE rapporte ainsi un passage de ce courrier :

El teu avi i el seu amic grec... Els dos van lluitar a la guerra d'Espanya, entesos. Sap que el teu avi era espanyol, encara que amb nosaltres es va referir sobretot a companys francesos. Per

instint, per no acostar-se gaire a la veritat ; t'ho diu i se n'excusa. I van anar a parar a Dachau.

El teu avi no, però el seu company grec va entrar a treballar a les oficines del camp. (114)

À partir du passé (fictionnel) du grand-père de CLAUD, Benet livre d'une certaine manière sa propre vision de l'Histoire du XX^e siècle en Europe depuis la Guerre Civile espagnole. Il parle de Dachau, mais il rappelle aussi le nom de plusieurs autres camps ; lorsque CLAUD et HILDE, en Allemagne, cherchent partout la trace du grand-père et ne la trouvent nulle part (pour des raisons que l'on expliquera plus loin), on assiste à cet échange :

CLAUD : [...] Hilde, no és segur que aquell home vingués a parar aquí. Ni al camp de Dachau pròpiament dit, ni al d'Allah ni al de... Al de què ?

HILDE : Al de Dyckerhoff. (102)

Benet rappelle, entre autres, la part qu'ont prise un certain nombre d'Espagnols dans la Résistance en France, ainsi que la déportation de certains d'entre eux dans les camps nazis⁷⁶⁴. Les frontières nationales semblent parfois s'estomper, inévitablement dans le cadre de l'évocation d'un conflit mondial, mais sans doute aussi sous l'effet d'une sorte d'*Internationale de la douleur*, pour emprunter cette formule à Joaquim Amat-Piniella.

⁷⁶⁴ Jordi CASTELLANOS écrit : « m'agrada pensar que en algun moment de la redacció va tenir present, ara que sobre aquests temes se n'ha parlat tant, un llibre com *Els catalans en els camps nazis* [sic], de Montserrat Roig » (« *Salamandra* : un viatge cap a la identitat o la lliçó de la Història ». *Art. cit.*, p. 10). Pour la référence bibliographique indiquée par l'auteur, voir ROIG, Montserrat. *Els catalans als camps nazis*. Barcelone : Edicions 62, 2001. Parmi les textes écrits par des Catalans sur la déportation, on se limite ici à citer deux ouvrages particulièrement bouleversants. D'une part, ce témoignage : VICENÇ, Henric. *Dies i nits dins la tempesta. Memòries d'un deportat a Dachau*. Valls : Cossetània, 2004. Et d'autre part, une « forme romancée », selon la formule de son auteur : AMAT-PINIELLA, Joaquim. *K. L. Reich*. Barcelone : Edicions 62, 2006. Dans sa note introductive publiée en 1963, Joaquim AMAT-PINIELLA écrivait : « No és culpa nostra que aquest llibre no surti fins avui, i si ho fem, malgrat la minva d'actualitat que el tema hagi sofert, és perquè creiem que abans d'oblidar una cosa cal haver-la coneguda. I allò que aquí gairebé ningú no sap és que, entre els milions de persones de totes les nacionalitats que han trobat captivitat i mort als camps alemanys, també els espanyols han tingut un lloc d'honor. Sense comptar altres camps que els que coneixem de Mauthausen i les seves sucursals danubianes, el 70 per cent dels 7.500 exiliats espanyols que hi foren internats caigueren exhaurits per la fam, el treball i els maltractaments. Detinguts pels alemanys a la caiguda de França, l'any 1940, la majoria d'ells en la condició de treballadors militaritzats a fortificacions, van ésser d'antuvi tancats en camps de presoners de guerra per a ésser emmenats després als camps d'exterminació de la SS, en concepte d'apatrides indesitjables. Les xifres astronòmiques de jueus, russos, polonesos, francesos i txecs que han mort als camps nazis no rebaixen pas la importància de l'aportació espanyola a l'impressionnant carnatge hitlerià. Els nostres 5.500 morts de Mauthausen, els centenars o milers que hagin pogut caure en altres camps, constitueixen un balanç sagnant de l'esforç peninsular en la causa de l'alliberació d'Europa. Amb aquest llibre ens proposem donar una idea de la vida i la mort d'aquests ciutadans del món que han creat enfront del nacionalsocialisme la internacional del dolor. No fem la història d'un camp determinat, sinó una composició d'escenes, de situacions i de personatges, trobats als quatre camps coneguts en quatre anys i mig. Quatre camps entre els innombrables que hi havia a Alemanya, però particularment interessants de cara als llegidors d'aquest país, pel segell peculiar que la presència d'espanyols va saber-hi imprimir. Història de sofrença, aquesta, de terror, de mort i també d'esperança ; la vida miserable i èpica ensems de multituds d'homes que, en la més aclaparadora de les impotències, troben recursos per a oposar-se al designi enemic d'anihilar-los : mescla de pintoresc i de dramàtic que presenta l'aiguabarreig de races, de nacionalitats i d'individus, obligats a la convivència més estreta ; vicissituds d'un duel acarnissat que dura més de quatre anys entre les forces destructores del Camp i l'Home, que comença resistint-les, aconsegueix neutralitzar-les després i acaba vençant-les. »

C'est donc sans surprise que la pièce revient sur la Résistance française ; dans la séquence 22, le cousin éloigné de la grand-mère de CLAUD affiche un certain scepticisme :

De petit, després de la guerra, de vegades els teus avis sortien a la conversa. Com que havies de venir he estat buscant si trobava... Però no, només la seva menció en una mena de dietari fet per l'oncle, anys més tard. Resistents. Tothom s'omplia la boca amb la paraula *resistència*. Com si a algú li calgués justificar-se. Resistents contra els nazis invasors de França. Davant de segons quines paraules sóc una mica escèptic. Alguna cosa devia fer, ell. No ho nego. Hauria arribat fugint d'una altra guerra. Era estranger, espanyol. De Barcelona. (121)

Scepticisme que l'on doit lire en deux temps : d'une part, le discours du personnage invite à relativiser l'emploi parfois disproportionné du terme de Résistance en France (il y a eu moins de Français résistants que de résistants autoproclamés) ; d'autre part, la participation – celle-ci, avérée – du grand-père de CLAUD à la Résistance a déjà en grande partie sombré dans l'oubli, en tout cas pour le MONSIEUR qui ne dispose d'aucun renseignement à ce propos. L'Histoire devient éminemment complexe dès lors qu'on y accède par le biais des expériences personnelles. La pièce se fait le terrain de toute une série de nuances et, de même qu'il existe des espaces perçus, de même on repère des temps historiques perçus ; par exemple, en dehors de la période de la Seconde Guerre Mondiale et de l'Occupation, le cousin éloigné de la grand-mère de CLAUD évoque le regard qu'il portait autrefois sur Barcelone :

Per mi, que ja començo a ser gran, Barcelona volia dir refugiats polítics i un equip de futbol ; para de comptar. Deu haver canviat, sembla que ara hi va força gent, no ho sé. A mi, a Barcelona no se m'hi ha perdut res. (122)

Mais la fictionnalisation de l'Histoire, dans *Salamandra*, exprime par ailleurs de profondes contradictions. Ainsi, dans la séquence 17, HILDE raconte l'histoire de ses grands-parents, à travers un discours qui s'apparente au récit d'un métissage tragique :

HILDE : [...] el problema és que nosaltres érem jueus. Ell era jueu.

CLAUD : Què dius ? Perdona, què dius ?

HILDE : Érem jueus !

CLAUD : Tu ets jueva ?

HILDE : A mi m'és igual, què sóc. Però llavors era diferent. I malgrat això... El cas del meu avi no va ser l'únic. L'avi era jueu però la seva dona, no. Ària. Pura sang ària. Per això ell es va poder salvar. L'àvia venia d'una família prestigiosa, antiga, una de les famílies de comerciants que segles enrere havia fet ric el país. Però es va casar amb un jueu. Enamorada. Tant, que arribat el nazisme es va negar a divorciar-se'n, malgrat que en algun moment li ho van exigir. Al contrari, el va protegir amb les ungles, el va salvar i va salvar els fills. En

2.3. RETOUR DE BARCELONE ET DU MONDE : *OLORS* ET *SALAMANDRA* DE JOSEP M. BENET I JORNET

canvi, el meu avi i el pare del meu avi van anar amb peus de plom. Ni un pas en fals. Ni d'amagat no es van arriscar a donar ajut als familiars jueus, als amics jueus... Res. Aquelles cartes desesperades... Les responia de manera breu i seca. Eren cartes de gel, ja t'ho he dit ! Això, quan responia. Bé, és clar, en realitat no va fer mal a ningú... I així ni a ell ni a la seva família no li va passar res ! (107-108)

Le grand-père de HILDE a donc bénéficié de la protection de sa femme « aryenne », mais il a refusé son soutien à des parents et à des amis juifs. HILDE l'a compris en tombant par hasard sur des lettres :

Un dia, mentre buscava papers del seu historial mèdic a la calaixera, vaig trobar una altra mena de papers. Pornografia. No, no. No la mena de pornografia que deus imaginar. Eren retalls de diari, algun document i cartes... Quan el meu avi es referia als temps aquells durant els quals l'avia hauria aconseguit que la meva vida fos tranquil·la estava parlant dels temps de Hitler, de l'època nazi. (106)

Dans la version de l'histoire que donne HILDE, on assiste à une inversion bouleversante puisqu'un personnage juif en vient en quelque sorte à regretter le nazisme. Le texte théâtral n'en finit pas de dire la complexité et les contradictions mêmes de l'Histoire – tissage toujours imparfait et en partie énigmatique parce que, d'une part, il est fait d'un nombre incommensurable de destins personnels, d'aspirations discordantes, de choix parfois irrationnels ou incompréhensibles, et que d'autre part, tout point de vue historique se fonde sans doute sur la superposition de représentations diverses, de souvenirs vulnérables, de jugements opposés. *Salamandra* ne cherche pas à établir une vérité historique, mais bien plutôt à interroger la conscience du lecteur/spectateur. Si Benet renoue ici, manifestement, avec toute une étape de son œuvre théâtrale où les préoccupations d'ordre éthique sont prépondérantes, il le fait sans doute moins en se posant en juge qu'en s'essayant depuis l'écriture à une forme de mise en scène du jugement : il représente et/ou évoque non seulement des comportements opposés face à des situations historiques diverses – résistance (Claudi), compromission (l'ami grec), indifférence et lâcheté (le grand-père de HILDE) –, mais aussi le jugement même que portent les personnages sur de tels comportements – indifférence affichée par CLAUD sur les questions liées au passé, révolte de HILDE qui a quitté l'Allemagne après avoir découvert son histoire familiale. Mais à travers la multiplicité des points de vue, Benet parvient à éviter l'écueil du didactisme ou de la pièce à thèse. Le personnage masculin anonyme de la séquence 11 énonce une sorte de règle, plus ou moins générale, qui régit à ses yeux tous les rapports entre les hommes :

La gent sense dignitat, la gent sense pebrots que mai no s'ha esforçat per sortir de la misèria, no mereix cap respecte. Perquè no som gent. Li dic què som ? Som genteta. En canvi, la gent

que ha sabut què volia a la vida i que se n'ha sortit, aquestes persones no són genteta ; aquesta gent, sense excepcions, són uns fills de puta. No, uns... depredadors. (*Satisfet.*) La paraula *depredador*, quan me la van explicar, em va quedar aquí dintre. (82-83)

Tout se passe comme si l'auteur, à travers le discours du personnage, invitait le lecteur/spectateur à interroger l'Histoire à l'aune de la distinction vainqueur/vaincu, bourreau/victime. Mais il n'impose pas sa propre lecture de l'Histoire. Au contraire, la voix auctoriale semble même se dissoudre au sein même de la mise en relation entre des lieux et des moments historiques distincts, dont la profusion et la diversité ont sans doute moins pour but de représenter des événements à chaque fois nouveaux que de poser la question à chaque fois identique de la mémoire, de la transcendance, de la continuité. Les séquences de *Salamandra* ne sont pas éloignées du tableau tel que le définit J.-P. Sarrazac :

Le tableau, pourrait-on dire, c'est la *scène à défaire*. À l'opposé du système panoptique du théâtre dramatique – chaque nouvelle scène devant révéler de nouveaux phénomènes et s'annexer une portion supplémentaire de cette réalité continue et homogène que présuppose le théâtre classique –, le tableau mise moins sur le gain que sur la *perte*. Bernard Dort a d'ailleurs bien mis en lumière ce nouvel enjeu dans son étude de *La Vie de Galilée* de Brecht. « Grande scène » omise : la pièce laisse béant (non écrit) le moment historique de l'abjuration de Galilée ; et si elle fait l'impasse sur cet épisode sensationnel, c'est précisément parce qu'il est sensationnel. Mais le tableau virtuel de l'abjuration se double, dans l'œuvre de Brecht, d'un autre, effectif celui-ci : la veillée de la famille et des disciples du savant, leur prière contradictoire pour que Galilée adopte la bonne attitude devant l'Inquisition. Et ce n'est qu'en fin de tableau et à la cantonade que nous apprenons la soumission du grand homme. Par la voix lointaine d'un crieur public...⁷⁶⁵

Il n'est certainement pas question d'entamer ici une vaine comparaison entre *Salamandra* et *La Vie de Galilée*, mais ce commentaire de Sarrazac est éclairant au-delà, bien sûr, de la seule pièce de Brecht, en particulier parce que la définition du « tableau » y est suffisamment riche pour se prêter sans difficulté à la transposition vers d'autres formes dramatiques. Dans la pièce de Benet, les séquences font aussi, d'une certaine manière, l'*impasse sur le sensationnel* – parce que l'Histoire a déjà eu lieu, parce que le réel n'est pas représenté, mais présenté sous forme fragmentaire (les images projetées sur l'écran) et davantage encore évoqué à travers le discours des personnages, parce que, donc, la pièce ne vise pas à montrer le sensationnel, mais s'emploie à le dire et à l'interroger par le langage, au moyen de *tableaux verbaux*. Dans ce texte de Benet, l'espace et le temps dramatiques (parlés) bénéficient en effet d'une primauté flagrante. L'ami de CLAUD, à Barcelone, décrit une ville

⁷⁶⁵ SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'Avenir du drame. Op. cit.*, p. 57-58.

en pleine transformation ; mais rien ne rend cette transformation visible, que ce soit dans le texte didascalique ou dans le discours des personnages : les immigrés ne sont évidemment pas présents sur scène, mais seulement dans les mots qui disent leur origine géographique (des Africains, des Asiatiques, des Latino-Américains) ; le bouleversement du paysage urbain est seulement évoqué dans certaines répliques du personnage masculin anonyme. Mais surtout, l'horreur des camps nazis, extrêmement présente dans le discours des personnages (en particulier, de HILDE), n'est jamais représentée. Certes, cela semble s'expliquer aisément : *Salamandra* n'est pas une pièce historique, l'action se déroule au début du XXI^e siècle. Mais la séquence 17, la seule qui se déroule en Allemagne, mérite qu'on s'y attarde. C'est la seule séquence européenne dans laquelle il n'y a pas de personnage masculin anonyme ; seulement CLAUD et HILDE – un fait *a priori* explicable, presque anodin : HILDE est allemande, originaire de Mittenwald, et elle est donc en mesure d'assumer les fonctions à la fois de guide et d'interprète. Mais cette explication n'est pas pleinement satisfaisante ; il y a peut-être une autre interprétation, plus éclairante, de l'absence d'un personnage masculin anonyme. Si l'on considère que le désignateur MONSIEUR permet d'identifier une fonction de passeur/messager, alors l'absence en question dans la séquence 17 suppose un manque de relai, c'est-à-dire que les personnages se trouvent tout à coup, immédiatement, confrontés à l'Histoire et face à l'horreur. Tout le système de mise en relation entre les lieux et les périodes historiques (qui se fonde en grande partie, on l'a dit, sur le rôle que tiennent dans *Salamandra* les personnages appelés MONSIEUR) est ici interrompu, et cette interruption dit peut-être que l'Histoire trouve sa pierre d'achoppement en Allemagne. Les images de Dachau ne sont pas projetées sur l'écran, la séquence commence après que les personnages s'y sont rendus. La barbarie demeure irreprésentable ; elle se lit dans l'envers des images, dans leur négatif, sous le visage « photogénique » du village de Mittenwald :

CLAUD : Mittenwald. Fotogènic. I tranquil. Els carrers tan nets... ; i la gent d'aquí se'ls estima, aquests carrers, segur. I a tocar, la muntanya, magnífica. Ningú no parla de l'incendi, deuen estar segurs que no és cosa seva. I és on vas néixer. Pel que en deies em pensava que no, però ho trobo bonic. De debò no vols anar a veure la teva família ?

HILDE, *com insistint, tossuda, en un concepte ja expressat* : Acabem d'arribar de Dachau.

CLAUD : Deixa'm respirar. No necessites respirar un moment, després de Dachau ?

HILDE : Aquí, no. **(102)**

D'ailleurs, HILDE n'est pas dupe : on ne respire pas mieux à Mittenwald qu'à Dachau. Quant à la description du lieu, dans le discours de CLAUD, elle met l'accent sur un certain

nombre de caractéristiques : l'extrême propreté des rues, la somptuosité du paysage environnant, mais aussi l'indifférence des habitants quant à l'incendie qui, comme dans chaque lieu évoqué/présenté dans *Salamandra*, est présent. On ne se sent pas concerné, ou l'on refuse d'admettre qu'on l'est – tel est bien l'un des *leitmotive* de la pièce⁷⁶⁶. HILDE en a adressé le reproche à son grand-père, avant de quitter l'Allemagne :

[...] li vaig preguntar si s'hi vivia bé prop del camp d'extermini ; perdó, prop del camp de treball. Que si s'hi vivia bé, firmant aquelles cartes... Ell em va mirar, sorprès i desolat. Va respondre, li costava respirar, que almenys vivíem, que per aquella gent no s'hi podia fer res, i que almenys nosaltres, gràcies a l'àvia... (107)

Les référents spatiaux et temporels, dans *Salamandra*, n'ont pas pour fonction de construire des lieux de mémoire. Leur agencement, au contraire, permet d'interroger les mécanismes de la mémoire historique, en lien avec toute une série de préoccupations chères à l'auteur : continuité, survie, héritage, transcendance, etc. Benet n'aborde pas l'Histoire en archiviste : « És estrany que no aparegui als arxius » (114), déclare le personnage masculin anonyme rencontré en Grèce. Si CLAUD et HILDE n'ont pas réussi à retrouver la trace du grand-père dans les archives à Dachau, c'est parce qu'ils ignoraient l'orthographe correcte du nom de famille (« Ara sabem que el cognom Bennett no consta als arxius. Ni Bennett, ni Fennett » [102]). On ne s'attarde pas, ici, sur le jeu évident autour du nom propre auquel se livre l'auteur tout au long de la pièce – Bennett/Benet – ; on souhaite surtout attirer l'attention sur ce point : si les archives ne sont d'aucune aide aux personnages dans *Salamandra*, c'est peut-être parce que l'auteur ne cherche nullement à composer un drame de nature documentaire. Certes, les « signes visibles de ce qui fut »⁷⁶⁷ abondent dans la pièce, mais l'auteur ne vise pas à sanctuariser l'Histoire : si le passé fait signe, c'est toujours dans le cadre d'un dialogue entre les différentes périodes historiques et entre les différents lieux – et ce signe en appelle en fin de compte à la conscience du lecteur/spectateur, qui est invité à considérer *Salamandra* non pas comme un manuel d'histoire, mais bien plutôt

⁷⁶⁶ « Notre maison brûle et nous regardons ailleurs. » On ne pensait vraiment pas faire allusion à Jacques CHIRAC au cours de ce travail... Mais la phrase a été prononcée par le Président de la République française – en septembre 2002 – lors du IV^e Sommet de la Terre à Johannesburg (Afrique du Sud). Signe des temps ? Les incendies de *Salamandra* – à la fois paysages en flammes et brûlures de l'Histoire – sont autant de menaces, de violences et de blessures que certains personnages refusent de voir. Benet en appelle ainsi, bien sûr, à la conscience du lecteur/spectateur : il l'invite à regarder l'Histoire et le monde, sans doute pour questionner ses propres indifférences.

⁷⁶⁷ On emprunte cette formule à l'historien Pierre NORA : « À mesure même que disparaît la mémoire traditionnelle, nous nous sentons tenus d'accumuler religieusement vestiges, témoignages, documents, images, discours, signes visibles de ce qui fut, comme si ce dossier de plus en plus proliférant devait devenir on ne sait quelle preuve à on ne sait quel tribunal de l'histoire. Le sacré s'est investi dans la trace qui en est la négation » (« Entre Mémoire et Histoire ». In NORA, Pierre (dir.). *Les Lieux de mémoire. I. La République*. Paris : Gallimard, 1984, p. XXVII).

comme une forme de mise en débat de l'Histoire et de l'identité. Le discours des personnages est traversé de point en point par une question qui était déjà sous-jacente dans *Oloris*, comme on a tenté de le montrer dans l'analyse consacrée à cette pièce : Qu'est-ce qui mérite d'être conservé ? Sur quoi se fonde-t-on pour déterminer ce qui est digne de mémoire ? Toute histoire – l'Histoire (collective) comme les histoires (personnelles, familiales, etc.) – suppose une sélection. Dans *Salamandra*, les boîtes (objet théâtral récurrent) apparaissent comme la figuration métonymique de la mémoire dans toute sa complexité puisque, d'une part, elles contiennent le passé des personnages et que, d'autre part, elles se font l'objet permanent d'une opération de tri. EMMA a conservé dans une boîte certains des cadeaux, à ses yeux sans valeur, que le père biologique (Joe) envoyait à CLAUD :

Mai no ens va molestar, mai no ens va demanar res. Sabia on érem. No ens va demanar res i en canvi li enviava joguines inútils de dos, tres o cinc dòlars i que el Claud mai no va saber d'on venien però que passaven per les seves mans una tarda i que després oblidava. O encara pitjor. Joguines d'ell mateix, del seu pare, de quan el seu pare era petit... Joguines brutes, que potser havia apedaçat o mal rentat abans d'enviar-les. Potser per a ell havien tingut un interès que... Vaig anar guardant alguns d'aquells objectes. I per fi va semblar que ens havia oblidat. Va deixar d'enviar res més. [...] Aquesta és la capsa. Això, la carta. Aquí dintre hi ha les joguines. Les que vaig decidir salvar no sé per què. Sí que ho sé. Per superstició. (53)

La transmission du seul objet suppose une déperdition de sens et même un vide sémantique : l'objet ne tient lieu que de lui-même, car il n'est pas accompagné de sa notice mémorielle ; les jouets de Joe, pour ainsi dire, ne font pas encore jouer l'Histoire. EMMA devine bien qu'ils ont pu avoir un « intérêt », un sens particulier, pour le père biologique, mais ce n'est là que « superstition », intuition, car, livrés sans le moindre indice, sans discours d'accompagnement, les jouets ne parviennent pas à faire signe – ils représentent une énigme qui demeure parfaitement hermétique, et c'est sans doute en partie pourquoi CLAUD, enfant, s'en lassait aussi vite (il n'a jamais su d'où ils venaient et il les oubliait). La sémantisation de l'objet – et en particulier, du wolpertinger – se produit dans *Salamandra* grâce à l'intervention d'EMMA et de HILDE qui déclenchent, principalement contre le gré de CLAUD, une véritable quête du sens. La mère de ce dernier l'encourage vivement à se rendre dans l'Idaho afin de voir ce qu'il trouvera chez son père biologique et de décider s'il souhaite conserver certaines choses ou tout reléguer à la « poubelle » de la mémoire :

Jo li dic al Claud que hi vagi. Que s'arribi fins el lloc on vivia aquell desgraciat i que decideixi si tot el que trobarà ha d'anar de debò a les escombraries o si, vés a saber... Jo li dic que hi vagi. [...] Mai no li hauria recomanat al Claud que l'anés a veure mentre vivia. Però

ara és mort. Si no hi va no passa res però si hi anés... Ho entens ? El cercle es tancaria. S'hauria acabat de debò i l'oblidariem. (*Rectifica.*) L'oblidaria. Definitivament. (53-54)

Mémoire-souvenir/oubli, conservation-préservation/destruction : ces oppositions structurent en profondeur le discours des personnages tout au long de la pièce et se font le terrain d'un véritable débat contradictoire autour de l'identité et de la construction de l'individu. Au début de la séquence 6, HILDE conseille d'abord à CLAUD de brûler la lettre de son père biologique, puis elle change d'avis et veut qu'il la lui lise. On repère une évolution radicale du point de vue de HILDE sur la question de l'héritage. Le personnage disait en effet à EMMA, dans la séquence 3 : « El pare biològic del teu fill s'hauria d'haver penjat, s'hauria d'haver engegat un tret en lloc d'empastifar la vida d'una criatura que havia engendrat aplegament, entre merda i droga » (53) ; mais tout porte à croire que la violence du propos de HILDE s'applique en réalité davantage à son propre héritage familial, puisque par la suite, la jeune Allemande ne cessera, au contraire, d'inciter CLAUD à découvrir l'histoire de ses ancêtres biologiques – avec une sorte de fascination, parfois quasi morbide⁷⁶⁸, pour l'exhumation du passé des vaincus dans une conception fondée sur l'opposition victimes/bourreaux, les grands-parents de HILDE appartenant bien sûr à la seconde catégorie. Au début de la séquence 23, on voit se définir deux points de vue nettement opposés à travers le dialogue entre CLAUD et HILDE ; le réalisateur nord-américain est en train de brûler les papiers qu'il a trouvés chez son « premier père » (Joe) :

CLAUD : No volia cremar-los a l'hotel. I tampoc llençar-los a la paperera. Potser hauria estat injust, obscè, llençar a la paperera les cartes, les fotos... que guardava el..., el meu primer pare. I l'incendi no serà més gran perquè ara aquí munti aquesta petita foguera. Hilde, que em sents ?

HILDE : No vull semblar ridícula però estàs cremant la teva memòria.

⁷⁶⁸ On remarque en effet que chaque évocation des camps nazis éveille chez HILDE un enthousiasme fiévreux qui reflète sans doute un sentiment de culpabilité – CLAUD voudrait l'alléger de ce poids : « Prou, Hilde ! No me l'has sentida aquesta paraula ? No l'has entesa ? Prou ! Descansa ! Tu no ets culpable de res ! Descansa ! » (124). On attire l'attention sur le texte didascalique dans la séquence 13, lorsque le personnage découvre que la lettre du grand-père de CLAUD a été écrite depuis Dachau : « HILDE, *apassionadament, gairebé triomfal, amb total seguretat, mentre agafa la postal que ell li mostrava* : Des de Dachau. Des del camp de treball de Dachau » (91). Plus tard, à Mittenwald, HILDE souligne elle-même le lien complexe entre pulsion de vie et pulsion de mort dans le développement de la libido : « Ho saps que veure la mort, que veure espectacles relacionats amb la por desperta la libido ? T'han vingut ganes de follar ? Fa dos dies que no ho fem. Buscarem un hotelet, no aquí, per favor, i farem l'amor. Si et sembla » (103). Ce commentaire du personnage s'inscrit, d'évidence, dans une ligne d'inspiration freudienne (fondée sur l'opposition Eros/Thanatos) : « Le but de l'Eros est d'établir de toujours plus grandes unités, donc de conserver : c'est la liaison. Le but de l'autre pulsion est au contraire de briser les rapports, donc de détruire les choses. Il nous est permis de penser de la pulsion de destruction que son but final est de ramener ce qui vit à l'état anorganique, et c'est pourquoi nous l'appelons aussi pulsion de mort. » FREUD, Sigmund. *Abrégé de psychanalyse*. Paris : PUF, 1975, p. 8.

2.3. RETOUR DE BARCELONE ET DU MONDE : *OLORS* ET *SALAMANDRA* DE JOSEP M. BENET I JORNET

CLAUD : Quan em vas explicar... La història dels teus avis... Et vaig entendre, per fi et vaig entendre. I vaig dir-te immediatament : sí, anem a Milo. I hi hem anat. Ara no hi ha res més a fer. No hi ha cap més lloc on buscar. En realitat, buscar per què ? De tota manera sabem més coses que al principi. Però i què ? No hi ha res a salvar. No salvaràs res. Pensa-hi : ni la memòria. Prou. Tens el wolpertinger a l'hotel, em sembla.

HILDE : Sí.

CLAUD : És meu, de fet. No m'importaria que te'l quedessis, però si algun sentiment t'ha de poder despertar és un sentiment de fàstic. Pels teus records. Llença'l. Deixa'l estar d'una vegada. **(123)**

L'échange exprime ici, tout en les laissant ouvertes, les principales questions de *Salamandra* : Peut-on se départir du passé ? Peut-on choisir de quelle histoire on est l'héritier et/ou le fruit ? N'existe-t-il pas une forme de responsabilité individuelle face à la mémoire collective ? L'ami du père biologique de CLAUD insistait, dans la séquence 11, sur la relativité du sens et de la valeur que l'on attribue à l'Histoire :

SENYOR : [...] Són papers. Papers i fotos. També la seva roba però no crec... Per al seu pare alguns dels papers tenien valor personal. Ningú no els ha tocat.

CLAUD : Val la pena que me'ls miri ?

SENYOR : Depèn de per qui, depèn de per què, el valor de les coses canvia. **(80-81)**

À l'exigence de mémoire, ou au souci de continuité de la mémoire historique, qui se manifeste dans la pièce à travers le discours de certains personnages (en particulier, de HILDE), CLAUD ne cesse d'opposer un certain détachement moral. HILDE défend la nécessité du souvenir au-delà du temps de la vie et de la mort : « Els records són una mica més que res. Diem que un mort, mentre algú el recorda, no està mort. I les persones que han causat alguna mena de dolor... Almenys, que els seus noms quedin escrits » **(124)** ; alors que CLAUD affirme l'inéluctabilité de l'oubli :

Quan una persona ha mort, ha mort, per molt que se la recordi. Quan passa el temps i finalment ja no hi ha ningú que la recordi... No és que aleshores, per fi, mori del tot, és que aleshores, Hilde, el mort desapareix. Simplement, és igual que si no hagués existit mai. **(124-125)**

On pourrait même dire que CLAUD va jusqu'à prôner la possibilité – illusoire – d'une sorte de fin de l'Histoire. À la fin de la séquence 23, il lance au petit bûcher un dernier papier et déclare : « Ara. S'ha acabat » **(125)**. Mais l'économie même de la pièce sert de démenti à une telle affirmation : l'histoire n'est pas terminée, CLAUD n'a pas encore élucidé toute l'énigme de ses origines – loin s'en faut, puisqu'il ne se rend à Barcelone que quelques séquences plus tard. Du reste, même dans la séquence barcelonaise, le caractère définitif de la dernière réplique (« Llença-la » **[144]**) n'est sans doute qu'apparent : CLAUD demande au

personnage masculin anonyme de le débarrasser de la lettre écrite par son grand-père depuis Dachau mais, d'une part, le lecteur/spectateur ne saura pas si le MONSIEUR obéit, et d'autre part, le réalisateur américain a renoué d'une certaine manière avec son héritage familial. Dans sa lettre, son père (Joe) lui avait annoncé : « jo li hauria pogut explicar històries que li haurien servit per fer mil pel·lícules » (65) ; certes, CLAUD ne tournera pas un film sur l'histoire de son père biologique, ni sur celle des ses grands-parents, mais ces histoires se trouvent inscrites, d'une certaine manière, dans le scénario qu'il a en tête puisque le mélodrame qu'il envisage de réaliser racontera le dilemme auquel il est lui-même confronté (survivre castré ou mourir) et se déroulera à Barcelone :

SENYOR : Un melodrama. L'hauràs de farcir. Però Barcelona què hi pinta ?

CLAUD, *respira fondo*. *Es refà* : Ja ho entendràs. I un barri com aquest em pot convenir, de debò. Però ara prou, ara porta'm a sopar. Parlarem d'altres coses, eh ? (142)

Il y a un lien de nature analogique entre la situation du personnage et la question du devenir du quartier barcelonais, en pleine mutation. Symboliquement, le projet cinématographique de CLAUD pourrait donc fort bien traduire une forme d'acceptation – certes, plus ou moins oblique – de l'héritage familial. Et l'on voit bien, alors, que *Salamandra* se fraie un chemin plus complexe qu'il n'y paraît au premier abord parmi les méandres de la mémoire et de la conscience, en instillant plusieurs nuances et parfois même certains éléments de contradiction au sein des postures idéologiques *a priori* bien définies, voire univoques, qu'affichent les personnages.

2.3.2.2. Les fils de l'histoire : continuité/interruption

La mise en relation entre les différents espaces, les différents temps, les différentes isotopies de la pièce, est assurée (selon des modes divers, qu'il convient ici de mettre en lumière) par un certain nombre de fils conducteurs – formule que l'on choisit à dessein, car elle permet d'attirer l'attention, d'une part, sur la lisibilité de la trame fictionnelle et de l'Histoire et, d'autre part, sur la question de la filiation qui se trouve au cœur de *Salamandra* (héritage biologique/adoptif, transmission, engendrement, fertilité/stérilité, etc.). Le motif de *l'incendie* constitue un premier fil conducteur, que l'on a déjà évoqué : perceptible à travers un message visuel indiqué par le texte didascalique dans la première séquence et dans la dernière (« *L'atmosfera s'impregna d'un lleuger, gairebé imperceptible to rogenic* » [41], « *L'atmosfera té un to rogenic que s'accentua per moments* » [145]), il est également mentionné dans le discours des personnages, non seulement dans les séquences californiennes, mais dans toutes les autres. En Californie, le MONSIEUR affirme dès sa

première prise de parole : « Aquí, l'incendi no hi arribarà » (41). Dans l'Idaho, l'ami de Joe s'enquiert auprès de CLAUD : « No haurà tingut problemes amb l'incendi, quan s'acostava cap aquí, espero » (81). À Mittenwald, CLAUD déclare : « Ningú no parla de l'incendi, deuen estar segurs que no és cosa seva » (102). CLAUD mentionne également un incendie dans l'une des séquences parisiennes : « l'incendi no serà més gran perquè aquí munti aquesta petita foguera » (123). Il y a enfin un dernier incendie, sans doute quelque part en Catalogne, puisque l'ami que CLAUD rejoint à Barcelone lui demande : « Vas tenir bon viatge, de París fins Barcelona ? Vas veure l'incendi, des de l'avió ? » (138). Seule l'île grecque n'est pas menacée par de vraies flammes ; néanmoins, le même motif surplombe aussi le paysage de la séquence 19, dans la mesure où le personnage masculin anonyme formule la comparaison suivante : « La posta del sol. Què us sembla ? Com un incendi, oi ? Tothom ho diu, un incendi » (113). L'incendie se fait alors, à proprement parler, lieu commun – à la fois *topos* (« Tout le monde le dit » : le coucher du soleil que l'on peut contempler à Milos est pareil à un incendie) et motif commun à tous les paysages de la pièce.

Un deuxième fil conducteur : *la salamandre comme emblème*. Tout à la fois titre de la pièce, animal présent sur scène – certes, peut-être invisible pour le spectateur : « *Mentre parlen, sota la direcció d'EMMA improvisen un terrari al recipient que ella ha dut, i hi traslladen un animaló que potser ni arribem a veure* » (47), mais signifié par son contenant, le terrarium, objet théâtral mentionné dans le texte didascalique de la plupart des séquences californiennes – et objet du discours des personnages, on pourrait dire que Benet recueille ici les trois sens du mot « salamandre » et qu'il les entrelace de manière singulière :

salamandra *f. 1* / Amfibi urodel de diferents espècies de la família dels salamàndrids, ovovivípar, de pell llisa i negra amb taques grogues, cua curta i cilíndrica, amb glàndules secretores de substàncies tòxiques i hàbits eminentment terrestres (*Salamandra salamandra*).
1 2 Amfibi urodel terrestre de mida mitjana o gran, afí a la salamandra. **1 3** **salamandres gegants** Grup d'urodels que pertanyen a la família dels criptobrànquids, que inclou els amfibis vivents més grans. *f. 2* Animal fabulós que es representa posat de perfil, amb el cap contornat, la llengua en forma de dard i la cua alçada i torçada per damunt el dors i voltat d'un brasier. *f. 3* Estufa en què se sol cremar antracita, proveïda d'una finestra amb mica que permet de veure el foc interior i de gaudir d'una part de la calor irradiada per la incandescència del combustible encès, sense perill d'intoxicació pel monòxid de carboni. (*Diccionari de la llengua catalana*)

La référence à l'animal légendaire, on l'a vu, est présente dans le discours des personnages. Quant à la troisième acception (poêle à combustion lente), on en trouve l'écho tout au long de la pièce dans le motif de l'incendie ; on pourrait même dire que la pièce est

pareille à une salamandre en tant qu'elle présente au lecteur/spectateur l'image d'un monde en flammes – mais peut-être y a-t-il ici, contrairement à la définition du dictionnaire, un « danger d'intoxication ». Quant au batracien, après l'avoir blessé en marchant dessus par inadvertance, TRAVIS l'apporte chez EMMA dans l'espoir de le soigner. L'histoire – qu'il s'agisse de l'histoire du monde (références à des périodes historiques passées, paysages en flammes caractérisant le moment présent) ou de la situation personnelle des individus (en particulier, le dilemme auquel CLAUD se trouve confronté) – entre en résonance de manière tout à fait manifeste avec l'ensemble des évocations de la salamandre. Emblème paradoxal, la salamandre omniprésente est en même temps peut-être invisible : on a ici une nouvelle manifestation des présences elliptiques mises en évidence par Feldman. Le système de signification à l'œuvre dans *Salamandra* ne se fonde pas sur un rapport iconique à l'amphibien, mais exploite à plein la valeur symbolique liée aux différentes évocations de la salamandre. C'est sans doute ainsi qu'il convient d'interpréter l'image de fin :

El SENYOR mira EMMA. Sense moure's d'on seu li allarga la mà. Pausa. EMMA allarga la seva i les dues es troben a mig camí. Silenci. Al fons, les tres figures, CLAUD, TRAVIS i HILDE, continuen caminant, separades i incansables. On sigui, aleshores, poc a poc, apareix la figura d'una bella salamandra. I de sobte, tant les figures dels tres joves com les dels dos grans immobilitzen els seus ràpids o pausats moviments. El to rogenic encara puja una mica més, mentre la figura de la salamandra ho presideix tot. I de cop es produeix el fosc final. (146)

L'image finale de la salamandre envahit en quelque sorte l'espace scénique ; elle vient ainsi surplomber toute la pièce, dont elle se fait la figuration sur un mode à la fois métonymique et symbolique. Sous l'effet – spectral, fantasmagorique – d'une amplification, l'image finale de la salamandre acquiert, d'une certaine manière, une signifiante autoréférentielle : *Salamandra* se referme sur elle-même, la pièce s'achève en renvoyant une dernière fois à la question qu'elle n'a cessé de poser et de décliner dans chacune de ses séquences – celle de la survie ou de l'extinction. L'apparition de l'amphibien renvoie à la *composition amphibologique du drame* : non seulement la pièce se clôt sur une question laissée en suspens, mais chaque évocation de la salamandre, au cours de la pièce, est placée sous le signe d'une ambivalence assez inextricable. L'extinction de l'espèce – d'abord affirmée sans ambiguïté dans la séquence 2 : « És una espècie protegida en vies d'extinció » [47]) – n'est peut-être pas, en fin de compte, une fatalité ; dans la séquence 12, en effet, l'animal a piqué TRAVIS, c'est-à-dire qu'il a sécrété du venin :

EMMA, *excitada, però no desagradablement* : A veure ? Alça ! La bandararra ! S'ha defensat !
Ha segregat verí !

2.3. RETOUR DE BARCELONE ET DU MONDE : *OLORS* ET *SALAMANDRA* DE JOSEP M. BENET I JORNET

TRAVIS : Verí ?

EMMA : Per defensar-se, sí ! Oi que és fantàstic ? Reacciona !

TRAVIS : Verí... ? A les meves mans... ?

EMMA : Sí, un bon senyal ! L'instint de defensar-se. Està activa. **(86)**

Du reste, quelques répliques plus tôt, EMMA a nuancé considérablement la question du danger d'extinction :

TRAVIS : A les gorges aquestes els depredadors no poden fer gaire mal a les salamandres, em sembla.

EMMA : Hi ha moltes menes de salamandres. Si desapareixen les salamandres del desert no haurà passat res. De tota manera, de salamandres del desert encara en queden unes quantes.

La situació no és tan dramàtica. Has triat la bèstia equivocada per al teu documental. **(84)**

Dans la dernière affirmation d'EMMA, selon laquelle TRAVIS se serait trompé de sujet pour son documentaire, peut-être doit-on entendre un commentaire de Benet lui-même ; on pourrait penser, en effet, que l'auteur nuance et questionne son propre projet d'écriture – on reviendra plus loin sur la conscience métatextuelle, assez évidente, de la pièce. Plusieurs questions sont soulevées à travers les différentes allusions à la salamandre ; entre autres : La menace qui pèse sur la langue et la culture catalanes est-elle si forte que l'on puisse envisager, à proprement parler, un danger d'extinction ? Par ailleurs, peut-on prendre le nazisme et l'histoire concentrationnaire comme prétextes à traiter d'autre chose ? C'est en ces termes que TRAVIS présente le dernier documentaire qu'il a réalisé :

EMMA : Els nazis i la Segona Guerra Mundial queden tan lluny... Sempre n'hi ha hagut, de tragèdies.

TRAVIS : El meu documental intentava ser una mica diferent. Els camps d'extermini només van ser una mena d'excusa, un punt de partida, com ara ho podria ser la salamandra. **(68)**

Excuse, prétexte, parabole : Benet inscrit au cœur du discours des personnages une forme de débat indirect autour du principe de la comparaison, et ce débat permet en fin de compte d'interroger la valeur même de l'Histoire, étroitement liée à la biographie fictionnelle des personnages. Autrement dit, les points de vue varient en fonction des expériences et des situations personnelles. Si d'une part le nazisme, et d'autre part la situation des salamandres, constituent dans l'œuvre cinématographique de TRAVIS deux comparants à mettre en relation avec un même comparé (avec l'idée abstraite de disparition), il n'en va certainement pas de même pour HILDE, pour qui la période hitlérienne constitue un objet obsessionnel de quête de sens et d'identité ; dans la séquence 17, deux visions sur les camps nazis – celle de TRAVIS dans son documentaire, et celle de HILDE, en tant que jeune Allemande, héritière d'une histoire familiale singulière – se confrontent implicitement :

2.3. RETOUR DE BARCELONE ET DU MONDE : *OLORS* ET *SALAMANDRA* DE JOSEP M. BENET I JORNET

HILDE : A Munic... (*Agafa forces.*) Aquí també. A Munic, de vegades, hi ha una mena de silenci. De segons què se'n parla el mínim indispensable. De tota manera a l'escola ens en van parlar. Amb delicadesa. (*Somriu.*) Amb autèntica delicadesa. I ens van dur a visitar-lo. El documental que ha fet el Travis... En realitat... [...] Al documental els camps nazis hi són un pretext. El Travis volia parlar d'altres assumptes. Compara els camps...

TRAVIS, *tallant-la* : Sí, això ho sé.

HILDE : Per mi no era cap pretext. Vaig tornar a casa esgarrifada quan a l'escola en van parlar i em van dur a Dachau. **(105-106)**

On remarque d'ailleurs que CLAUD interromp HILDE au moment même où elle s'apprête à mettre un mot sur le comparé des camps dans le documentaire de TRAVIS ; à travers cette incomplétude du dialogue, tout se passe comme si Benet invitait le lecteur/spectateur à se demander en permanence de quoi tiennent lieu les différentes évocations du réel dans *Salamandra*, et plus précisément, à s'interroger sur la valeur même de toute structure comparative : le détour par l'histoire (ici, la référence aux camps nazis dans le documentaire en question) est-il véritablement à même de rendre compte du réel que l'on prétend interroger (cette autre chose ou ces « autres sujets » que les personnages ne parviennent jamais à nommer) ? Mais la question inverse se pose aussi dans la pièce : est-il possible de témoigner immédiatement – c'est-à-dire sans détour – d'un phénomène sans le réduire inmanquablement ? Une contradiction apparente : le documentaire de TRAVIS, à force de vouloir s'approcher de son sujet – les salamandres du désert – a peut-être contribué, dans une certaine mesure, à précipiter l'extinction de ces dernières. C'est ce que relève bien EMMA dans la séquence 18, alors que la salamandre blessée vient mystérieusement de disparaître du terrarium :

TRAVIS : Res, no la trobo enlloc.

EMMA : No hi és ; de sobte ja no hi és.

TRAVIS : Però no s'ha mort.

EMMA : No hi és. No en poden sortir, d'un terrari, però no hi és.

TRAVIS : Hem intentat localitzar-la, no ? És que podem fer res més, encara ?

EMMA : Necessita aigua. No en trobarà, d'aigua. No sobreviurà.

TRAVIS : S'espavilarà.

EMMA : No parlis per parlar, no cal. Per què se n'ha anat ?

TRAVIS : Millorava. Gràcies a tu. S'ha sentit valenta i...

EMMA : Què farà, sola ? La cua encara li havia de créixer. Desconcertada, en un entorn desconegut... (*Pausa.*) No volies fer-ho, però l'has matada.

TRAVIS : Volia salvar-la! Per què em dius això, ara ? Tu no parles així, Emma ! Tu has de dir que la salamandra trobarà el seu camí, que el sol no la matarà, que arribarà a l'aigua, que se'n sortirà ! Tu has de dir això ! (110)

Dans le cadre de la structure comparative hypertrophiée, que l'on a décrite précédemment, il est bien évident que les différentes situations (périodes historiques, incendies, événements fictionnels, etc.) ne cessent de se refléter les unes les autres ; autrement dit, on observe dans la pièce une forme de contamination des signes – de sorte qu'il semble permis de dire que le dialogue entre EMMA et TRAVIS à propos de la salamandre pourrait fort bien renvoyer, dans une certaine mesure, à la situation dans laquelle se trouve CLAUD (à son état de santé) depuis la bagarre. Mais on ne peut pas se contenter de repérer les nombreuses correspondances qui s'établissent dans la pièce, car on ne parviendrait pas alors à aller au-delà d'un système de signification replié sur lui-même ; or, on ne saurait réduire *Salamandra* à une telle aporie – que l'on peut dépasser si l'on accepte de lire dans l'énonciation même de tout principe d'équivalence (en particulier, EMMA déclarant : « No hi ha espècies que no visquin en situació compromesa » [94]) une invitation à considérer les signes du texte théâtral non seulement à la lumière des similitudes qui existent entre eux, mais aussi en tenant compte de leur spécificité. Dans cette mesure, *Salamandra* n'est certainement pas un drame assertif ; le sens est toujours plus ambigu qu'il n'y paraît au premier abord, et parfois même indécidable. La salamandre, paradoxalement, s'est enfuie d'un terrarium dont elle ne pouvait pourtant pas s'échapper ; l'ambiguïté de cet événement résiste à toute lecture univoque ou systématique : La mystérieuse disparition de la salamandre signifie-t-elle la mort de l'animal ou, au contraire, la survie et la liberté retrouvée ? L'absence énigmatique de l'amphibien ne pourrait-elle pas être l'indice d'une sorte de métamorphose symbolique, comme si la bête réelle – le mangeur de larves enfermé dans le terrarium – était devenue cet animal légendaire – qui s'alimente du feu ? Dès la deuxième séquence, les deux versions sont présentées successivement :

HILDE : Vaig llegir... Abans es deia que les salamandres s'alimentaven del foc.

EMMA : Aigua ! Molta humitat, això necessiten. I cucs. I larves... També un bon tou d'herba. Com m'ho faré per aconseguir larves ? (47)

À partir de l'inexplicable fuite de la salamandre (séquence 18), peut-être le texte théâtral a-t-il trouvé son mode de représentation et son registre en se détournant résolument du discours des sciences naturelles ou de toute visée documentaire, au profit de la fable et de la valeur symbolique des signes. Un certain nombre d'éléments pourraient fort bien étayer une telle hypothèse, comme on le verra lorsqu'on évoquera, d'une part, l'opposition

documentaire/mélodrame dans la pièce, et d'autre part, la question du rapport entre le chronotope américain et le chronotope du voyage en Europe.

Un troisième fil conducteur : le wolpertinger, *pantin énigmatique et incomplet*, apparaît pour la première fois à la fin de la séquence 3. Objet théâtral, il est d'abord décrit dans le texte didascalique, avant d'être nommé par HILDE – le nom du pantin, « wolpertinger », constituera le dernier mot de la séquence :

De sobte HILDE, atreta poderosament la seva atenció, fica la mà dins de la capsa i en treu un ninot estrany, ple de pols, flàccid, descolorit, arnat, però que manté reconeixedora la forma original. És una mena d'animal d'existència impossible. El seu cos és d'un mamífer petit, però el que queda de les seves potes són potes d'au, de la boca encara li surten ullals com els d'un vampir, li pengen a l'esquena restes d'unes ales d'ocell i té, conservades parcialment, banyes de cèrvid. La mirada de HILDE mentre manté agafat el ninot conjuga la sorpresa, l'avidesa i la repugnància.

HILDE : Què hi fa, això, aquí ?

EMMA : Ho veus ? És una de les absurditats que aquell home...

HILDE, *tallant-la* : Té una banya trencada. Què hi fa, aquí, un wolpertinger ? (54)

On peut dire que HILDE accomplit l'acte de nomination, sur un mode en grande partie énigmatique. La séquence 3 s'achève en effet sur un nom et il semble même permis d'affirmer que ce nom se présente avant tout comme un signifiant : « wolpertinger », groupe de syllabes à consonance étrangère, forme sonore énigmatique (en tout cas pour un lecteur/spectateur ne possédant pas de connaissances suffisantes sur la langue allemande et sur la culture germanique). Dans une certaine mesure, Benet déconstruit le processus de signification. Les relations permettant l'accès au sens (signifiant/signifié et signe/référent) se caractérisent par leur progressivité et par leur hétérogénéité. Le mot est d'abord forme sonore – d'abord, c'est-à-dire principalement, et non pas exclusivement, car il est bien évident que, dès la fin de la séquence 3, le lecteur/spectateur est déjà en mesure de rattacher le nom en question à l'objet décrit par le texte didascalique ou visible sur scène. En d'autres termes, le nom se manifeste principalement « dans son énigmatique matière », pourrait-on dire en empruntant la formule de Michel Foucault⁷⁶⁹. La définition du wolpertinger est, dans

⁷⁶⁹ Non sans une certaine dérivation sémantique, dans la mesure où Michel FOUCAULT s'intéresse au nom dans le discours classique : « On peut dire que c'est le Nom qui organise tout le discours classique ; parler ou écrire, ce n'est pas dire les choses ou s'exprimer, ce n'est pas jouer avec le langage, c'est s'acheminer vers l'acte souverain de nomination, aller, à travers le langage, jusque vers le lieu où les choses et les mots se nouent en leur essence commune, qui permet de leur donner un nom. Mais ce nom, une fois énoncé, tout le langage qui a conduit jusqu'à lui ou qu'on a traversé pour l'atteindre, se dérobe en lui et s'efface. De sorte qu'en son essence profonde le discours classique tend toujours à cette limite ; mais il ne subsiste que de la reculer. Il chemine dans le suspens sans cesse maintenu du Nom. C'est pourquoi, dans sa possibilité même, il y est lié à la

un premier temps, simplement esquissée : la chose ainsi nommée, c'est le pantin que l'on voit sur scène – une créature fabuleuse hybride, à cornes et à crocs, possédant les traits caractéristiques de plusieurs animaux réels (mammifères, oiseaux) et d'êtres légendaires (vampires). Par la suite, on observe un processus de signification qui s'articule autour de deux mouvements principaux dont on peut dire que l'un vise le référent concret, tandis que l'autre s'attache à construire le référent du wolpertinger au sein de la fiction. Le nom renvoie bien à un référent dans le monde, il existe en Bavière un pantin appelé wolpertinger, que HILDE décrit ainsi dans la séquence 7 :

És un wolpertinger. Vaig néixer a Mittenwald. A Mittenwald hi ha un museu de wolpertinger. És un animal imaginari. Se'l van inventar a la meva terra. L'únic lloc on en trobaràs. Una mena de follet. Un petit monstre impertinent. Vaig néixer rodejada de wolpertinger. (66)

Un musée est même consacré au wolpertinger, à Mittenwald : « És tard, el museu dels wolpertinger ja deu haver tancat » (102), déclare CLAUD dans la séquence 17 ; on peut aisément vérifier l'existence (réelle) de ce lieu. Mais c'est au sein de la fiction que le wolpertinger acquiert véritablement toute sa signification (référentialité interne). On observe même une construction plurielle du référent interne à la trame fictionnelle, en lien avec la primauté du jeu des points de vue et des perspectives dans la pièce. Pour le grand-père de HILDE, le wolpertinger représentait d'une certaine manière l'emblème de la Bavière :

HILDE : [...] Una vegada em va comprar un wolpertinger. L'animal fabulós que per ell representava l'esperit de la nostra terra. A l'avi, quan parlava, de vegades se li escapava el to retòric. Un petit monstre, el wolpertinger.

CLAUD : Un ninot curios. (105)

D'évidence, la description du pantin n'est pas la même dans le discours de HILDE et dans celui de CLAUD. Mais surtout, que signifie une formule telle que « l'esprit de notre terre » dans la bouche d'un Juif allemand qui a refusé son aide à ses amis et à ses parents juifs et qui a survécu à la barbarie nazie protégé par une femme « aryenne » ? Par ailleurs, le wolpertinger ne signifie rien aux yeux de CLAUD qui, enfant, ignorait tout le cheminement de cet objet. On peut, certes, parler d'un « objet pour la mémoire », selon l'expression de Sergi Belbel (citée plus haut) ; mais la construction du référent se produit sur le mode de la cataphore, la valeur mémorielle de l'objet se donne progressivement. On pourrait même

rhétorique, c'est-à-dire à tout cet espace qui entoure le nom, le fait osciller autour de ce qu'il représente, laisse apparaître les éléments ou le voisinage ou les analogies de ce qu'il nomme. Les figures que traverse le discours assurent le retard du nom qui vient au dernier moment les combler et les abolir. Le nom, c'est le *terme* du discours. » *Les Mots et les choses*. *Op. cit.*, p. 133.

parler d'une forme d'anamnèse, à ceci près que ce processus ne concerne pas, ici, la conscience (individuelle) des personnages, mais la matière textuelle dans son ensemble – comme si le texte théâtral soumettait certains de ses signes à une forme d'interrogatoire ou d'enquête visant à en élucider les antécédents non seulement familiaux, mais aussi historiques⁷⁷⁰. L'objet théâtral constitue une sorte d'*écran référentiel* extrêmement dense, sur lequel se projettent et se superposent, d'une part, les souvenirs de plusieurs personnages présents soit sur scène (HILDE) soit dans le discours (les grands-pères respectifs de HILDE et de CLAUD), et d'autre part, même l'absence de souvenir (CLAUD). Claudi, le grand-père de CLAUD, a envoyé depuis Dachau un exemplaire du pantin bavarois à l'attention de Joe (le père biologique), c'est-à-dire de l'enfant à naître, qu'il ne connaîtrait jamais ; voici en effet ce qu'il a écrit dans l'une de ses cartes :

« Espero que us arribarà el ninot que he pogut aconseguir. Ells en diuen un wolpertinger, però que el nen li digui com vulgui. Una mena d'animaló típic d'aquí, que no sé si en realitat va existir mai. Us estimo molt i us trobo a faltar, com sempre. No pateixis. Estic bé i acabaré tornant. Llavors serem feliços per sempre. » (96)

Par ailleurs, le pantin incomplet se fait symbole du débat entre continuité et rupture, qui structure l'ensemble de la pièce. Il manque en effet une corne au wolpertinger retrouvé parmi les objets envoyés par le père biologique de CLAUD lorsque ce dernier était enfant : « Li falta una banya sencera i l'altra... » (78). Il est même plus qu'à demi incomplet, puisque la seconde corne n'est pas intacte non plus : « Li falta una banya i part de l'altra. N'hauria de tenir dues » (88). Ces éléments de description renvoient, bien entendu, à la question de l'identité incomplète, interrompue, en partie méconnue ou ignorée – une identité qui est probablement sans cesse à construire, à reconstruire, comme on le perçoit bien à travers le fil conducteur orthographique/alphabétique qui traverse la pièce : il manque une voyelle à « Claud » et il y a deux consonnes de trop dans « Bennett » :

HILDE : Escolta. El teu pare es deia Joe Bennett. El teu avi, Claude. Claude, a la francesa, amb *e* final. Una *e* de vegades molt mal escrita però que apareix a totes les seves signatures. Et dius com el teu avi.

CLAUD : Em dic Claud amb *d* final. No sóc francès. (97)

Une voyelle peut en cacher une autre, et ce que révèlent les lettres du nom, c'est encore une fois l'identité – l'histoire et les origines – des personnages. L'enquête onomastique prend du temps, elle ne produit pas de résultats immédiats, les personnages sont contraints à procéder par tâtonnement ; on a vu dans la séquence 17, en effet, que HILDE et CLAUD n'ont

⁷⁷⁰ On renvoie ici à l'étude de ce que l'on a appelé, dans *Forasters* de Belbel, la convergence de la structure théâtrale vers une temporalité abolie.

pas trouvé la trace du grand-père dans les archives parce qu'ils ignorent encore l'orthographe correcte du nom : « Ara que sabem que el cognom Bennett no consta als arxius. Ni Bennett, ni Fennett... » (102). Le personnage masculin anonyme de la séquence 22 permet dans un premier temps de rétablir le nom de famille dans son orthographe catalane :

Segons l'oncle es deia Benet. Vull dir *b, e, n, e, t*. Els arxius, encara que estiguin informatitzats, són idiotes. No tenen imaginació. Aviat potser en tindran. No saben anar més enllà, per ara. [...] Qui t'ho havia de dir ? En realitat no et dius Bennett, com una artista de cine, del cine en blanc i negre, de Hollywood, que a mi m'agradava. No, et dius així : *B, e, n, e, t*. (122)

Que l'auteur fasse épeler son propre nom par l'un de ses personnages, on le gardera à l'esprit pour la dernière partie de cette étude consacrée à *Salamandra* ; que CLAUD affirme ne s'appeler ni « Bennett » ni « Benet », cela permet de souligner, s'il était besoin, que la question de l'orthographe du nom – comme tous les signes récurrents analysés jusqu'à présent – s'inscrit au sein d'une réflexion plus large sur la continuité, l'hérédité, la filiation : « Mai no m'he dit Bennett. Ni Bennett ni Benet. Mai. I de fet ni aquell home era el meu avi ni la seva dona era la meva àvia » (122). Quant au prénom du grand-père, il faut attendre l'avant-dernière séquence pour en connaître la forme véritable, grâce à la signature de sa dernière lettre écrite depuis Dachau : « Claudi » (144). Le *e* « parfois très mal écrit », comme l'a signalé HILDE, était en réalité un *i* : l'identité, en se dévoilant, entraîne un changement plus important que prévu – non pas orthographique (avec un *e* « à la française »), mais morphologique (avec un *i* à la catalane).

Continuité/interruption, incomplétude/reconstruction : les fils conducteurs identifiés jusqu'ici renvoient tous à ces oppositions, qui structurent la pièce en profondeur et qui invitent à une réflexion sur l'identité (individuelle et collective), sur la valeur de la mémoire, sur le sens de l'Histoire. L'un des principaux corollaires d'une telle réflexion se manifeste dans un débat entre survie et extinction, préservation et contamination :

TRAVIS : I que em diguis que puc tornar tan tard com vulgui però que no me'n vagi sense...

EMMA : Sense les claus.

TRAVIS : Sense els condons.

EMMA : I ara ! No sóc ta mare. Mai no t'hauria dit una cosa així.

TRAVIS : No, deies preservatius. Ho vas dir més de deu vegades. Ens ho deies sempre. Els caps de setmana que sopava amb vosaltres. El Claud i jo teníem pressa per agafar el cotxe i sortir a fer mal. Però abans havíem de passar la teva inspecció. Com que en aquesta casa no hi ha pare, deies, jo he de fer de pare i de mare. Se't veia feliç. Ens repassaves el vestuari,

ens entaforaves uns quants dòlars a la butxaca de l'americana i t'asseguraves que dúiem condons.

[...]

EMMA : Una dona sensata ha d'assegurar-se que els nois de casa porten preservatius quan surten de nit. (93-94)

La référence aux préservatifs ajoute à tout le réseau de signification déjà touffu que l'on s'est employé à mettre en lumière. À cet égard, on pourrait même parler d'un processus de *contamination des signes* à l'œuvre dans la pièce : les différents termes des oppositions repérées jusqu'ici forment un enchevêtrement qui s'étend de manière souterraine à travers chacun des espaces et des temps de *Salamandra*. Le jeu d'interruption/restauration des fils conducteurs du texte théâtral trouve un écho évident dans le débat autour de la filiation et de l'hérédité : HILDE, tout en voulant rompre avec son passé familial, nourrit une véritable obsession pour le nazisme ; CLAUD ne cesse de clamer sa différence (et son indifférence) par rapport à l'histoire de sa famille biologique, mais il part malgré tout (et malgré lui) à la découverte de ses origines européennes ; TRAVIS aurait voulu être adopté par EMMA :

TRAVIS : Per què no em vau adoptar a mi ?

EMMA : Quan pararàs de repetir les mateixes ximpleries ?

TRAVIS : Era una broma.

EMMA : I a veure, és que no et vaig adoptar, potser ?

Pausa.

TRAVIS, *natural* : Hauria volgut que m'haguessis estimat tant com al Claud.

EMMA : Això no podia passar. (116)

Il y a plusieurs formes possibles d'adoption : EMMA a symboliquement adopté TRAVIS, pourtant elle ne peut pas aimer ce dernier autant qu'elle aime son fils adoptif (CLAUD) ; il semble donc y avoir aussi différents types de filiation, puisque la séquence 20 se clôt malgré tout sur cette réplique d'EMMA : « Vés amb compte. Adéu i bon viatge. (*Pausa.*) Fill » (118). Enfin, dans la séquence 18, EMMA révèle à TRAVIS – et l'on peut voir en cela une manifestation très nette du secret mélodramatique – que le père biologique de CLAUD n'avait en fait jamais eu l'intention d'abandonner son enfant :

Saps ? El pare del Claud no volia separar-se del nen. Però no el duia a escola, el feia anar vestit de qualsevol manera... No ho sé ben bé, no vaig voler saber els detalls... No el podia mantenir. Li van prendre i ens el van donar en adopció. (*Pausa.*) Això, que el seu pare no el volia deixar, al Claud no li ho diré mai. Tu, si un dia el tornes a veure, tampoc. (*Pausa.*) Havia de demanar-li que anés a recollir les coses d'aquell home, no trobes ? (111)

Alternativement, on suit, on perd et l'on retrouve le fil, parce que les histoires personnelles, la construction de l'identité, le sentiment de filiation, etc., s'accompagnent inévitablement d'un certain nombre de contradictions et de paradoxes. Ce jeu d'interruption/restauration se traduit aussi à travers l'abondance des moyens de communication qui structurent l'espace et qui permettent même de relier les différentes époques entre elles. D'une part, plusieurs moyens de transport sont évoqués et utilisés par les personnages tout au long de l'action dramatique : la voiture occupe une place considérable, non seulement dans les séquences américaines, comme on l'a dit, mais aussi par exemple en Bavière (« On hem deixat el cotxe ? » [109]) ; c'est bien entendu par l'avion que HILDE et CLAUD vont en Europe, mais ils utilisent également ce moyen de transport pour se rendre de Paris à Barcelone, ou d'Allemagne en Grèce ; le bateau (ferry) est également mentionné à propos de la traversée jusqu'à l'île de Milos : « Milo és una illa de les Cíclades. De l'arxipèlag de les Cíclades. He..., he..., he apuntat l'avió i el ferri que hem d'agafar per anar-hi » (103). D'autre part, la mise en relation des différents espaces et des différents temps (dramatiques) est assurée par des moyens de communication variés : la prévalence des lettres est incontestable (les nombreuses lettres et cartes écrites par Claudi Benet, mais aussi les lettres de Joe à son fils, celle de CLAUD à EMMA, celle de HILDE à TRAVIS, etc.) ; d'une certaine manière, le courrier électronique semble marquer une forme de renouveau de la pratique épistolaire, car il ne se distingue pas de la lettre par son contenu, mais uniquement par le mode d'envoi et, pour ainsi dire, d'accès à l'Autre ; l'expéditeur peut atteindre son destinataire même s'il ne sait pas où se trouve ce dernier :

CLAUD : El Travis ja no serà a casa de la meva mare.

HILDE : A ell també li enviaré un correu electrònic. (98)

Dans la séquence 24, HILDE est étonnée lorsque l'employé de l'hôtel de luxe, à Paris, lui apporte un courrier électronique sous forme imprimée :

HILDE : Passi. (*Àvida.*) Porta els correus electrònics impresos ?

SENYOR : Sí. Aquí els té. (126)

La parenté du courrier électronique et de la lettre apparaît alors de manière tout à fait manifeste. En revanche, les différentes évocations du téléphone sont étroitement liées à un sentiment de fragilité ; dès la deuxième séquence, en effet, on apprend que la ligne est coupée chez EMMA :

EMMA : [...] Trucaré... No, no hi ha línia.

TRAVIS : He intentat comunicar amb tu tres o quatre vegades, Emma.

EMMA : La línia es va espatllar. (98)

Le réseau téléphonique révèle la menace permanente de coupure, d'interruption. Même lorsque le téléphone semble réparé, dans la séquence 26, la communication demeure incertaine : l'échange téléphonique entre EMMA et CLAUD prend, en fin de compte, la forme d'un soliloque – le seul de toute la pièce. La transmission du message est brouillée en permanence, comme en témoignent ces énoncés récurrents : « Eh ? No et sento bé » (136), « Claud ! Claud, que em sents ? » (137). La fonction phatique est bien sûr prédominante dans cette séquence, car il s'agit moins de communiquer que d'essayer de maintenir un contact extrêmement fragile, qui finit d'ailleurs par se rompre tout à fait à la fin de la séquence :

(Animada de nou i per un instant.) Claud ! Ara ! Què dius ? No et sento bé ; has dit adéu ?
Claud !

Pausa. Renuncia i penja. Queda absent. (137)

La défaillance du réseau téléphonique – filaire ou sans fil – rejoint ici, de manière très nette, le thème de la filiation problématique, complexe, qui traverse l'ensemble de la pièce : « Tu també estàs sol, Travis ? Ah, vull dir Claud ! El meu cap i aquest telèfon i la maleïda cobertura ! » (136-137).

À partir des remarques effectuées jusqu'ici, toute l'action dramatique pourrait être comprise comme une quête non seulement du sens (sens de l'Histoire collective et des histoires individuelles), mais aussi de l'échange avec l'Autre et de l'unité. Dans *Salamandra*, l'écriture dramatique s'est lancée à la recherche de la continuité perdue. Les principaux fils conducteurs de la pièce, dans le temps même où ils signifient l'interruption, la rupture, semblent constituer une invitation à rétablir des liens, à combler des « lacunes » (« Hi ha llacunes » [97], déclare HILDE), à s'immiscer dans un certain nombre de brèches ouvertes par la fragmentation d'une histoire plurielle et, pourrait-on dire, polyphonique. Une sorte de mouvement ou de magnétisme rémanent sous-tend alors l'ensemble du texte théâtral – comme un désir de plénitude. Les espaces et les temps de *Salamandra* sont, pour ainsi dire, traversés par la question du désir qui se manifeste dans la pièce dans un lien étroit avec un certain nombre d'oppositions : multiplicité-pluralité/unité, dispersion-éclatement/réunion, etc. L'objet du désir n'est pas clairement définissable ; il est parfois obscur. Dans la séquence 13, CLAUD répète à HILDE ce que lui a raconté l'ami de son père biologique – que Joe ne mentait pas, etc. – et l'on assiste à cet échange :

CLAUD : [...] m'han assegurat que no acostumava a dir mentides. M'hauria pogut explicar la història d'un home i d'una dona que es desitjaven. Ja estàs contenta ? Per què has vingut ?

HILDE : Per tot això.

2.3. RETOUR DE BARCELONE ET DU MONDE : *OLORS* ET *SALAMANDRA* DE JOSEP M. BENET I JORNET

CLAUD : Has vingut perquè jo tenia raó.

HILDE : Raó ? Sí ? En què ?

CLAUD : Són coses que passen. Has estat capaç de venir fins aquí. No m'ho acabo de creure. Ets aquí. Saps per què has vingut ?

HILDE, *a la defensiva* : He vingut pel wolpertinger, per Dachau, pel teu pare.

CLAUD : No.

HILDE : Sí. Encara que... El Travis...

CLAUD : Deixa estar el Travis.

HILDE : Val més que t'ho digui. Mai no he estimat. Ni al Travis.

CLAUD s'acosta a HILDE. Passa, lent, les mans per damunt de tot el cos de la noia. Ella tremola imperceptiblement. Aleshores ell potser li agafa la cara amb les dues mans. Després potser les baixa i li descorda la roba. Ella no l'atura. Ell passa les mans i els braços per sota de la roba d'ella i l'abraça, l'estreny i la besa amb fúria. Separa la boca per reprendre l'alè.

CLAUD : Potser no estimaràs mai ningú, però si em desitges només que sigui la meitat del que jo et desitjo...

HILDE : Per què he vingut ?

I ara és ella qui l'abraça a ell. Es besen amb fúria. La roba els destorba. Se la comencen a treure mentre cauen agenollats, confosos en l'abraçada. (91-92)

La présence des personnages est toujours en question dans la pièce ; ici, la question porte sur les raisons qui ont conduit HILDE à rejoindre CLAUD dans l'Idaho. Le personnage fournit des explications diverses : elle est venue pour comprendre pourquoi CLAUD possède un wolpertinger, pour découvrir l'histoire de son père biologique et pour savoir quels liens rattachent l'histoire des ancêtres de CLAUD à Dachau. Il y a donc lieu de parler, dans un premier temps, d'une certaine multiplicité de l'objet de la curiosité du personnage, mais dans un second temps, on peut lire, dans l'affirmation même de cette multiplicité, le signe du désir comme quête d'unité et de plénitude – désir qui ne peut pas se traduire verbalement (désir obscur, opaque, innommable), mais qui se manifeste à travers le langage des corps, dans l'image finale de l'enlacement et du baiser. HILDE et CLAUD sont héritiers de deux histoires familiales bien distinctes (dont on peut rendre compte, à gros traits, au moyen de l'opposition victimes/bourreaux) ; on pourrait dire alors que, d'une certaine manière, l'union des corps rappelle que l'Histoire est en fait toujours un ensemble d'histoires et qu'elle est sans cesse travaillée par de profondes contradictions. Mais au-delà de toute interprétation symbolique, la fin de la séquence 13 vient surtout mettre en lumière le lien inextricable entre désir sexuel et quête de plénitude – lien qui se manifeste de manière très nette à travers ces

mots prononcés par CLAUD dans la séquence 15 : « Mai no pararem d'abraçar-nos, eh, Hilde ? », « El teu cos, el meu cos i la manta. Abrigats » (96). Désir au cœur de l'action dramatique, donc, auquel correspond peut-être aussi, en dernier lieu, celui du lecteur/spectateur, sans cesse invité – par les apories, par les ambivalences, par l'opacité (ici, souvent provisoire) de certains référents dont la construction, comme on l'a vu, est progressive, bref, par ce que l'on peut appeler l'indécidable du texte théâtral – à interroger lui-même les rapports et les continuités entre les différents espaces et les différents temps de *Salamandra*⁷⁷¹. La référence à la Vénus de Milo, dans la séquence 19, s'inscrit bien entendu dans le cadre de ce que l'on a commenté précédemment : « A Milo hi van trobar l'estàtua de Venus més famosa del món. La bellesa ; la van trobar amb els braços trencats » (113)⁷⁷².

2.3.2.3. Un mélodrame historique au cœur d'un documentaire sur le travail de création ?

On le voit, le monde est visible, omniprésent, dans la pièce ; le réel est sans cesse évoqué – commenté et débattu dans le discours des personnages, mais aussi projeté/présenté sous forme « partielle », fragmentaire, sur l'écran présent dans l'espace scénique. La prééminence et la diversité des références géographiques et historiques permettent de voir dans *Salamandra* une exception notable, au sein du corpus, en ce qui concerne le traitement des référents spatiaux et temporels. Si la pièce accorde une indéniable primauté à certains événements historiques qui se sont produits au XX^e siècle (en particulier, la Seconde Guerre Mondiale et, dans une moindre mesure, la Guerre Civile espagnole), on peut même dire que l'Histoire du monde imprègne l'ensemble du texte théâtral ; l'Antiquité grecque, par exemple, est présente à l'état d'allusion, comme en toile de fond, à travers la référence à la Vénus de Milo. Mais ces espaces et ces temps ne sont pas traités comme dans un documentaire, la pièce n'a pas valeur de témoignage : parabole complexe, *Salamandra* élabore un système de signification qui se situe davantage au niveau symbolique – système

⁷⁷¹ On renvoie ici au texte introductif de Sharon G. FELDMAN, qui remarque : « Un impuls aporètic guia bona part de l'obra més recent de Benet, ja que ens condueix a mons misteriosos i a espais buits en què fàcilment podem perdre'ns i on ens costarà de trobar el camí. Una atmosfera de misteri envolta una transcripció poètica de l'espai físic, ja sigui una realitat física interior o un paisatge exterior. Els títols epigramàtics d'algunes de les darreres obres de Benet ofereixen indicis importants quant a la seva dramaturgia : el teatre és per a ell un lloc de “desig”, en què la mirada de l'espectador intenta copsar aquesta imatge “fugaç” de la realitat » (« La fragilitat del paisatge » *Art. cit.*, p. 18).

⁷⁷² Il est intéressant de signaler ici la description de la célèbre statue par Ernst H. GOMBRICH, qui formule cette hypothèse concernant la partie manquante, tronquée, de l'œuvre : « De toutes les statues antiques de Vénus, la Vénus de Milo, ainsi nommée du nom de l'île où elle fut découverte, est peut-être la plus universellement connue. C'était sans doute à l'origine un groupe représentant Vénus et l'Amour, œuvre un peu plus tardive, mais encore très proche de la manière de Praxitèle, faite pour être vue latéralement (Vénus tendait les bras vers Cupidon). » *Histoire de l'art*. Paris : Phaidon, 2006, p. 86-87.

parfois aporétique, parfois ambivalent, qui demande au lecteur/spectateur d'interroger en permanence la structure comparative sur laquelle repose le texte théâtral. La pièce se fonde sur deux chronotopes bien distincts dont l'articulation peut se ramener, dans une certaine mesure, au rapport entre temporalité mythique et temps historique ; afin d'en rendre compte, on parlera d'un chronotope américain (repérable dans l'ensemble des séquences qui se déroulent chez EMMA) et d'un chronotope du voyage en Europe – on s'intéressera d'abord à ce dernier.

Le *chronotope du voyage en Europe* est défini par l'ensemble des lieux et des temps de l'enquête portant sur l'histoire de la famille biologique de CLAUD. Cette enquête démarre à la séquence 13, point de départ qui marque aussi l'avènement d'un temps historique identifiable à travers deux caractéristiques majeures : abondance des références concrètes (marques indicelles de cadrage historique, etc.) ; structure linéaire de cette trame fictionnelle. Il s'agit d'une linéarité assez singulière, dont on pourrait rendre compte en parlant d'une ligne brisée ; l'enquête ou la recherche historique à laquelle se livrent les personnages comporte en effet des ratés. Les documents et les informations qu'ils parviennent à réunir sont, on l'a vu, incomplets, lacunaires, de sorte que les personnages doivent nécessairement formuler des hypothèses. Certaines seront confirmées, et d'autres pas :

Els teus avis... Ella era francesa i suposo que ell era jueu, encara que no sé d'on. Si era jueu no es va quedar a França per enfrontar-se amb els nazis. No ben bé. Més aviat no va tenir més remei que quedar-se. Sí, va formar part d'algun grup de resistència. Hi ha al·lusions però discretes, és lògic. Francès, ell, no ho era. (96)

HILDE a raison d'affirmer que le grand-père de CLAUD n'était pas français ; elle se trompe, en revanche, en supposant qu'il était juif. À l'image de cette élucidation progressive, par tâtonnement, le voyage européen prend la forme d'un chemin en zigzag. Symboliquement, l'histoire commence par la fin, c'est-à-dire par la mort et la barbarie, à Dachau. Puis, elle s'engage dans des directions à chaque fois imprévues. Dans la scène 17, depuis Mittenwald, alors que CLAUD est prêt à accepter de se rendre à Paris, HILDE suggère une autre destination :

CLAUD : No em miris així. No m'he portat bé ? Hem visitat aquell horror, hem fet la comprovació que volíem fer... Ja està. Quina opció tenim ? Potser anar a París. Resoldria uns quants compromisos...

HILDE, *suplicant* : Hi ha una opció. Sí que n'hi ha una. L'amic grec. Milo és una illa grega. (103)

On le sait, les personnages se rendront en Grèce comme le souhaite HILDE. De manière comparable, alors que son projet cinématographique lui demande de se rendre à Barcelone, CLAUD décide lui-même d'aller d'abord à Paris :

HILDE : Vols plegar ? Vols anar a fer les teves localitzacions a Barcelona ?

CLAUD : Un moment. Perquè vegis que vull esgotar fins la darrera possibilitat... La meva àvia. Era francesa. Vivia a París. De tota manera em convé anar a París. I tenim...

HILDE : Tenim el passaport francès de la teva àvia. Hi ha una adreça. Però ja no ho sé, jo no m'atrevia ni a dir-t'ho.

CLAUD : Anirem a París. A fi de comptes a París hi he de fer..., he de trobar-m'hi amb alguna gent, he de... I tenim l'adreça, sí. Després oblidaràs, d'acord ? Em sents, Hilde ? **(115)**

On le saura par la suite, CLAUD avait prévu, quoi qu'il en soit, d'effectuer ce détour par la France, pour les raisons médicales que l'on connaît⁷⁷³ ; c'est en effet à Paris qu'il apprendra son diagnostic médical. Mais cette trajectoire européenne semble épouser, de manière plus large et, pour ainsi dire, structurelle, le mode de production du sens à l'œuvre dans *Salamandra* : l'Histoire ne s'élucide pas de manière immédiate. « La història de la humanitat està plagada de suposicions que després cal rectificar » **(49)**, affirme CLAUD dans la deuxième séquence. La linéarité du temps historique n'est pas rectiligne, on ne va pas directement d'un point à un autre, il faut passer par un certain nombre de lieux intermédiaires, par des zones de transition – des relais indispensables à la construction/reconstruction du sens. Autrement dit, la signification n'est jamais donnée d'emblée par le texte théâtral, mais sans cesse construite et mise en question par le lecteur/spectateur au gré des ricochets, des détours, de l'action dramatique. La structure théâtrale semble alors traduire une certaine vision du rapport à l'Histoire en même temps qu'un certain discours sur la relativité du sens : il n'y a pas de valeur absolue des faits, des événements, des informations, des données – pas de valeur absolue du réel : la signification ne s'établit que dans la relation entre toute une série de facteurs et de variables, dont on trouve presque l'énumération, en filigrane, dans le discours de HILDE à la fin de la séquence 15 :

HILDE : Jo vaig néixer a Mittenwald. Quan el teu avi escrivia aquestes postals des de Dachau, la meva família, no gaire lluny, a Mittenwald o a Munic, mirava el cel per saber si plouria. De petita jo també vaig tenir un wolpertinger. Fa dos anys vaig trobar el Travis. Va ser generós i tenia la mena de solidesa que jo necessitava.

CLAUD, *burlata* : Tu necessitaves la solidesa de ningú ?

⁷⁷³ Lorsqu'il raconte au personnage masculin anonyme le scénario de son prochain film, CLAUD explique : « En realitat ha reservat aquest dia perquè li facin un reconeixement mèdic » **(140)**.

HILDE : Però no vaig voler passar ni per Mittenwald ni per Munic. Preparàvem el documental i vaig deixar que el Travis anés sol a Dachau. No hi havia res de concret que m'obligués a tornar-hi, i em feia terror tornar-hi. Ara... Aniré a Mittenwald i aniré a Dachau amb tu. Ho sents ? (99)

HILDE se résout à retourner à Mittenwald et à Dachau aux côtés de CLAUD, ce qu'elle n'a pas été capable de faire auparavant avec TRAVIS. La bonne personne au bon endroit : on pourrait reprendre cette célèbre formule (en la détournant bien entendu du sens que lui attribuait Taylor, son inventeur) ; et l'on devrait ajouter : au bon moment, dans les bonnes circonstances – mais aussi peut-être dans le bon registre (cinématographique, dramatique) dans la mesure où, comme on l'a vu, HILDE ne se reconnaissait pas dans la démarche de TRAVIS, ce dernier prenant le nazisme comme « prétexte » à parler d'autre chose.

Le *chronotope américain*, quant à lui, est étroitement lié au motif du retour. Non pas retour aux origines – retour en Allemagne pour HILDE, découverte des racines familiales pour CLAUD, qui se traduit dans la pièce par un déplacement en ligne brisée –, mais retour, pour ainsi dire, circulaire. Chez EMMA, c'est vraisemblablement là d'où tout part et où tout revient : « sempre torno » (43) dit le MONSIEUR ; après quelques années sans rendre visite à EMMA (« Doncs imagina si jo podia esperar que, de cop i volta, compareguessis a casa la mare. Fa quatre o cinc anys que no hi venies, segons ella » [46], déclare CLAUD), TRAVIS affirme qu'il serait venu même si l'incident avec la salamandre n'avait pas eu lieu : « Si no hagués tingut l'accident amb l'animaló també hauria vingut a veure-la » (56). La demeure d'EMMA est présentée comme un lieu accueillant :

HILDE : No vull causar molèsties.

EMMA : Has vingut amb el Travis i ets molt benvinguda. (48)

Quelques répliques plus tard, CLAUD confirme les dires de sa mère : « T'hi sentiràs bé, a casa la mare » (49). Une forme de rondeur du chez-soi semble donc s'affirmer, mais en même temps, le discours des personnages ne cesse de rappeler à quel point il est difficile de parvenir jusqu'à ce lieu ; le courrier n'arrive en effet qu'une fois par semaine, même les ondes téléphoniques se brouillent, et l'incendie n'arrange rien :

TRAVIS : Per acabar-ho d'arrodonir no sabeu el que ens ha costat arribar fins a casa teva.

HILDE : Per l'incendi.

TRAVIS, *satisfet* : Però ens n'hem sortit. (48)

On est donc dans un endroit isolé, éloigné de toute forme de civilisation – pour ainsi dire coupé du monde. Et cette sensation d'isolement se traduit en des termes à la fois spatiaux et temporels. Dans les séquences qui se déroulent chez EMMA, les références historiques et

géographiques sont extrêmement rares : on est, en quelque sorte, hors du temps de l'Histoire ; hors, aussi, du temps de l'action : « Sí que descanso. Mandrejo... » (42), dit CLAUD. On est à la limite d'une temporalité plus uchronique qu'achronique : le temps passe, mais comme en dehors de l'espace social et des règles mêmes du temps solaire ; TRAVIS ne s'y trompe pas : « Es com si sempre caigués la tarda » (94). Temps autre, temps circulaire, temps ordonné selon des principes qui semblent échapper en partie au temps naturel (le soleil n'en finit plus de tomber) : les séquences qui se déroulent chez EMMA s'inscrivent vraisemblablement dans une temporalité mythique ; c'est dans cet espace-temps, d'ailleurs, que la salamandre réelle (l'amphibien) disparaît mystérieusement, et se métamorphose peut-être ainsi, sur un mode symbolique, en salamandre légendaire. Temps de la Terre face au temps du Monde ? Les parois du texte théâtral deviennent vite glissantes dès lors que l'analyse prétend s'engager dans ce type d'interprétation, mais au moins peut-on signaler que le nom d'EMMA correspond, à une lettre près, à celui de la treizième lettre de l'alphabet latin en catalan – *ema* (« M ») : Mère, Mort, Monde... Cette remarque serait sans doute de peu d'utilité si elle n'entraînait pas profondément en résonance avec les principaux thèmes et les principales isotopies de la pièce (évoqués précédemment). Le rapport entre les deux chronotopes s'articule en effet autour de toute une série d'oppositions : action/contemplation-parole, histoire/mythe-légende, mouvement/immobilité, père/mère, mort/engendrement, etc. Dans chacun de ces couples oppositionnels et de manière systématique, on peut établir que le premier terme s'applique au chronotope du voyage en Europe (la mort du père biologique de CLAUD entraîne ce dernier dans un mouvement incessant qui le conduit à la découverte de plusieurs formes d'histoire : familiale, collective, etc.) et que le second renvoie au chronotope américain. Paternité/maternité : la demeure d'EMMA est perçue comme propice à la gestation, à l'élaboration des idées (« només prenc notes. Encara no sé què busco. Tinc... idees imprecises » [42], explique CLAUD dans la première séquence) ; mais pour que ces « notes » et ces « idées » soient fécondes, il faut attendre le voyage européen, qui fournira l'argument et la matière du mélodrame de CLAUD (à partir de sa bagarre avec TRAVIS, en fait)⁷⁷⁴. Figure maternelle, EMMA accueille, protège, guérit – elle a adopté CLAUD, elle essaie de sauver la salamandre, elle est soucieuse de l'environnement, de la nature, etc. Dès la première séquence, CLAUD et EMMA éprouvent le

⁷⁷⁴ Si l'on recourait à une image fondée sur une conception organiciste du drame, on pourrait dire par exemple que le chronotope américain constituerait le cœur et/ou le cerveau de l'action et que le chronotope du voyage en Europe représenterait les jambes et les bras.

besoin de dire le lien filial qui les unit ; le discours de la mère adoptive semble annoncer ici, en germe, l'idée d'une complémentarité des deux chronotopes :

EMMA : [...] Ets el meu fill. Tu, el meu fill i jo, la teva mare. Ho entens ?

CLAUD : I tant. Tu no ho sé, si ho entens.

EMMA : Sí. I una cosa no treu l'altra. T'hauràs de decidir. I res de dir-me que ja ho has fet. La carta ha arribat avui. No has tingut temps de pair-la. (42)

On repère tout au long de la pièce un certain rapport, qui s'exerce suivant un principe assez énigmatique, entre le chronotope américain et celui du voyage en Europe. À partir de la séquence 14, c'est-à-dire une fois que l'enquête de CLAUD et de HILDE a commencé et une fois que TRAVIS et EMMA se retrouvent seuls, il semble permis de dire que le drame ménage un espace (chez EMMA) où le discours des personnages remplit parfois une fonction proche de celle d'un chœur. Il serait bien sûr tout à fait outrancier d'envisager ici une véritable comparaison avec le chœur dans le théâtre grec, mais on relève au moins plusieurs caractéristiques qui permettent de formuler l'hypothèse suivante : à travers le dialogue entre EMMA et TRAVIS (à partir de la séquence 14), et même à travers le discours d'EMMA tout au long de la pièce, on voit se dessiner au sein du chronotope américain ce que l'on pourrait appeler l'*espace chorique du drame*. La partie concernée du discours remplit une fonction manifeste de commentaire sur et/ou d'élucidation de l'action dramatique. Comme la plupart des signes dans *Salamandra*, ceux qui délimitent, pour ainsi dire, le chronotope américain – signes verbaux (dans le discours des personnages) et non verbaux (en particulier, le terrarium, objet théâtral où se joue et où se dit une fois de plus la disparition) – acquièrent la valeur de symboles. Mais l'abondance et la diversité des symboles, ainsi que la complexité de leur mise en relation, donnent lieu à un système de signification qui ne se contente pas de désigner un réel objectif, un donné préalable unique : le texte théâtral précipite tout le rapport du signe au référent dans une forme d'indétermination qui brouille la nature exacte de ce rapport ; on a déjà amplement commenté, par exemple, la valeur et les significations possibles des différentes références à la salamandre, sorte de métaphore anagogique qui surplombe l'ensemble du texte théâtral – métaphore pratiquement illimitée où, précisément, l'interprétation se heurte à l'une de ses principales limites : la salamandre se fait-elle l'écho d'un certain nombre de processus déjà en cours ou doit-elle être comprise comme l'annonce de menaces à venir, qu'il serait encore temps d'éviter ?

On doit évoquer aussi la présence de certains commentaires (formulés depuis la Californie) sur l'autre trame, c'est-à-dire sur l'histoire que commencent à partager CLAUD et HILDE : « O bé ho dius tu o bé ho dic jo. El Claud i la Hilde estan junts » (101), déclare TRAVIS à la fin de

la séquence 16 ; une forme de fonction chorique s'exerce à travers ce type de commentaire et acquiert une certaine valeur distanciante, dans la mesure où le discours des personnages porte sur le déroulement de l'action dramatique – un tel procédé semble s'apparenter, de manière plus ou moins nette, à une technique épique. Au sein du chronotope américain, on peut parfois repérer une sorte de fonction d'engendrement ou même de contamination du discours ; par exemple, EMMA dit à TRAVIS au début de la séquence 14 : « Si dieu que no teniu fred us sembla que sou més homes » (93), puis HILDE, reprenant la phrase à l'identique, l'adresse à CLAUD lorsqu'elle se trouve avec lui dans l'Idaho (séquence 15)⁷⁷⁵.

On relève enfin une troisième caractéristique majeure, essentiellement repérable dans le discours d'EMMA : on pourrait parler d'une certaine valeur lyrique du discours, au sens où l'on verrait superposer au discours des personnages (fait de contradictions, de désaccords, de points de vue divergents, etc.) et à l'action dramatique (fragmentée) une sorte de discours second qui assurerait d'une certaine manière le relai de la voix auctoriale⁷⁷⁶ ; à la fin de la séquence 20, EMMA formule un commentaire sur l'écriture, sur la composition de l'œuvre (ici, du documentaire que TRAVIS souhaite réaliser) :

EMMA : Filmes, o graves, o el que sigui, molta pel·lícula, però després la major part del material no et serveix i el lences a la brossa. M'agradaria que la salamandra no anés a parar a la brossa.

TRAVIS : Obrirà la pel·lícula. O la tancarà. Hi he pensat. Ho faré.

EMMA : De debò ?

TRAVIS : Ja ho veuràs. (118)

Il y a sans doute lieu de comprendre cette réplique comme un commentaire de Benet lui-même sur l'écriture de *Salamandra* : d'une certaine manière, l'auteur sort toutes les notes, tous les brouillons, tous les travaux préparatoires, de ses tiroirs, et il les intègre à la composition du texte théâtral. On pourrait alors parler d'une forme de mise en scène ou de théâtralisation de l'écriture :

a) *La fictionnalisation des repérages*

Les repérages (*localitzacions*), que doivent effectuer les deux personnages cinéastes, sont intégrés à la trame fictionnelle de *Salamandra*, non pas à l'état de simples évocations, mais

⁷⁷⁵ « Som prop de Boise i fa fresca. Els homes... ; si dieu que no teniu fred us sembla que sou més homes » (96).

⁷⁷⁶ Patrice PAVIS présente en ces termes la fonction d'*idéalisation et généralisation* du chœur : « En s'élevant au-dessus de l'action "terre à terre" des personnages, le chœur relaie le discours "profond" de l'auteur ; il assure le passage du particulier au général. Son style lyrique élève le discours réaliste des personnages à un niveau insurpassable, le pouvoir de généralisation et de découverte de l'art s'en trouve décuplé » (*Dictionnaire du théâtre. Op. cit.*, p. 46).

comme de véritables moteurs de l'action dramatique et comme des éléments particulièrement signifiants. C'est parce que TRAVIS était à la recherche d'images dans le désert californien qu'il est venu jusque chez EMMA (« Si estava intentant localitzar salamandres era, precisament... » [47]) ; le travail de repérage permet ici d'introduire un élément qui prendra une place considérable dans la pièce puisque le personnage, à cette occasion, a marché sur la salamandre. Pour CLAUD, cette étape préparatoire est d'abord évoquée au futur, lorsqu'il envisage de se rendre en Europe dans la première séquence : « Aniré a buscar-hi localitzacions » (43), puis le personnage masculin anonyme (vraisemblablement son assistant) lui annonce, dans la séquence 27 : « He triat uns quants llocs... Vas estar poc precís, amb les localitzacions que volies » (138).

Mais à ces repérages, dans l'acception cinématographique du terme, se superpose bien sûr une autre forme d'exploration géographique et historique : l'enquête à laquelle se livrent CLAUD et HILDE tout au long de leur voyage européen.

Enfin, on assiste aux repérages de Benet lui-même : il y a une forme de *théâtralisation de l'emplacement du drame*, qui se structure autour de deux principes fondamentaux. D'une part, le choix des espaces et des temps – étudié précédemment – donne à voir, dans une certaine mesure, le travail du dramaturge qui ancre sa fiction dans un cadre géographique et historique précis. D'autre part, la sémiotisation du cadre spatiotemporel est – comme on l'a montré aussi – progressive et ouverte (on renvoie à ce qui a été dit à propos de la structure comparative complexe, de la place de l'aporie et de l'énigme, du caractère parfois indécidable ou ambivalent du sens, etc.) ; c'est-à-dire que le cadre, signifié par le discours des personnages et/ou projeté sur l'écran de manière fragmentaire, n'est certainement pas présent pour sa valeur mimétique – on est bien loin de tout traitement des référents spatiaux et temporels qui se réclamerait, plus ou moins ouvertement, d'une forme de réalisme. Autrement dit, la pièce ne vise pas à témoigner du réel en fournissant des images, prétendument fidèles, des différentes périodes historiques et des différents lieux (quartiers, villes, pays, continents, etc.) ; le cadre spatiotemporel devient donc signifiant par lui-même, c'est le rapport ou même le dialogue entre les différents espaces et les différents temps qui contribue à fonder le système de signification de *Salamandra*.

Ainsi, Benet ne se contente pas de faire allusion au travail de repérage qui constitue l'une des étapes préalables à la réalisation d'un film ; on peut dire que la question du repérage travaille en profondeur le texte théâtral : l'auteur rend visible sa propre activité de documentation, c'est-à-dire son travail préparatoire, à travers toute une série de renseignements et même de détails (par exemple, le musée du wolpertinger à Mittenwald),

mais la fictionnalisation des repérages tient surtout à l'intentionnalité manifeste du choix des emplacements – Benet invite le spectateur à repérer, pour ainsi dire, la trace même de son propre regard dans les principaux traits caractéristiques du cadre spatiotemporel de *Salamandra* (fragilité, disparition/survie, etc.). On remarque ici que l'auteur introduit certaines références tout à fait nouvelles du point de vue de l'ensemble de son œuvre dramatique (les États-Unis, Paris, l'Allemagne nazie), tout en revenant par ailleurs sur plusieurs de ses lieux privilégiés, reconnaissables à la fois à travers la présence de référents spatiaux bien spécifiques – on retrouve, de manière certes moins prépondérante que dans *Oloris*, une évocation des transformations urbanistiques dans le quartier barcelonais où Benet a grandi (quartier qu'il ne nomme jamais Raval, mais quartier de Sant Antoni) – et à travers le traitement de ces référents – on ne revient pas sur ce qui a déjà été dit à propos de certains liens possibles avec, entre autres, le cycle de Drudània (traitement allégorico-symbolique de l'espace et du temps, etc.). Il semble alors permis d'analyser en partie le traitement des référents spatiaux et temporels dans *Salamandra* à l'aune de la notion d'intra-référentialité telle qu'on l'a définie à l'issue de l'étude consacrée à *Elsa Schneider* de Belbel.

b) La conscience métatextuelle

La distinction entre mélodrame et documentaire, qui traverse tout le discours des personnages, permet d'engager une réflexion permanente sur le traitement du réel et sur son mode de représentation. Dans le débat qui oppose CLAUD et TRAVIS, on repère deux conceptions bien distinctes de l'œuvre (ici, cinématographique) qui se structurent autour de l'opposition réalité/fiction :

TRAVIS [...] : [...] Pensava que la salamandra del desert podria ser l'espècie que serviria d'excusa per engegar el nou documental. Per això l'he gravada i l'he fotografiada. Per si de cas.

CLAUD : Què et proposes ?

TRAVIS : Dependrà del material que trobi. Quan treballes directament sobre la realitat no pots estar segur de què trobaràs.

CLAUD : La realitat. Li dones la realitat, al públic.

TRAVIS : Li dono realitats. Es tracta... Deixem-ho. (56)

Sur un mode ironique (lorsqu'il affirme : « Tu lui donnes la réalité, au public »), CLAUD affirme son désaccord avec la manière dont TRAVIS conçoit ses documentaires : selon lui, tout se passe comme si TRAVIS prétendait parvenir à une présentation immédiate du réel, pour ainsi dire, à l'état brut ; en réponse, le réalisateur de documentaires oppose un pluriel, sans doute parce que « la réalité » simple n'existe pas : il n'y a que « des réalités » – des

ensembles complexes, des phénomènes inépuisables, des regards et des points de vue multiples à l'infini (ou presque). TRAVIS, quant à lui, reproche à CLAUD de chercher l'émotion à bon compte : « El Claud viu dels sentiments » (47). Les seuls mérites qu'il reconnaît au dernier film de CLAUD sont d'ordre technique :

CLAUD : [...] La meva pel·lícula t'ha agradat o no ?

TRAVIS : La vaig veure a París, al cine Rex. És increïble el profit que li pots arribar a treure a un argument d'aquesta mena.

CLAUD : Això què vol dir ?

TRAVIS : Quantes nominacions es preveuen ?

CLAUD : Les meves pel·lícules són honestes.

TRAVIS : I domines el llenguatge visual. Planifiques com Déu.

CLAUD : La meva pel·lícula t'ha agradat o no ? Dignes-m'ho !

Pausa.

TRAVIS : És infinitament millor que les pel·lícules que normalment s'estrenen al cine Rex. (*Respira.*) No m'ha interessat en absolut. Tu i jo ens coneixem. Sabem què pensem. Què esperaves ? No m'ha interessat. Què importa ? Quina importància té ? Eh ? (58)

CLAUD, selon TRAVIS, maîtrise exceptionnellement bien l'écriture de l'image – en particulier le cadrage –, mais tourne des histoires indigentes. C'est vraisemblablement l'un des principaux clivages entre les mélodrames à succès (films de divertissement) et les documentaires ; ces derniers, en effet, n'ont pas pour fonction de divertir, d'être agréables, comme le dit EMMA :

Faràs la teva pel·lícula. I després d'aquesta n'hi haurà una altra i una altra. Els teus documentals mai no seran agradables de veure, ho veig a venir. Mai no seran gratificadors i mai no consolaran ningú. Què hi farem ! Molta gent s'irritarà amb tu i et preguntarà per què no parles de l'alegria de viure, encara que sigui de tant en tant. Però tu no cediràs. (117)

La référence abondante au mélodrame se fait l'indice d'une forme d'intra-référentialité complexe dans *Salamandra*. Tout d'abord, il s'agit d'une double allusion, assez évidente, à l'ensemble de la production de Benet, c'est-à-dire à la fois à sa prédilection pour le registre mélodramatique (au sein de l'œuvre théâtrale) et à son activité scénaristique (pour la télévision). Certaines répliques acquièrent, par ailleurs, une valeur sui-référentielle ; CLAUD, quelque temps après la bagarre avec TRAVIS, explique à HILDE : « La mare preferirà que us quedeu. No voldrà deixar res deslligat. Perquè us quedeu cal que me'n vagi jo. Pobra mare. Ella tota sola contra el Desordre Implacable de l'Univers. Veus ? El títol d'una pel·li sèrie B » (75). On voit bien que les personnages de *Salamandra* peuvent évaluer les situations – ici, de manière ironique – en se servant de références génériques qui, dans le même temps,

constituent une sorte de commentaire sur le traitement de l'action (sur son déroulement, sur sa progression, sur une séquence à venir, etc.). Dans la séquence barcelonaise, CLAUD raconte le scénario de son prochain film, et c'est en fait sa propre histoire qu'il reformule en livrant sa vision des événements, en faisant part de ses sentiments et de ses mobiles, etc. ; par exemple :

CLAUD : [...] Pren una altra decisió. Hem quedat que estima la noia. Li sembla que podria viure-hi sempre. No importa que ella sigui empenyadora, que l'obligui a descobrir històries antigues i desagradables...

SENYOR : Espera, em perdo.

CLAUD : Una altra estona t'explicaré aquesta part. Estima la noia, s'hi hauria pogut casar, hi hauria pogut tenir fills, de fet ella vol tenir fills... I això no podrà passar mai. Ni fills ni, aviat... Bé, decideix que han de trencar. I que no li dirà el motiu, no li dirà per què.

SENYOR : No la deixarà que triï ?

CLAUD : Està enamorada, diria que continuarà amb ell. I després què ? No, de cap manera. Trenca amb ella de manera abrupta. Tal com t'ho he dit, sense donar-li explicacions. La veu enfonsar-se davant seu i no ho suporta, i està desesperat, i ha de dissimular. Fer-se el fort, el fred, el fill de puta. Ella no dissimula. Per què ha de dissimular que no entén res, que l'estima i que no es vol quedar sola ? Però en canvi ell ha d'aguantar. Ell, sigui com sigui, està perdut. Ella també ? Si resisteix, no. Ell espera que resistirà. Ho espera, ho desitja, ho... Si sabessis amb quina insistència pregaria a qualsevol déu a fi que ella resisteixi i se'n surti... (117)

CLAUD l'avait annoncé en ouverture de son récit : « La història que vull narrar... Almenys en part... A veure. Arribaré fins on pugui. És un material ben convencional, de fet » (139) ; et il a eu bien raison de le dire, car les événements sur lesquels il met l'accent, l'omniprésence des sentiments dans le récit, la place décisive du secret, etc., constituent autant d'éléments mélodramatiques manifestes. Mais l'élément autoréflexif se reverse sur l'ensemble du texte théâtral pour en questionner chaque composante : si le registre mélodramatique et le qualificatif « conventionnel » s'appliquent parfaitement au récit que donne CLAUD de sa propre histoire, en va-t-il de même pour l'ensemble de la pièce ? Bien sûr, on repère dans *Salamandra* de nombreux aspects structurels propres au mélodrame⁷⁷⁷, mais Benet fait preuve d'une incontestable distance autoréflexive et intégrant aussi au drame certains aspects qui, pour reprendre les mots d'EMMA, ne sont pas « agréables à voir » – des caractéristiques qui relèvent peut-être davantage du cinéma de TRAVIS que de celui de CLAUD. D'ailleurs, CLAUD

⁷⁷⁷ « [...] el que l'obra ens dóna és la lliçó de la història, la seva moral. Perquè encara hi ha depredadors i salamandres en perill d'extinció, triomfadors i fracassats, víctimes i botxins, vencedors i vençuts. I tota una història per construir. Ah !, per si algú en dubta, aquest és un melodrama » (CASTELLANOS, Jordi. « *Salamandra* : un viatge cap a la identitat o la lliçó de la Història ». *Art. cit.*, p. 12).

lui-même avoue : « Per què m'afecta, encara, la seva opinió ? Sí, ho admeto. El trapis és el meu referent. Mai no me'n podré desempallegar » (64). Sans doute peut-on souligner ici l'habile manière dont Benet parvient à fixer le cadre dramaturgique au sein duquel se déploie son écriture : à travers le débat mélodrame/documentaire, on voit peut-être se définir non pas un mélodrame « conventionnel », mais une œuvre hybride qui, tout en assumant pleinement le registre mélodramatique, s'attache à ne pas sombrer du côté des « films de série B », et qui intègre un certain nombre de procédés et de contenus propres à d'autres registres dramatiques (élément autoréflexif, etc.) et à d'autres genres (documentaire, etc.).

c) *Un (mélo)drame épistolaire ?*

On a déjà souligné l'importance du matériau épistolaire et l'on a dit que *Salamandra* partageait cette caractéristique avec une pièce antérieure de Benet, *Berenàveu entre les fosques*. L'histoire des personnages progresse et s'éclaire en grande partie grâce à des lettres. Dans la séquence 25, un bouquiniste parisien recommande un livre à HILDE, et l'on assiste à cet échange :

SENYOR : Jo sé quin llibre m'ha de comprar. (*Agafa un petit volum.*) Miri, llegeixi el títol.

HILDE, *llegint, encara més divertida* : *Últimes cartes de dos amants de Barcelona*. Caram !

SENYOR : No és exactament el llibre que necessita ?

HILDE : Doncs... No conec el..., els autors. Me'l recomana ?

SENYOR : A vostè, sí. A vostè, avui, sí. Una novel·leta. Es llegeix de pressa. Escrita a principis del XIX. Escrita per novel·listes francesos de segona fila però... La història parla de dos amants estrangers a Barcelona. Cartes que van i vénen.

HILDE : Cartes ?

SENYOR : Tota la història la seguim a través de cartes.

HILDE : Cartes. De debò ? I acaba bé ?

SENYOR : Com als melodrames. Cal intentar que al lector se li humitegin els ulls. (129)

Le personnage masculin anonyme se réfère ici à un roman épistolaire du XIX^e siècle, *Dernières lettres de deux amants de Barcelone*. Le texte théâtral ne fournit pas les noms des deux auteurs français « de second rang » ; il s'agit de Hyacinthe de Latouche et de Louis-François L'Héritier⁷⁷⁸. Cette référence littéraire pourrait être comprise ici comme une forme de détour ou même comme une série de détours – par une tradition littéraire étrangère (française), par un genre littéraire autre (genre romanesque) par un siècle passé (le XIX^e), etc. Autant d'éloignements pour mieux se rapprocher, pour que le texte théâtral revienne

⁷⁷⁸ LATOUCHE, Hyacinthe de. L'HÉRITIER, Louis-François. *Dernières Lettres de deux amants de Barcelone*, publiées à Madrid par le Chevalier Y. de L. ; traduites de l'espagnol. Paris : Ambroise Tardieu, 1822.

pour ainsi dire à soi et réussisse peut-être à saisir sa propre forme et jusqu'à sa nature : faut-il assimiler *Salamandra* aux *Dernières lettres de deux amants de Barcelone* ? Certes, on pourrait presque affirmer avec le bouquiniste : « Nous suivons toute l'histoire à travers des lettres » ; mais il est bien évident que l'autoréflexivité du texte théâtral ne limite pas à établir un rapport d'identité ou de similitude. Bien au contraire, ici encore, et comme pour chaque composante de la structure comparative (déjà analysée), il y a ambivalence, c'est-à-dire que Benet joue une nouvelle fois à amorcer/désamorcer tout rapport d'équivalence : d'une part, la référence au roman du XIX^e siècle permet à l'auteur d'assumer, et peut-être même de revendiquer, le registre mélodramatique en partie présent dans la pièce ; mais d'autre part, Benet semble tracer une distinction bien nette entre *Salamandra* et le livre de Latouche et L'Héritier – la pièce ne saurait être réduite à un échange épistolaire, les lettres y sont rarement lues par leur destinataire premier, il y a plus de deux épistoliers, etc. En fin de compte, le problème ne se pose pas strictement en des termes d'équivalence ou de différence ; on devrait plutôt dire que Benet intègre au texte théâtral des références à d'autres genres littéraires (le roman épistolaire en question) et à d'autres pratiques artistiques (cinéma) pour ouvrir la pièce à l'expérience du lecteur/spectateur par une forme de détour qui s'apparente souvent à un décalage – distance ironique de l'auteur par rapport à sa propre écriture et, par anticipation, par rapport à la réception de la pièce.

L'ironie, et même une forme d'autodérision, sont assez manifestes ; le bouquiniste évoque en effet des romanciers « de second rang », et plus tôt CLAUD employait déjà la formule « film de série B ». Or, on connaît l'influence qu'ont exercée sur toute une partie de l'œuvre théâtrale de Benet un certain cinéma populaire hollywoodien, ainsi que certaines formes de littérature dite de consommation (bande-dessinée, science-fiction, etc.) ; de sorte que l'on pourrait fort bien penser que Benet fait allusion ici, sur un mode ludique, avec amusement, à ces influences : l'auteur n'est pas dupe de ses inspirations, de certaines tendances de son écriture. Et le lecteur/spectateur ne doit pas l'être davantage : le bouquiniste présente le livre de Latouche et L'Héritier comme l'ancêtre littéraire, en quelque sorte, du *tearjerker* hollywoodien (terme péjoratif désignant les films qui ont pour but essentiel de « tirer les larmes » du spectateur) ; Benet joue avec de telles références, mais sans jamais réduire la signification de *Salamandra*. Le texte théâtral s'objective en permanence en questionnant sa propre composition, largement fondée sur l'utilisation du matériau épistolaire.

d) *Clin d'œil intra-référentiel : le rêve oriental*

Dans la séquence 18, EMMA raconte à TRAVIS le rêve qu'elle a fait la veille :

Aquesta nit he somiat que era a Egipte, amb el meu home. Potser al Ramessèum, no me'n recordo de com és el Ramessèum. Només veia una paret enorme que ho ocupava tot. Plena de relleus. Batalles. El faraó, al seu carro, sense expressió a la cara... I havien tallat els genitals als vençuts. Una pila de genitals tallats, perquè els vençuts poguessin ser esclaus, però no poguessin deixar hereus. Un somni força realista. Només que la salamandra es passejava per la paret, per damunt dels relleus. De color incert, i amb la seva llarga cua intacta. (111)

Le rêve cristallise la dialectique qui structure l'ensemble de la pièce ; on trouve en effet dans le discours d'EMMA la plupart des oppositions fondamentales autour desquelles s'articule le système de signification à l'œuvre dans *Salamandra* : vainqueur/vaincu, fertilité/stérilité, disparition/survie-descendance, etc. On ne s'attardera pas sur cet aspect, déjà commenté précédemment ; on souhaite plutôt mettre en lumière une forme d'intra-référentialité, repérable dans ce récit onirique : tout se passe comme si Benet renouait, le temps d'un clin d'œil de connivence, avec une certaine représentation de l'Orient déjà présente dans trois œuvres antérieures (*El somni de Bagdad*, *Descripció d'un paisatge* et *El manuscrit d'Alí Bei*). Un Orient « en carton-pâte », comme l'a écrit l'auteur lui-même. Enric Gallén analyse la représentation et la signification de cet Orient dans le théâtre de Benet :

A banda del manlleu que Benet i Jornet hagi pogut fer dels referents històrics que giren entorn el personatge de Domènec Badia/Alí Bei, i de la formalització de l'estructura narrativa de l'obra, voldria insistir de nou en el lligam que *El manuscrit d'Alí Bei* guarda amb el conjunt de l'obra de Benet i Jornet. L'existència, en suma, d'unes constants al seu teatre. No ha d'estranyar, en aquest sentit, la ubicació de bona part de la història a l'Orient : un Orient que de sempre ha exercit damunt Benet i Jornet una atracció que ell ha volgut traslladar a uns personatges de ficció – *El somni de Bagdad* o *Descripció d'un paisatge* – que somien, com el seu autor, un Orient de cartró i pedra. « És – *Presentació* de Benet i Jornet a *El somni de Bagdad* – un Orient fals, però els seus colors estridents, els seus decorats de cartró pedra posseïen un encant inoblidable. » L'Orient li permet, doncs, a Benet i Jornet, de formular un dels temes centrals del seu teatre: la insatisfacció de l'home en el món, la necessitat de creure en una Atlàntida que esdevé inassolible per a l'home.⁷⁷⁹

⁷⁷⁹ GALLÉN, Enric. « Benet i Jornet o la passió pel teatre ». In BENET I JORNET, Josep M. *El manuscrit d'Alí Bei*, p. 26-27. Mariateresa CATTANEO étudie également la présence et le mode de représentation de l'Orient dans le théâtre de BENET : « El tema del Oriente, adoptado como lugar de elección para la nostalgia de la aventura y la evasión fantástica y construido, sin ninguna voluntad realista, con motivos trillados de lo maravilloso y lo exótico, es un tema que Benet ha ido presentando en su teatro con acentos diversos. En 1975, con *El somni de Bagdad*, se configura un *divertissement* para el teatro juvenil, en el que, retomando la propensión narrativa, Benet representa con irónica complicidad una intrincada e inverosímil historia de aventuras, a la manera del cine americano, con un Oriente “fabulós, impossible”, descrito mediante la utilización alusiva de los códigos de

e) *L'élément auto-référentiel*

On peut repérer dans *Salamandra* une forme d'auto-référentialité, que l'on a définie comme un mode spécifique de l'intra-référentialité, où l'auteur, bien loin de donner en spectacle l'élément anecdotique de sa propre biographie, littérarise son expérience intime. L'élément en question, ici, c'est une querelle qui a eu lieu en 1999/2000 entre Josep M. Benet i Jornet et Sergi Belbel, et Benet n'hésite pas à raconter que cet épisode est à l'origine de la bagarre entre TRAVIS et CLAUD dans *Salamandra*. On montrera brièvement en quoi cet élément auto-référentiel informe non seulement l'action dramatique (la bagarre représentée à la fin de la séquence 8), mais surtout le discours des personnages ; toutefois, on est bien conscient de l'intérêt assez limité d'une telle considération, car on frôle ici de très près l'anecdotique – la littérarisation de l'expérience intime, tout à fait manifeste par exemple lorsque Benet évoque le quartier de Sant Antoni où il a grandi (*Olor*s), est beaucoup moins évidente ici. On se contentera donc d'indiquer deux échanges qui se nourrissent vraisemblablement de l'épisode en question ; puis, on fournira le récit que donne Belbel de ce même épisode. Pour commencer, dans la séquence 6, CLAUD fait part à HILDE d'un tournant dans son amitié avec TRAVIS – tournant qui s'est produit lorsque les deux personnages avaient vingt-quatre ans :

CLAUD : El meu divuitè aniversari no té importància. Sí, perdona. Ell també tenia divuit anys. Aquella nit vam decidir que sempre treballàriem... ; no, que sempre creariem plegats... Crear ! Durant anys no vam trobar cap feina decent. Anàvem tirant com podíem, fins als vint-i-quatre. I llavors... Llavors ell em va..., em va..., em va deixar caure.

HILDE : Què ?

CLAUD : Sí, em va deixar caure. Res d'important, encara que aleshores em va semblar que sí. I de tota manera vam mantenir la relació. Fins avui, ja ho has vist. Però aquella mena d'amistat d'adolescència retardada es va acabar. Tant se val. Tant se val que les meves coses no li interessin en absolut. (64)

Puis, dans la séquence 8, CLAUD revient dans le détail sur les raisons du conflit :

CLAUD : Teníem vint-i-quatre anys. Finalment una productora sense importància ens oferia dirigir el nostre primer llargmetratge. Una infecta pel·lícula de gènere. Tant li feia. Vam

lo fantástico y lo fabulístico [...]. Un paisaje oriental mediterráneo vuelve a aparecer en una obra sucesiva, con una concentración simbólica muy diferente, *Descripció d'un paisatge* (1978), en la que el autor decide, casi como una irónica inversión del título, no incluir acotaciones. De todas formas, no falta la sugerencia interna del texto, el paisaje verbal, que la voz del Funcionario, personaje narrador (pero no omnisciente), delinea rápidamente [...]. En *El manuscrit d'Ali Bei* (1984), el Oriente reaparece con la misma calidad de evanescencia y de ficción, como espacio de la potencialidad [...] de experiencias emocionantes que están proyectadas en la luz nítida del paisaje mental » (« En torno al teatro de J. M. Benet i Jornet ». *Art. cit.*, p. 375-377).

- CHAPITRE DE SYNTHÈSE -
Territoires de la forme dramatique

Ce nom que je cherchais, il me semblait bien qu'il commençait par un B ou par un P, mais malgré cet indice, ou à cause peut-être de sa fausseté, les autres lettres continuaient à m'échapper. Il y avait si longtemps que je vivais loin des mots, vous comprenez, qu'il me suffisait de voir ma ville par exemple, pour ne pas pouvoir, vous comprenez. C'est trop difficile à dire, pour moi. De même la sensation de ma personne s'enveloppait d'un anonymat souvent difficile à percer, nous venons de le voir je crois. Et ainsi de suite pour les autres choses qui me bafouaient les sens. Oui, même à cette époque, où tout s'estompait déjà, ondes et particules, la condition de l'objet était d'être sans nom, et inversement. Je dis ça maintenant, mais au fond qu'en sais-je maintenant, de cette époque, maintenant que grêlent sur moi les mots glacés de sens et que le monde meurt aussi, lâchement, lourdement nommé ? J'en sais ce que savent les mots et les choses mortes et ça fait une jolie petite somme, avec un commencement, un milieu et une fin, comme dans les phrases bien bâties et dans la longue sonate des cadavres. Et que je dise ceci ou cela ou autre chose, peu importe vraiment. Dire c'est inventer. Faux comme de juste. On n'invente rien, on croit inventer, s'échapper, on ne fait que balbutier sa leçon, des bribes d'un pensum appris et oublié, la vie sans larmes, telle qu'on la pleure. Et puis merde.

Samuel BECKETT, *Molloy*

Si « le monde meurt », pour Molloy, c'est du poids des mots ; c'est d'être nommé. Dans la citation que l'on a choisie pour ouvrir ce chapitre de synthèse⁷⁸⁰, Molloy oppose deux époques : un temps où les mots et les choses étaient incompatibles ; et un temps où les mots anéantissent les choses, où le monde s'efface dans le langage. La description du réel se tarit, autrement dit, dans le langage. Les mots, les noms que l'on attribue au réel, ne désignent rien d'autre, en fin de compte, que l'ineffable réalité – *L'Innommable* : « Je dis je en sachant que ce n'est pas moi »⁷⁸¹. Comme l'écrit Michel Bernard, dans un ouvrage au sous-titre suggestif, « de ce réel qu'il organise tout en ne pouvant le penser, le sujet beckettien fait le paradoxal détour par quoi il affirme sa propre vie »⁷⁸². Si l'on ouvre cette dernière partie en évoquant l'œuvre – ici, romanesque – de Samuel Beckett, c'est bien sûr en partie parce que l'auteur d'origine irlandaise a exercé, comme on l'a dit, une influence notable, largement reconnue et commentée, sur l'écriture théâtrale de Sergi Belbel, dès les premières pièces. Mais surtout, Beckett n'a cessé de rappeler l'incapacité du langage à rendre compte du réel :

Non, pas d'âmes, pas de corps, ni de naissance, ni de vie, ni de mort, il faut continuer sans rien de tout cela, tout cela est mort de mots, tout cela c'est trop de mots, ils ne savent pas dire autre chose, ils disent qu'il n'y a pas autre chose, qu'ici ce n'est pas autre chose, mais il ne le diront plus, [...], ils trouveront autre chose, peu importe quoi, et je pourrai continuer, non, je pourrai m'arrêter, ou je pourrai commencer, une fausseté toute chaude, et qui me fera un lieu, et une voix et un silence, une voix de silence la voix de mon silence.⁷⁸³

« Apparition évanouissante » du monde, évanescence du réel, échappées vers un langage qui se replie sur soi-même – autant de traits que l'on a observés au cours de l'analyse de certaines pièces de Belbel et de Benet. Le réel se dérobe jusque dans sa représentation même, jusque dans son évocation la plus explicite et la plus prononcée : la Barcelone d'*Olors* n'est déjà plus que ruine, elle n'a plus valeur que de trace, au sein d'une atmosphère crépusculaire où l'action dramatique se trouve prise dans un jeu de constructions spectrales ; le monde, dans *Salamandra*, reste à écrire, au sens où le drame est impuissant à lui seul à le

⁷⁸⁰ BECKETT, Samuel. *Molloy*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1951, p. 46.

⁷⁸¹ BECKETT, Samuel. *L'Innommable*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1953, p. 176.

⁷⁸² BERNARD, Michel. *Samuel Beckett et son sujet. Une apparition évanouissante*. Paris : L'Harmattan, 1996, p. 125.

⁷⁸³ BECKETT, Samuel. *Nouvelles et Textes pour rien*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1958, p. 186.

saisir – l'« essence intime du monde »⁷⁸⁴ est ineffable et le texte théâtral, plutôt que de s'épuiser en vain à la révéler, tisse entre eux différents textes (au sens large), la plupart à l'état de canevas ou d'esquisse : matériau épistolaire⁷⁸⁵, travail préparatoire en vue de la réalisation d'un film documentaire, scénario embryonnaire d'un mélodrame hollywoodien. Sans doute les théâtres de Benet et de Belbel ont-ils renoncé à penser le monde dans son unité – à le décrire et à le comprendre à travers un discours univoque. Même lorsqu'une préoccupation d'ordre éthique se fait jour (*La sang, El gos del tinent, Forasters*), même lorsqu'on pourrait être tenté de repérer un discours idéologique construit (*Salamandra*), cette préoccupation et ce discours sont placés sous le signe d'une certaine indécidabilité : aucune pièce du corpus n'est une pièce à thèse ou à message ; aucun de ces textes théâtraux ne débouche sur une clôture du sens, mais bien au contraire sur une ouverture qui se fait le reflet de l'inquiétude inhérente à l'écriture dramatique. La quête du sens est permanente, mais elle est toujours en partie déçue : on a souligné à plusieurs reprises la place de l'ambivalence, de l'aporie et de l'énigme. Les auteurs ne cherchent pas à produire un discours sur le monde, mais bien plutôt à interroger le réel dans toute sa densité et dans toute sa complexité (fragmentation, éclatement, contradiction, diversité des points de vue et des expériences personnelles, etc.). Une *dramaturgie inquiète* : le système de signification à l'œuvre dans les textes théâtraux accorde souvent une place significative à différentes formes d'opacité, les relations d'accessibilité entre univers fictionnel et monde de référence ne vont pas toujours de soi, la construction de certains référents du texte théâtral est empreinte d'ambiguïté.

Dans ce dernier chapitre, on tentera donc de présenter, de manière synthétique, les principales conclusions que l'on peut tirer de l'analyse des huit pièces du corpus. À partir de l'étude de ces textes théâtraux, on peut vraisemblablement définir un certain nombre de « territoires dramaturgiques ».

⁷⁸⁴ On renvoie ici à cette affirmation d'Arthur SCHOPENHAUER : « Le compositeur nous révèle l'essence intime du monde, il se fait l'interprète de la sagesse la plus profonde, et dans une langue que sa raison ne comprend pas ; de même la somnambule dévoile, sous l'influence du magnétiseur, des choses dont elle n'a aucune notion, lorsqu'elle est éveillée. » *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Paris : PUF, 1966, p. 333.

⁷⁸⁵ Dans *Salamandra*, CLAUD et HILDE ne découvrent pas uniquement les lettres sous leur forme définitive ; dans la séquence 14, ils n'ont accès qu'au brouillon de celle adressée par la grand-mère de CLAUD à l'ami grec de Claudi Benet :

HILDE : El teu avi tenia un amic. Uns quants, però un que era grec. A París, vull dir. També estava ficat en política. La teva àvia el coneixia bé i el teu avi li donava records de part d'ell al final d'algunes de les cartes. Un amic amb qui el teu avi tenia molta relació. Tots dos van anar a parar al camp de Dachau. A les postals que li permeten enviar des del camp també acaba donant records de l'amic grec. El teu avi va morir a Dachau però el seu amic... no ho sé. El sobre amb l'esborrany i la nota... El sobre que tu has trobat. És l'esborrany de la carta que la teva àvia va enviar a l'illa grega de Milo. Després de la guerra. Després. Es vol posar en contacte amb aquell home. O amb la família d'aquell home. Qui sap si ho va aconseguir. (97-98)

3.1. Les effets de la présence et de l'absence

On se propose tout d'abord de revenir sur certains des principaux *territoires dramaturgiques*⁷⁸⁶ que l'on a pu voir se dessiner tout au long de l'analyse des huit pièces du corpus. « Territoires » que l'on pourrait entendre comme les différents espaces au sein desquels s'enracine et se développe le drame, et qui se définiraient tout à la fois *a*) par des coordonnées spatiotemporelles variables (en fonction de la nature et de la présence même des référents spatiaux et temporels : l'Univers, l'Occident, l'Europe, la Catalogne ; la Guerre Civile espagnole, la Seconde Guerre Mondiale, la fin du XX^e siècle barcelonais ; le présent de l'acte d'écriture, l'ici et maintenant de la représentation ; les nombreuses zones d'indétermination ; etc.) ; *b*) par des contenus (tels que des thèmes de prédilection) ; *c*) et par toute une série d'aspects formels et/ou structurels (structure temporelle, fragmentation de l'espace, polyphonie du discours, utilisation d'un matériau non spécifiquement dramatique, etc.). On s'efforcera alors de dresser une sorte de bilan des principaux résultats obtenus par l'étude des textes en question, mais on tâchera aussi, lorsque cela sera possible, de systématiser certaines analyses et certaines observations, toujours afin de dépasser la seule approche constatative et/ou descriptive (qui permet de prendre acte de la présence des référents spatiaux et temporels, ou de leur absence), c'est-à-dire dans le souci de découvrir comment la forme dramatique – à partir du traitement de l'espace et du temps – élabore son propre système de signification et se renouvelle peut-être ainsi en permanence.

Depuis le niveau macrocosmique de l'Univers jusqu'aux microcosmes domestiques et intimes, Benet et Belbel creusent le réel selon des modes et avec des moyens dramaturgiques variés, donnant ainsi lieu à des constructions spatiotemporelles assez diverses, et l'on peut alors observer différents effets de la présence et/ou de l'absence du réel : effacement des référents spatiaux et/ou temporels, ou au contraire, omniprésence des références géographiques et historiques ; sentiment de dilution du monde ; effet paradoxal de lisibilité de la réalité historique malgré son invisibilité manifeste. On le voit bien, par conséquent, le seul critère de la présence ou de l'absence de référents spatiaux et temporels (renvoyant à une géographie précise ou à une période historique déterminée) ne suffit pas à prendre la mesure du traitement et de la signification de l'espace et du temps dans les théâtres de Benet et de Belbel.

⁷⁸⁶ On s'inspire en partie ici de l'approche proposée par le groupe de recherche Poétique du drame moderne et contemporain (Paris III – Sorbonne nouvelle). Voir RYNGAERT, Jean-Pierre (dir.). *Nouveaux territoires du dialogue. Op. cit.*

3.1.1. Critique des types référentiels

Pour analyser le traitement des référents spatiaux et temporels dans les pièces du corpus, on s'est fondé sur une première distinction dont on a proposé de rendre compte en parlant, d'une part, de référentialité interne (ou fictionnelle) et, d'autre part, de référentialité externe (ou exogène). Cette distinction est d'abord apparue comme la plus évidente, et en même temps comme la plus incontestable, dans la mesure où elle se fonde sur un examen objectif des signes du texte théâtral – examen lui-même guidé par un critère unique : celui de la présence ou de l'absence de références concrètes au monde. On a ainsi repéré, de manière systématique, la présence de tous les toponymes et de toutes les références explicites à une période historique déterminée. On a par ailleurs accordé une attention toute particulière à différentes marques indicelles de cadrage historique et/ou culturel, repérables à travers toute une série d'éléments : comportements pouvant renvoyer à une certaine quotidienneté, accessoires permettant d'identifier l'époque, onomastique, etc.

En ce qui concerne l'onomastique, il est intéressant de relever sa présence dans l'ensemble des pièces écrites au cours de la période considérée. Dans l'œuvre théâtrale de Benet comprise entre 1989 et 2006, on peut distinguer les pièces où l'onomastique est absente, soit neuf pièces (*Desig*, *Dos camerinos*, *Fugaç*, *Alopècia*, *Testament*, *El gos del tinent*, *Precisament avui*, *L'habitació del nen* et *Tovallols de platja* – on rappelle que les désignateurs, dans *El gos del tinent*, sont de simples numéros cardinaux, et que le monologue *Alopècia* ne comporte même pas de désignateur) des pièces où l'onomastique est présente, soit quatre pièces (*E.R.*, *Olors*, *Això, a un fill, no se li fa* et *Salamandra*). Dans l'œuvre théâtrale de Belbel écrite entre les mêmes dates – et en incluant *Elsa Schneider*, pour les raisons déjà fournies –, l'onomastique est majoritairement absente (huit pièces : *Tàlem*, *Carícies*, *Després de la pluja*, *Morir*, *La boca cerrada*, *¡ Ay..., homes !*, *La sang* et *Forasters*) ; elle est présente dans quatre pièces (*Elsa Schneider*, *Sóc lletja*, *El temps de Planck* et *Mòbil*).

L'onomastique occupe donc à peu près la même place chez les deux dramaturges pour les pièces écrites dans la période considérée : elle est présente dans un tiers de l'œuvre théâtrale de Belbel et dans un peu moins d'un tiers de l'œuvre théâtrale de Benet. Parmi les pièces où l'onomastique est présente, deux sont hybrides, dans la mesure où tous les désignateurs ne correspondent pas à des noms propres : dans *E.R.*, les trois actrices sont pourvues d'un prénom et d'un nom, contrairement à l'élève de troisième année à l'*Escola del Teatre*, désignée par un nom commun (JEUNE FILLE) ; dans *Sóc lletja*, on a aussi à la fois des noms

propres et des noms communs – et du reste, on remarque un adjectif devenu nom propre (LA LLETJA), ce qui pourrait apparenter la pièce à une sorte de comédie musicale nominaliste, au sens où la fonction d'attribut de l'adjectif *lletja* semble, pour ainsi dire, se dissiper au profit d'une affirmation d'identité et même d'essence⁷⁸⁷. La présence de l'onomastique, dans *Elsa Schneider* et dans *Olor*, trouve sa justification au sein même du projet d'écriture : emprunt de noms propres à la nouvelle de Schnitzler et à la biographie de Romy Schneider dans la pièce de Belbel ; clôture de la trilogie amorcée avec *Una vella, coneguda olor* et *Baralla entre olors* dans la pièce de Benet, qui reprend certains personnages déjà présents – et déjà nommés – dans les deux précédentes. Chez Belbel, le recours à des noms propres connus se fait le terrain d'un double jeu à la fois de construction/reconstruction et de glissement depuis le monde de référence (exogène) vers l'univers fictionnel : dans *Elsa Schneider*, on a montré que les références au personnage de Mademoiselle Else et à l'actrice Romy Schneider finissent par converger dans la troisième partie de la pièce à travers un jeu singulier de confusion/fusion ; on observe le procédé inverse dans *El temps de Planck*, où la création des personnages ne se produit pas par fusion, mais par fission onomastique – la référence au scientifique Max Planck est scindée et donne naissance, sur un mode ludique, aux personnages de PLANCK et de MAX. L'onomastique peut bien sûr comporter un certain nombre d'indices à propos du lieu précis de l'action, de l'origine géographique des personnages, de leur nationalité, de leur appartenance culturelle (dans *Salamandra*, par exemple, HILDE est un prénom à consonance germanique, TRAVIS est un prénom à consonance anglo-saxonne), mais aussi éventuellement au sujet de leur âge (il faudrait examiner dans quelle mesure certains prénoms, en rapport avec d'autres signes, peuvent fonctionner par exemple comme des marqueurs générationnels), etc. Les prénoms n'ont pas de consonance spécifiquement catalane dans *El temps de Planck* (SARA, LAURA, ROSA, ANNA, MARIA), ni dans *Mòbil* (CLÀUDIA, SARA, ROSA, JAN). Dans quatre autres pièces, en revanche, on peut parler d'une inscription assez manifeste de la catalanité dans certains noms : *E.R.* (GLÒRIA MARC, ASSUMPTA ROCA, MARIA CAMINAL) ; *Olor* (JOAN, MANEL et MERCÈ) ; *Sóc lletja* (en particulier, CLARA ROGER, POL CARBONELL, et DOCTOR BLANES) ;

⁷⁸⁷ « Laide », pourrait-on dire, est le nom du personnage, à quoi se résume tout son être, si l'on en juge par les premiers mots que prononce la LAIDE à la scène 1 : « Sóc lletja. (Pausa.) Es pensen que no ho sé ? No s'equivoquin amb mi. Sé que sóc lletja. No poc agraciada, ni poc afavorida però molt bona noia, ni normaleta tirant a la lletgeta, ni gens guapa però té un no sé què, no. Sóc lletja i punt. Espantosament, fastigosament lletja. M'han mirat bé ? Fixin-se, no desviïn la mirada, gaudeixin de la contemplació de la meua lletjor en tota la seva esplendor. No seran pas els primers que ho faran, ja hi estic acostumada. Comentin el meu aspecte, descriguin-me en veu alta, parlin de les meves faccions amb els seus amics, facin-me servir per demostrar-se que interessants i que ben plantats i que ben parits i que ben fotuts que estan vostès. Es pensen que sóc una paranoica ? Això és que encara no m'han mirat bé » (11).

Salamandra (Claudi Benet). On pourrait donc se demander si les noms ne peuvent pas se substituer parfois, dans une certaine mesure, aux indications spatiales explicites ; à partir d'un examen sommaire de l'onomastique, on peut en effet être tenté d'ajouter trois titres aux exceptions déjà commentées : dans *E.R.* et dans *Això, a un fill, no se li fa*, de Benet, et dans *Sóc lletja*, pièce que Belbel a écrite en collaboration avec Jordi Sànchez, la nature et la forme des noms propres pourraient signifier que l'action a lieu en Catalogne.

À partir de l'analyse d'un certain nombre d'indices, et surtout en se concentrant de manière systématique sur la présence des référents spatiaux et temporels, on a donc pu définir deux grands types référentiels. Référentialité interne (ou fictionnelle) : les référents du texte théâtral renvoient au moins dans un premier temps au monde fictionnel, comme si l'œuvre pouvait construire, d'une certaine manière, son propre univers de référence ; ce premier type référentiel rend compte de la tendance majoritaire à l'élimination, non seulement des références locales (visibilité de Barcelone et/ou de la Catalogne), mais aussi de tous les référents spatiaux et temporels qui renverraient à un certain lieu du monde, à une certaine réalité historique, etc. Référentialité externe (ou exogène) : le texte théâtral puise explicitement ses référents dans le monde. Cette typologie générale a permis de repérer trois exceptions apparentes au sein du corpus, c'est-à-dire trois pièces qui se caractérisent par la présence notable – et inédite pour la période considérée – de toute une série de références à une géographie précise et/ou à une période historique déterminée. Mais on a vu dans le même temps que les trois textes théâtraux en question sont bien distincts : chacun d'entre eux se rattache d'une manière tout à fait singulière au phénomène observé, à tel point que la présence du réel peut n'être parfois qu'apparente, et même illusoire. On peut toutefois signaler un point de convergence : même dans les trois cas où le monde est – ou semble – présent, c'est-à-dire lorsqu'il est évoqué de manière explicite, le réel n'est pas traité sur un mode de représentation mimétique, dans une perspective d'inspiration réaliste (à la différence d'*Una vella, coneguda olor*, par exemple, une pièce dont l'écriture s'inscrit davantage dans la veine d'un certain théâtre dit « néo-réaliste », espagnol ou nord-américain).

Salamandra constitue probablement l'exception la plus manifeste du point de vue du phénomène étudié, en même temps que le cas le plus singulier. La pièce, en effet, ne se contente pas d'évoquer Barcelone ; depuis l'Ouest des États-Unis jusqu'à différents lieux européens, l'action dramatique traverse toute une série d'endroits précis du monde. Dans un mouvement permanent de découverte/dévoilement de l'Europe, et en particulier de la Catalogne, le texte théâtral met en rapport plusieurs lieux et plusieurs périodes historiques.

La présence et le traitement du réel contribuent largement à faire de *Salamandra* une œuvre à la signification complexe, ambitieuse par sa composition et par ses objectifs dramaturgiques, une pièce que l'on pourrait à cet égard mettre en parallèle, par exemple, avec *El manuscrit d'Ali Bei*.

Une dramaturgie du déplacement ? On a proposé plus haut cette appellation afin de rendre compte d'une certaine tendance de l'écriture dramatique, non seulement à explorer le motif du voyage, mais aussi à fonder son système de signification sur des *emplacements autres* qui peuvent être définis, d'une part, à partir de la nature des évocations/représentations (présence de toute une série d'ailleurs jusqu'alors jamais ou rarement présents : images de l'Amérique, omniprésence des camps nazis, etc., dans *Salamandra*) et, d'autre part, à partir du point de vue interne aux personnages (plusieurs figures, comme celles de l'étranger et de l'immigré, peuvent entraîner un certain décalage du regard porté sur le réel, sur un ici envisagé depuis l'écart, depuis la marge, ou simplement à partir d'autres codes culturels). Il faudrait approfondir ce qui ne reste ici qu'une piste de lecture ; on a déjà évoqué, dans le théâtre catalan contemporain, plusieurs pièces qui pourraient être vues comme des manifestations diverses d'une dramaturgie du déplacement.

Olors constitue une exception sensiblement différente, qu'il faut situer dans le cadre bien spécifique de la tendance de la littérature dramatique catalane à éluder les références explicitement locales (à partir des années 1980, et davantage encore au cours de la décennie suivante). Barcelone revient ici au centre du théâtre de Benet, ce qui n'avait plus été le cas depuis 1979, date d'écriture de *Baralla entre olors*⁷⁸⁸. Mais on a vu par ailleurs que la pièce ne saurait en aucun cas se réduire à une chronique de Barcelone à la fin du XX^e siècle.

Quant à *Elsa Schneider*, il ne s'agit que d'une exception apparente : le monde y est présent uniquement parce que Belbel se livre ici à un double exercice de réécriture dramaturgique et d'adaptation biographique ; malgré la présence, par ailleurs considérable, des référents spatiaux et temporels, on a pu mettre en évidence une formidable concentration de tous les signes du texte théâtral sur la trame fictionnelle – en même temps qu'une convergence de ces signes vers l'ici et maintenant de la représentation.

⁷⁸⁸ Il faudrait dire, pour être plus précis, que Barcelone retrouve ici sa visibilité la plus manifeste, ce qui ne signifie évidemment pas qu'elle ait tout à fait disparu de l'œuvre théâtrale de Benet entre 1979 et 1998 ; on a vu, en effet, que Barcelone et/ou la Catalogne peuvent être reconnaissables – au moins en filigrane – dans d'autres pièces écrites entre ces dates, que ce soit par exemple à travers la présence de l'onomastique, ou à travers d'autres éléments favorisant une certaine lisibilité du monde de référence. Josep M. BENET I JORNET, dans sa présentation de *Ai, carai !*, écrivait ainsi : « Ara, d'alguna forma, he volgut retratar directament la meva generació, la que ha ocupat llocs de responsabilitat després del franquisme, però situant-la en relació amb la generació anterior i fins amb la posterior » (« Història d'una comèdia ». In *Ai, carai !* Barcelone : Fundació Teatre Lliure, saison 1989-1990, s. p.).

On s'aperçoit, par conséquent, que l'opposition entre référentialité interne et référentialité externe est opérante dans un premier temps, mais qu'elle n'est en aucun cas suffisante. Si l'on s'en tenait à cette opposition, l'analyse se heurterait à un certain nombre de lacunes et même d'aporées : a) on se limiterait à une approche constative/descriptive, qui permettrait seulement de prendre acte de la présence ou de l'absence des référents spatiaux et temporels ; b) on serait dupe d'une double illusion, voire d'un double aveuglement : d'une part, une invisibilité manifeste n'interdit évidemment pas toujours la lisibilité (d'une réalité historique déterminée, d'un phénomène précis, d'un événement donné) et, d'autre part, la présence parfois considérable de toute une série de référents spatiaux et temporels n'induit pas nécessairement et/ou pas exclusivement un discours sur la réalité historique à laquelle renvoient pourtant ces référents – *Elsa Schneider* ne parle pas de Saint-Marin, de l'Autriche, de l'Allemagne ou de la France, il ne s'agit pas non plus d'une pièce sur l'époque d'Arthur Schnitzler ou sur celle de Romy Schneider (et pour prendre un autre exemple, à la limite, *Olors* ne parle peut-être pas tant de Barcelone que du passage du Temps et de l'inéluctabilité de la disparition, à travers l'image d'une partie de la ville en ruines et promise à la démolition) ; c) les deux types référentiels ne sont bien sûr pas exclusifs l'un de l'autre ; le monde auquel se réfère le texte théâtral est en effet toujours nécessairement redéfini aux dimensions de l'univers fictionnel – c'est une évidence que de le rappeler : dans *Olors* comme dans *Salamandra*, il y a fictionnalisation de la réalité historique.

Il faut donc, comme on s'est employé à le faire, aller au-delà de cette première typologie en prenant en compte la diversité des modes de renvoi au monde de référence et/ou à l'univers fictionnel. C'est ce que l'on a tenté de faire à partir de l'étude de *Desig* et de *Tàlem*, deux exemples paradigmatiques de la référentialité interne. Hypothèse programmatique : tout se passe comme si ces deux textes théâtraux, qui ont vu le jour à la toute fin des années 1980, permettaient de saisir certaines des principales voies empruntées par l'écriture dramatique, à partir de la décennie suivante, dans la production théâtrale de chacun des deux auteurs. La référentialité interne opaque que l'on a identifiée dans *Desig* semble se faire le reflet d'une ligne dramaturgique ouvrant à un certain théâtre de l'intime ; l'opacité, l'ambiguïté, l'étrangeté du texte théâtral – et l'état de perplexité que ce dernier engendre chez le lecteur/spectateur – épousent le caractère souvent indicible de l'expérience, le caractère insaisissable et équivoque de l'existence et des sentiments. Dans *Tàlem*, la valeur intra-référentielle du texte théâtral est, quant à elle, intimement liée à une conception et à une pratique ludiques de l'écriture dramatique, qui se traduisent par une inclination pour la structure théâtrale et pour les constructions spatiotemporelles. Ce penchant n'est pas

strictement formel, bien entendu, puisque le jeu en question devient signifiant et se présente peut-être même comme une clef dramaturgique de lecture du monde ; par exemple, dans *Tàlem*, le jeu autour de la structure temporelle imprime au texte théâtral une certaine conscience de l'irréversible du Temps (à travers son redoublement scénique paradoxal, que l'on s'est employé à décrire et à analyser). Ces deux orientations dramaturgiques peuvent évidemment coexister au sein d'une même œuvre théâtrale, et il serait tout à fait absurde, du reste, de présenter Benet et Belbel comme les détenteurs, l'un d'une dramaturgie de l'opacité, et l'autre d'un théâtre formaliste ; une telle conception apparaîtrait totalement infondée, et c'est bien pourquoi l'on a pris soin, dans la présente étude, de parler seulement de lignes, d'inclinations et de tendances de la forme dramatique, dans le souci de ne jamais enfermer la lecture des textes théâtraux dans une approche taxinomique infructueuse qui ne relèverait en définitive que d'une sorte de pensée par étiquettes.

On a observé, dans un bon nombre de pièces, que le texte théâtral semble se construire à soi-même ses propres référents. En d'autres termes, l'univers fictionnel supplante alors, parfois presque complètement, le monde de référence (extérieur), dans un mouvement de clôture du drame sur les signes qu'il a lui-même choisis, forgés, organisés. Ce phénomène se structure autour de quelques caractéristiques, à la fois majeures et récurrentes, de l'écriture dramatique : a) *Essentialisation et réitération du paysage dramatique immédiat*. On a défini le paysage dramatique immédiat d'une pièce comme l'espace extra-scénique en rapport immédiat avec la situation dramatique. Sauf dans certains cas (exceptionnels, comme *Salamandra*), l'univers fictionnel se construit à partir d'un petit nombre d'éléments ; c'est un espace souvent essentialisé : la maison, la route, le self-service et l'hypermarché dans *Desig*. On pourrait dire que la fiction ne donne d'elle-même qu'un nombre réduit de signes – et qu'elle répète ces signes. Le discours ne multiplie pas les espaces et/ou les temps narrés ; au contraire, même les récits du passé reviennent à plusieurs reprises sur telle image (l'homme aperçu sur la route dans *Desig*), sur tel événement (la livraison du lit dans *Tàlem*) ou même sur telle parole (la répétition par le personnage 3 de certaines répliques prononcées par les personnages 1 et 2 dans *El gos del tinent*). b) *Exploitation intradiégétique de l'objet théâtral*. On a eu l'occasion de montrer à plusieurs reprises que, la plupart du temps, la fonction référentielle des objets est reléguée au second plan. Il importe souvent peu de repérer le référent des objets dans le monde ; c'est leur place au sein de l'histoire (le lit dans *Tàlem*), et parfois même leur cheminement (le livre ancien dans *Forasters*), qui deviennent signifiants. D'où, une concentration majeure sur la trame fictionnelle. c) *Nature et utilisation des déterminants du temps et de l'espace*. Ici, là-bas, ailleurs, maintenant, demain, l'année

dernière, il y a quarante ans, etc. : bien entendu, les déterminants de l'espace et du temps sont tout à fait présents dans les pièces. Mais à défaut – la plupart du temps – de références concrètes à une géographie précise et/ou à une période historique donnée, ces déterminants ne trouvent leur point d'ancrage qu'au sein de la trame fictionnelle. On a eu l'occasion de commenter à cet égard le *rôle des unités micro-séquentielles*, qui fonctionnent parfois comme signifiants temporels : la fiction bâtit son propre cadre spatiotemporel. L'espace et le temps se font l'objet d'un débat très fréquent : la présence des personnages ne va pas de soi (*Què hi fas, aquí ?*) ; la perception des lieux varie considérablement selon les personnages, mais aussi selon les moments (dans *Desig*, par exemple, la question du chez-soi se pose de manière assez complexe dans le discours d'ELLE) ; etc. Ce qui se dit ainsi, par conséquent, ce n'est pas le rapport du personnage au monde extérieur (à une réalité historique déterminée), mais bien plutôt une certaine conscience de l'espace, du temps et du rapport à l'Autre. Du reste, à force de renvoyer à elle-même, l'histoire s'objective dans le discours (il arrive que les personnages reviennent ou s'interrogent sur ce qu'ils ont fait et/ou sur ce qu'ils ont dit).

3.1.2. Images de la contemporanéité

Il est probable que le processus de reconnaissance ou d'auto-reconnaissance soit puissamment à l'œuvre dans des pièces qui refusent pourtant tout ancrage géographique précis à l'action dramatique. Mais le processus en question ne se laisse pas facilement analyser ni même décrire. Un travail qui prétendrait y parvenir devrait s'inscrire dans le cadre d'une étude de l'esthétique de la réception, et prendre en compte toute une série de facteurs extérieurs au texte théâtral ; or, on n'a pas choisi d'engager la présente étude dans cette voie. Pour évaluer la place du monde contemporain dans les pièces du corpus, on s'est donc fondé exclusivement sur des éléments textuels – en particulier, sur l'examen des différentes marques indicielles de cadrage historique –, et il semble permis de parler d'une présence significative de la contemporanéité.

On formulera trois remarques pour commencer : a) *Histoire, historicité, historicisation*. Dans l'ensemble du corpus, on ne repère aucune pièce à proprement parler historique ; le fait que toute une partie de l'action se déroule dans les années 1960 ne suffit pas, on l'a vu, à apparenter *Forasters* à un théâtre historique. Dans le cas d'une historicité zéro, l'absence de signifiants temporels fonctionnant comme marques indicielles du passé ou de l'histoire ramène le spectateur au présent de la représentation et vient ainsi signifier, d'une certaine manière, la théâtralité ; c'est ce qui se produit de manière très nette dans toute la troisième

partie d'*Elsa Schneider*. Enfin, dans un certain nombre de pièces, on assiste à une historicisation paradoxale à travers la référence au présent ; cette historicisation est par exemple tout à fait manifeste dans une pièce comme *Olor*s (à travers une écriture de la ruine et de la trace, Benet évoque le présent comme si c'était déjà irrémédiablement du passé), mais de manière plus générale, le processus d'historicisation semble travailler en profondeur le texte théâtral, dès lors que ce dernier donne des signes reconnaissables de l'époque contemporaine de l'acte d'écriture. *b) Indications temporelles*. Dans la période comprise entre 1989 et 2006, sept pièces de Belbel mentionnent explicitement le moment de l'action (dans le texte didascalique initial). Dans *Forasters*, on l'a dit, l'action dramatique se structure autour d'une alternance entre le milieu des années 1960 et le XX^e siècle. Quatre pièces font simplement mention d'un « maintenant » qui correspond bien sûr au moment de l'écriture : *Morir* (1994), *Por mis muertos* (1996), *La sang* (1998) et *Mòbil* (2006). Plus explicite encore, le texte didascalique initial de *Carícies* précise : « Temps : Anys noranta ». Dans *Després de la pluja*, Belbel laisse un choix : « Ara o futur molt proper ». *c) Marques indicelles de cadrage historique*. Pour le reste, de nombreuses pièces peuvent renvoyer à l'époque contemporaine de l'acte d'écriture à travers toute une série de références, d'allusions, d'indices, etc. : certains lieux, certains comportements ou certaines pratiques, certains objets, par exemple, peuvent signifier le présent en fonctionnant en quelque sorte comme des *envois référentiels à la contemporanéité*.

Dans un premier temps, on rappellera de manière synthétique les principaux indices qui peuvent favoriser la reconnaissance du présent de l'écriture. Autrement dit, comment une certaine forme de contemporanéité se manifeste-t-elle dans les pièces ? *a) Accessoires et objets*. Dans *El temps de Planck*, les trois filles aînées préparent un joint et le fument avec leur père. Dans *Forasters*, les personnages n'occupent pas leur temps libre de la même manière : tandis que le FILS, dans les années 1960, lisait un livre, le PETIT-FILS, au XXI^e siècle, est absorbé par un jeu électronique. Les accessoires et les objets peuvent signifier le présent de diverses manières. On a commenté dans ce sens la place significative qu'occupent les différents moyens de communication dans les pièces du corpus : téléphones (*Olor*s, *La sang*⁷⁸⁹ ou *Mòbil*), courriers électroniques (*Salamandra*). On note que, depuis *Desig*, on est passé du réseau filaire à la téléphonie mobile : les représentations épousent et reflètent, en cela, l'évolution de la technologie et de la société. *b) Langue*. Le discours des personnages

⁷⁸⁹ « L'HOME es redreça i queda dret davant la DONA. No diu res. Ella el mira als ulls. Una llarga estona en silenci. Ell es fica la mà dins una butxaca dels pantalons. En treu un telèfon mòbil. Mira si hi ha cobertura. Treu un paperet de la butxaca. Hi consulta un número de telèfon. Marca. Allarga el telèfon a la DONA » (29-30).

peut comporter un certain nombre de marques indicielles de cadrage historique. Dans *Olors*, MARIA et MANEL évoquent un certain nombre de vocables tombés désormais en désuétude : l'usage lexical signifie alors le présent dans sa différence d'avec le passé. Bien que ce ne soit pas l'objet de la présente étude, il serait sans doute éclairant d'effectuer un examen des marques du temps dans les différentes pratiques de la langue ; par exemple, peut-on repérer des pratiques générationnelles de la langue ? c) *Comportements et pratiques du quotidien*. La contemporanéité peut se manifester à travers l'évocation/représentation d'un certain nombre d'éléments : lieux ou « non-lieux » (l'hypermarché et le self-service de *Desig*, le gratte-ciel de *Després de la pluja* ou l'aéroport de *Mòbil*) ; pratiques du quotidien (la référence aux repas dans *El temps de Planck* ou l'allusion au temps des jours et de la semaine, rythmé par l'activité professionnelle, dans cette même pièce et dans beaucoup d'autres : *Tàlem*, *La sang*, *Olors*, *Forasters*, etc.) ; moyens de locomotion et modes de déplacements. La liste est évidemment loin d'être exhaustive. d) *Idéologie*. On ne s'étendra pas sur cette question, tant il est difficile – et assez probablement vain – de déterminer ce que pourrait être l'idéologie des personnages (on ne reviendra pas ici sur la crise du personnage, ni sur la critique de la notion même de personnage). On souhaite seulement montrer qu'il est possible de repérer, à travers le discours des personnages, un certain nombre d'allusions à des attitudes morales, à des visions du monde, etc., qui peuvent fonctionner pour le lecteur/spectateur comme des marques reconnaissables du présent ; on n'en donnera qu'un seul exemple, à travers cet échange entre la PETITE-FILLE et le PETIT-FILS dans *Forasters* (II, 3) :

NÉT : Pel que m'ha dit ella [*la FILLA*], el teu pare també té un bon historial, ha ha ha... (*Fa un gest obscè.*)

NÉTA : I et penses que m'ha creat cap mena de problema ? Doncs no.

NÉT : No t'ho creus ni tu.

NÉTA : Et dic que no.

NÉT : I al iaio aquest, l'amiguèt que viu amb ell, com li dius ? Mama, també ?

NÉTA : Li dic pel seu nom. Mama, ho dic a la meva mare.

NÉT : I sopeu tots quatre juntets un cop a la setmana ? Tu, la mama, el papa i el noviet del papa ?

NÉTA : Un cop a la setmana no, però un cop al mes, sí.

NÉT : Ui, que moderns... això és ser gent com cal, tolerant i molt europea, sí senyor ! **(118)**

Les propos sarcastiques et insultants du PETIT-FILS, et plus largement l'ensemble de cet échange, renvoient bien sûr à l'évolution des mentalités dans la société contemporaine (vision de la famille, du couple, de la sexualité) ; sur un mode ironique, le personnage critique implicitement une certaine attitude de tolérance et d'ouverture (une attitude

« européenne », selon lui), qui semble même représenter à ses yeux l'idéologie conventionnelle ou dominante de l'époque – c'est la pensée des « modernes », des « gens comme il faut », suggère-t-il. e) *Imaginaire collectif*? Lorsqu'on examine les signes du présent, on est encore amené à se poser une autre question, peut-être la plus intéressante, mais aussi la plus complexe et la plus difficile à évaluer : Ne devrait-on pas se pencher sur une forme d'accès à la contemporanéité par le biais d'un réel déjà médiatisé ? En d'autres termes, les différents textes théâtraux présentent des images, des atmosphères, des lieux aussi, et parfois même des personnages, dont on ne parvient pas à déterminer l'ancrage géographique précis, mais que l'on a pourtant bien le sentiment d'avoir déjà vus quelque part – au cinéma, à la télévision, etc. Cette remarque vaut pour des représentations fort diverses, depuis l'écho possible de certains films de science-fiction dans *Després de la pluja*, jusqu'à l'allusion très nette aux séries télévisées – dont Benet lui-même a écrit de nombreux scénarios, pour la télévision catalane – dans *Això, a un fill, no se li fa*⁷⁹⁰. De sorte que, si l'on ne sait pas exactement où cela se passe, au moins devine-t-on quand cela a lieu : on ne reconnaît peut-être pas immédiatement le monde, mais plutôt des représentations déjà vues – et contemporaines – du réel.

Dans un second temps, on peut s'interroger sur la nature et sur la signification des différentes images de la contemporanéité repérables dans les pièces. Il ne s'agit évidemment pas d'en dresser une liste exhaustive, mais seulement d'indiquer certaines des principales orientations que l'on a observées. Chez Belbel – et vraisemblablement, très peu, voire pas du tout, chez Benet –, certaines pièces mettent l'accent sur une certaine *pesanteur de la matérialité*. Signe d'abord purement iconique, la coupe de champagne dans la troisième partie d'*Elsa Schneider* se dénote elle-même, pour ainsi dire ; ELSA SCHNEIDER, on l'a montré, n'y voit rien d'autre qu'un simple objet, dont elle ne sait du reste pas quoi faire. L'objet, dans un premier temps, est rendu à sa matérialité la plus absolue – une matérialité qui pèse de son poids le plus écrasant dans *Tàlem*, où le lit semble envahir et dominer l'espace scénique. Sans doute peut-on repérer en cela l'image d'une certaine contemporanéité du superficiel (accumulation des biens matériels, frénésie de la société de consommation) ; et au-delà, toute l'action dramatique qui se développe autour du lit nuptial renvoie à la recherche – impossible ? – du bonheur : le lit se fait obstacle à la communication

⁷⁹⁰ Comme l'observe Francesc FOGUET I BOREU : « *Això, a un fill, no se li fa* pot llegir-se també com una mena de jocós exercici d'autoimmunització de l'activitat professional que absorbeix Benet i Jornet com a guionista i mestre reconegut de guionistes. La paròdia dels mecanismes del serial televisiu, les referències a aquest mitjà i el tractament dels personatges i de les situacions semblen indicar-ho » (« Pròleg ». In BENET I JORNET, Josep M. *Això, a un fill, no se li fa*, p. 12).

et à l'échange, les personnages ne parviennent pas à se rencontrer vraiment, le mouvement vers l'Autre est voué à l'échec. Cette image de la matérialité trouve parfois son pendant dans une certaine *vacuité référentielle du discours*, que l'on a analysée en particulier dans *Tàlem*. Contrairement à la construction opaque du référent de certains pronoms chez Benet (entre autres, dans *Desig* et dans *El gos del tinent*), qui remplit une toute autre fonction, le mystère savamment entretenu autour de l'objet de l'échange (*la cosa, això*, etc.) ne vise en fin de compte qu'à tourner en dérision l'intérêt même de l'échange, à souligner sa valeur et sa portée extrêmement limitées : ces mystérieux termes ne désignent rien d'autre que le lit. Dans le même sens, plusieurs pièces de Belbel accordent une place significative à différentes formes d'emballlement du langage, de logorrhée, où la valeur communicative de l'énoncé s'amenuise considérablement, par exemple à travers l'énumération chaotique des sujets de conversation dans le discours de LA FEMME dans *Tàlem* : l'hibernation des moules en Afrique septentrionale, la philosophie péripatéticienne, etc. ; sur un mode humoristique, l'inventaire de ces termes (pseudo-scientifiques, pseudo-intellectuels) rejoint sans doute une certaine pratique – frénétique, vorace, boulimique même – du réel : on accumule les références culturelles, les notions, les concepts, les mots, comme on entasse des meubles et des objets – sans atteindre à leur signification. On a vu que la contemporanéité, telle qu'elle se manifeste en particulier dans *Tàlem*, semble se caractériser de manière sous-jacente par la perte des idéologies. Dans *La sang*, certaines références philosophiques sont tournées en dérision, elles ne peuvent plus être l'objet que de jeux de mots et paraissent, d'une certaine manière, vidées de leur contenu :

Miri'm a mi : tinc por, així doncs, cago. Cago, i en canvi, ric. Sóc una insensible ? M'he distanciat de mi mateixa ? A la merda Bergson. (*Pausa.*) La merda i el riure. (*Pausa.*) L'èsser i el no-res. Ha ! ha ! (*Pausa.*) Sartre. Una altra bona merda. La nàusea del no-res. Si hagués estat aquí, la nàusea se li hauria tornat descomposició, pura cagarrina ben empírica, com la meva, l'hi asseguro. **(32-33)**

LA FEMME, professeur de philosophie à l'université, séquestrée par des terroristes, semble exprimer que le monde des idées se fracasse contre les dures parois d'un réel hermétique, violent, et ici, meurtrier. La question de la possibilité de l'échange avec l'Autre traverse de manière assez constante les œuvres du corpus – et cette fois-ci, autant celles de Belbel que celles de Benet –, en lien (entre autres) avec une *présence notable des moyens de communication* : lettres, courriers et téléphones portables. Le plus souvent, on observe que les fils sont coupés ou sur le point de l'être ; les réseaux sont défectueux : on a déjà évoqué

la conversation téléphonique entre EMMA et CLAUD dans *Salamandra* ; on peut aussi s'intéresser brièvement, par exemple, à la fin de la scène 6 dans *Mòbil* :

JAN : [...] No cridis, que ja et sento. (*Pausa.*) Ara no... no... QUE NO EM CRIDIIIIIIS !!!
 (*Pausa.*) Eh ? Ehhh ? Quèeee ?... Què dius ?... Però què passa ?!... Per què corres ?, no t'entenc ! Què ? Quèee ? (*Se li talla la comunicació. Truca. Li surt una veu que li diu que les línies estan interrompudes. S'espanta.*) (27)

Bref, à chaque instant la communication menace de s'interrompre, et l'on retrouve en cela un véritable *topos* de la critique du monde contemporain : l'abondance des moyens de communication provoque paradoxalement le brouillage, et parfois même l'impossibilité de l'échange. Les images plus ou moins reconnaissables du monde contemporain reflètent, bien souvent, la difficulté ou l'impossibilité de l'échange, la perte du contact avec l'Autre, la *perte du sens* même – avec une attention toute particulière accordée à la perte ou à la disparition de la mémoire, dans un nombre significatif de pièces de Benet.

On peut enfin souligner la présence d'un certain nombre d'éléments, par ailleurs fort divers, propices à une atmosphère – tantôt manifeste, tantôt plus voilée – d'où sourdent la menace, la peur, l'angoisse : les incendies dans *Salamandra*, le cancer dans *Forasters*, l'image monstrueuse du paysage urbain éventré dans *Olors*, une forme d'attirance du vide exprimée de manière récurrente à travers le discours des personnages dans *Després de la pluja*⁷⁹¹, le terrorisme dans *La sang* et dans *Mòbil*, etc. Ces différentes évocations de la menace, de la catastrophe et du chaos reflètent évidemment toute une série de préoccupations et de craintes propres au monde contemporain, mais elles contribuent sans doute aussi, de manière plus souterraine, à engendrer un certain sentiment du présent comme temps de la fragilité et de l'inquiétude.

3.1.3. Monde de référence et univers fictionnel : relations d'accessibilité

On l'a bien vu, le seul critère de la visibilité du monde – au sens de la présence de référents spatiaux et/ou temporels renvoyant explicitement à tel quartier, à telle ville, à tel pays, à telle période historique, etc. – ne suffit pas à saisir la relation d'accessibilité entre l'univers fictionnel et le monde de référence. Représentation, présentation, évocation, allusion, effet de reconnaissance, lieux d'incertitude, conscience ubiquie du monde, etc. : la relation d'accessibilité repose sur un mécanisme extrêmement complexe, que l'on ne prétend

⁷⁹¹ On assiste par exemple à cet échange, à la fin de la première scène :

[*El CAP ADMINISTRATIU agafa la cigarreta del PROGRAMADOR INFORMATIC i la llença al buit.*]
 CAP ADMINISTRATIU : Un, dos, tres, quatre, cinc, sis, set, vuit, el perdo de vista.
 PROGRAMADOR INFORMATIC : Quant deu tardar un cos a arribar a terra ?
 CAP ADMINISTRATIU : Això mateix estava pensant. (39)

pas, du reste, décrire ici ; on se contentera de rappeler (toujours de manière synthétique) les principales modalités du renvoi – ou du non renvoi apparent – au monde, observables dans les pièces du corpus. Le texte théâtral met en dialogue toute une série d'images de l'espace et du temps, qui ne se ramènent pas à la seule opposition entre l'ici et l'ailleurs ; les constructions spatiotemporelles se caractérisent en effet par une certaine diversité dans les pièces du corpus, et l'on voit se définir à travers ces constructions différentes manières d'interroger le réel.

a) *Le représentation d'un ailleurs comme discours sur l'ici.* La distance et l'éloignement – on l'a vu dans *Salamandra* – peuvent se faire le terrain d'un jeu complexe de détours et de retours. La représentation ou l'évocation de lieux autres permet alors, en partie, d'interroger l'ici ; en l'occurrence, Barcelone et/ou la Catalogne comme lieu d'appartenance, en lien avec un certain nombre de préoccupations : fragilité de l'identité culturelle, avenir de la langue catalane, etc. Mais il faut se garder de toute interprétation réductrice lorsqu'on cherche à saisir la valeur et la signification même de tous les ailleurs qui abritent l'action dramatique. D'une part, il semble permis de parler d'une organisation centripète des référents – de l'ailleurs à l'ici, de la périphérie au centre (en lien avec la notion de retour vers l'ici et avec l'inscription elliptique de la Catalogne étudiée par Sharon G. Feldman). D'autre part, on pourrait aussi fort bien parler d'une orientation centrifuge de l'action dramatique, au sens d'une inscription des références locales au sein d'un contexte plus vaste (mouvement d'ouverture du local vers le global, du particulier vers le général, etc.).

La présence et l'organisation des référents spatiaux et temporels sont donc redevables de deux interprétations apparemment contradictoires – retour/ouverture : ces deux orientations ou ces deux mouvements qui travaillent le texte théâtral semblent renvoyer, en fin de compte, à une même tension, à un même débat entre l'ici et l'ailleurs, entre le particulier et l'universel. Le débat en question se traduit de manière assez nette, entre autres, à travers ce que l'on a décrit comme la valeur extime de certaines références, en particulier historiques : les situations et les destins personnels se trouvent en permanence surplombés et nourris par le monde extérieur et par l'Histoire collective. À travers une articulation subtile entre toute une série d'oppositions (évoquées précédemment : ici/ailleurs, local/global, particulier/universel, etc.), le texte théâtral s'emploie à interroger le réel à la lumière des différences et des ressemblances (il existe de nombreuses correspondances entre les périodes historiques et les lieux, mais les situations ne sont pas pour autant identiques : le drame ne

nivelle pas l'Histoire) et à la lumière, aussi, des différences et des répétitions : la forme dramatique, en lien avec une préoccupation éthique fondamentale, tente d'objectiver – à travers leur évocation multiple, plurielle – certains mécanismes historiques qui semblent se reproduire d'une période à une autre, partout dans le monde (opposition bourreau/victime, menace d'extinction, etc.) ; la question de savoir s'il est possible d'enrayer ces mécanismes reste grande ouverte.

b) *L'universalité comme horizon : ici comme ailleurs, partout.* L'indétermination spatiale, dans *El gos del tinent* ou dans *La sang*, par exemple, et même celle – en tout cas souhaitée et cultivée par Belbel – dans *Forasters*, engendrent un sentiment de dilution du réel qui favorise une certaine essentialisation des mécanismes ou des phénomènes évoqués : le pouvoir, la violence, le terrorisme, l'immigration, la rencontre avec l'Autre, etc. Ce mouvement vers l'universel est manifeste dans un certain nombre de pièces qui privent l'action dramatique de tout ancrage (explicite) dans une géographie précise et/ou dans une période historique déterminée. Le drame postule alors une signification déliée du strict enracinement contextuel, pour ouvrir les représentations vers l'horizon indéterminé du monde⁷⁹².

Il est vraisemblable que cette tendance dramaturgique s'inspire et se nourrit en partie, au moins du point de vue technique (forme et structure théâtrale), de la référentialité interne telle qu'elle est mise en œuvre et développée dans la plupart des pièces écrites à partir des années 1980 (pour Belbel) et à partir de *Desig* (pour Benet) : l'univers fictionnel se substitue, d'une certaine manière, au monde de référence ; il se constitue en monde possible où l'espace et le temps sont définis, non pas au moyen de toponymes ou de références historiques, par exemple, mais par les espaces narrés (fictionnels), par la biographie des personnages, etc.

c) *Monde du dehors/Mondes du dedans.* Dans plusieurs pièces, il ne s'agit pas de représenter le monde extérieur, comme ce peut être le cas, selon des modes à des degrés par ailleurs divers, dans un certain théâtre historique, dans le drame réaliste ou néo-réaliste, dans le théâtre épique, etc. On a en effet repéré, au sein du corpus, une inclination prononcée de la forme dramatique à montrer « l'intérieur de l'intérieur », selon la formule déjà évoquée de

⁷⁹² À cet égard, on a bien pris soin de parler, tout au long de cette étude, d'un mouvement, d'une aspiration, d'une inclination de la forme dramatique, car il serait tout à fait aberrant de prétendre que le texte théâtral puisse être tout à fait détaché du contexte au sein duquel il a été produit (comme s'il existait, en quelque sorte, des écritures hors sol et/ou hors temps).

Jean-Pierre Sarrazac. Les manifestations de l'intime sont aussi nombreuses que variées, et l'on ne reviendra pas ici sur cet aspect – qui constitue vraisemblablement l'une des caractéristiques majeures du drame moderne et contemporain –, car on a déjà tenté d'en rendre compte de manière détaillée tout au long des deux précédentes parties.

On peut néanmoins souligner un cas singulier : dans *L'habitació del nen* de Benet, non seulement la question du renvoi au monde (extérieur) importe peu, mais c'est au sein même de l'univers fictionnel que la relation d'accessibilité – entre le chronotope du PÈRE (l'ENFANT vit) et le chronotope de la MÈRE (l'ENFANT est mort) – pose problème, au point de devenir tout à fait indécidable. Il y a deux versions de l'histoire, aussi valables l'une que l'autre. Françoise Lavocat écrit qu'« un univers inconsistant, où l'on affirmerait [...] A et non A, que la même Cendrillon, au même moment, va au bal et ne va pas au bal, ne représenterait plus aucun état des choses »⁷⁹³. On pourrait dire, à la limite, que la qualité première de l'univers fictionnel de *L'habitació del nen*, c'est précisément d'être inconsistant – au sens où la pièce ne cherche pas à renvoyer à un réel concret, matériel, mais bien plutôt à rendre compte de la collision de deux espaces mentaux.

d) *Ici, et pas ailleurs*. On ne revient pas sur l'exception que constitue *Olors* au sein du corpus.

e) *Ici et maintenant : au théâtre*. On a repéré une modalité de renvoi au réel qui, au lieu de projeter le lecteur/spectateur vers le monde extérieur, le ramène à l'univers du théâtre et, plus précisément, au présent de la représentation. Ce phénomène, particulièrement manifeste dans la troisième partie d'*Elsa Schneider*, est repérable à chaque fois que le théâtre donne des signes de lui-même (prise à partie du public à travers le regard dans *Tàlem*, etc.)

3.2. Le dramatique, le scénique et le contigu

Comme on a tenté de le montrer pour chacune des huit pièces que l'on a choisi d'analyser, le rapport entre le dramatique, le scénique et le contigu est souvent déterminant. Espace dramatique, espace scénique et espace contigu, temps dramatique et temps scénique : ces notions, telles qu'on les a définies dans la première partie de cette étude, permettent d'interroger les différentes constructions spatiotemporelles, non pas comme des images fixes et immuables d'un bout à l'autre de la pièce (images du monde, de la société, de l'Histoire,

⁷⁹³ LAVOCAT, Françoise. « L'œuvre littéraire est-elle un monde possible ? » *Art. cit.*, p. 8.

ou figurations de la conscience et de l'intime), mais plutôt comme des espaces de dialogue où la forme dramatique se construit, pour ainsi dire, en tension avec les catégories de l'espace et du temps.

3.2.1. L'espace du drame : étrécissement ou espacement ?

Dans les pièces du corpus, l'étendue du drame varie considérablement. On va, chez Belbel, des microcosmes les plus intimes – ce que l'on a appelé, par exemple, l'espace ultime du moi dans *Elsa Schneider* – au macrocosme de l'univers (dans *El temps de Planck*), en passant par toute une série d'espaces intermédiaires. Chez Benet, les coordonnées spatiales du drame sont également très souples, depuis l'intérieur domestique d'où le MARI ne sort jamais dans *Desig*, jusqu'au voyage à travers l'Europe qu'entreprennent CLAUD et HILDE dans *Salamandra*.

La nature des espaces est par ailleurs extrêmement variée. Dans les pièces de Belbel, on peut repérer les espaces suivants : la seule scène du théâtre (dans *Elsa Schneider*) ; un nombre important d'intérieurs domestiques et/ou familiaux (dans *Tàlem*, *El temps de Planck* ou *Forasters*, mais aussi dans certaines scènes de *Carícies* ou de *Morir*) ; des intérieurs d'un autre type, souvent des espaces d'anonymat (l'hôpital dans la scène 4 de *Morir*, l'hôtel dans *Mòbil*, et bien entendu le huis clos de la séquestration dans *La sang*) ; plusieurs lieux mi-clos, mi-ouverts, qui s'apparentent d'ailleurs souvent à des « non-lieux » (à l'image des téléphones portables, la gare, les voitures et l'aéroport, dans *Mòbil*, constituent moins des lieux en tant que tels qu'une sorte de figuration de la mise en relation entre différents espaces) ; des extérieurs (des rues, dans *Carícies*, mais aussi par exemple un parc, comme dans la scène 2 de *La sang* – et bien entendu le toit du gratte-ciel dans *Després de la pluja*⁷⁹⁴) ; des espaces liés à une activité professionnelle – souvent situés dans l'espace contigu : les bureaux sont à l'intérieur du gratte-ciel (dans *Després de la pluja*), du commissariat de police (dans la scène 3 de *La sang*) on ne voit qu'une « petite terrasse » ou qu'une « cour ». Dans les pièces de Benet écrites entre 1989 et 2006, on observe aussi une

⁷⁹⁴ Carles BATLLE propose une analyse tout à fait éclairante de la construction de l'espace dans *Després de la pluja* ; il montre bien, en particulier, que l'on n'est ni *dedans* ni *dehors* : « A *Després de la pluja* ens trobem amb un espai únic. El terrat d'un gratacel. Un lloc insegur, precari, perillós, no preparat perquè s'hi pugui, no preparat perquè hi plogui. Un lloc atractiu i enganyós, que no és dins ni fora de l'edifici ; que s'eleva cap al cel però que roman inexorablement vinculat a la terra ; que dispensa de prohibicions i jerarquies i, alhora, les manté ; que reparteix la seducció del vertigen entre el risc de la temptació, el desig de llibertat i l'extinció definitiva. No es pot fer res contra les lleis de la gravetat. "Sé que no sóc un ocell" – diu un personatge al bell mig del terrat, i mentrestant un altre afirma que sap volar. És així com, a la manera de Koltès, amb aquest terrat, Belbel concep una configuració espacial simbòlica – no plural – del món, de la vida i de la intimitat dels personatges. Imatge del dins en el fora. Metàfora estricta de l'ànima » (« Pròleg ». *Art. cit.* In BELBEL, Sergi. *Després de la pluja*, p. 14-15).

présence significative des espaces domestiques et/ou familiaux (par exemple dans *Desig* ou dans le premier acte de *Fugaç*), mais la nature des autres espaces est, là encore, extrêmement diverse : quartier, ville, pays (dans *Olors* et *Salamandra*) ; le monde du théâtre (dans *E.R.*) ; l'hôtel comme lieu de rencontre (dans *Precisament avui*) ; etc. L'espace intérieur peut devenir un véritable huis clos (la maison close dans *El gos del tinent*). Enfin, en ce qui concerne la nature des espaces, on remarque une prédilection très nette pour les espaces urbains, mais on observe malgré tout la présence de certains espaces ruraux et/ou naturels, ou au moins non urbains : le bois dans *Elsa Schneider*, l'éloignement de toute ville dans *Desig*, l'élément céleste dans le deuxième acte de *Fugaç*, le coucher de soleil de Milos dans la séquence 19 de *Salamandra*.

Dans l'œuvre théâtrale de Benet, comme dans celle de Belbel, la distribution intérieur/extérieur ne peut pas être comprise à la seule lumière de l'opposition ouverture/fermeture. Certes, dans *La sang*, il est bien évident que les espaces ouverts des scènes 2, 3 et 4 (parc public, petite terrasse ou cour d'un très vieil immeuble, jardin d'une maison luxueuse), permettent d'établir un contraste particulièrement marqué par rapport au huis clos de la première et de la dernière scènes. L'extérieur (la voûte céleste), dans le deuxième acte de *Fugaç*, s'oppose également à l'« intérieur informel » (premier et troisième actes) : l'espace semble favoriser l'échange qui a lieu ici, sous la forme d'une confession mutuelle et intime, entre l'HOMME et la JEUNE FILLE⁷⁹⁵. Mais on a bien vu qu'un espace extérieur peut n'être en fin de compte ni dedans ni dehors (*Després de la pluja*), qu'un intérieur en apparence bien fermé se trouve menacé de béance (on rappelle le fonctionnement des portes dans *Forasters*), que l'opposition intérieur/extérieur finit même parfois par s'annuler symboliquement (extérieur, nuit : on a une impression de clôture de l'espace à la fin de *Desig*), etc.

Unité de lieu/Multiplicité-pluralité : Dans les pièces du corpus, on observe une prédilection certaine pour la pluralité des lieux de l'action et, par conséquent, une rareté des pièces fondées sur une unité de lieu – bien entendu, on ne prend pas en compte ici les pièces courtes, pour ainsi dire condamnées à l'unité de lieu par leur forme même. Il y a unité de lieu dans seulement trois pièces de Benet : *Precisament avui*, *Olors* et *L'habitació del nen* ; et dans trois pièces de Belbel : *Tàlem*, *Després de la pluja* et *Forasters*. Il semble donc permis

⁷⁹⁵ Enric GALLEN observe : « En l'acte segon, sense abandonar ni la base realista ni les característiques generals del llenguatge del primer, i en una escena única centrada en dos personatges, el text assumeix un registre més evocatiu, més poètic, i profundament dramàtic. Així, els diàlegs entre l'Home i la Noia neixen de la urgència de la comunicació immediata, de la confessió mútua, complexa i matisada, d'allò que cap dels dos no vol ni pot amagar » (« Introducció ». In BENET I JORNET, Josep M. *Fugaç*, p. 22).

de parler d'une inclination apparente des théâtres de Benet et de Belbel à la pluralité, à la multiplicité, à la diversité. Mais dans le même temps, il est possible de comprendre une telle inclination à la lumière de la lecture que propose Jean-Pierre Sarrazac dans *L'Avenir du drame* ; l'auteur s'interroge, en effet, sur l'« espacement » du drame – ce que l'on a décrit ici comme l'étendue variable des espaces du drame peut faire écho à cette notion – et sur la « dispersion » de l'espace – dont on a brièvement rendu compte en évoquant la nature diverse des espaces dans les pièces du corpus. Sarrazac affirme : « Toute l'évolution du drame moderne pourrait ainsi être lue, du point de vue de l'espace, comme une *crise de l'intérieur* »⁷⁹⁶. La notion d'*étrécissement de l'espace du drame* fait l'objet d'un développement extrêmement éclairant au second chapitre de *L'Avenir du drame*, intitulé « L'espacement du texte » :

En apparence, nous assistons aujourd'hui à un étrécissement de l'espace du drame. Les pièces nouvelles se déroulent le plus souvent dans un lieu confiné : appartement, chambre, bureau, espaces privés. [...] Mais ce recentrage de l'espace du drame moderne sur l'univers domestique ne va pas non plus sans un espacement.

Car l'univers domestique n'est pas convoqué dans son unité et dans son resserrement mais dans sa dispersion : les objets-repères de la vie d'intérieur se découpent sur fond de *désert*. [...] Levée du huis clos : l'espace domestique est ventilé sur la scène du monde ; le lien privé est soumis à un démembrement et à un espacement.⁷⁹⁷

Sarrazac parle alors d'un « lieu paradoxal où nous sommes à la fois dedans et dehors », d'un « composé d'intérieur et d'extérieur » qui puise en partie sa source dans l'avant-garde des années cinquante (Ionesco, Adamov, Beckett, etc.)⁷⁹⁸. Étrécissement/Espacement : il y aurait certainement lieu d'interroger l'espace, dans les théâtres de Benet et de Belbel, à l'aune de cette tension car la forme dramatique, bien loin de s'épuiser dans l'effort mimétique, semble instaurer une pratique dialectique de l'espace – mi-clos, mi-ouvert, tantôt unique, tantôt pluriel, parfois fragmenté, etc., l'espace semble à chaque fois redéfini aux dimensions d'un dialogue complexe et sans cesse renouvelé de la conscience avec le monde, peut-être parce que le réel (le monde extérieur mais aussi la réalité intérieure de l'individu)

⁷⁹⁶ SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'Avenir du drame. Op. cit.*, p. 70.

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 68.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 68-69. Jean-Pierre SARRAZAC observe : « la scène beckettienne s'avère un *Dépeupleur* : “Séjour où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur. Assez vaste pour permettre de chercher en vain. Assez restreint pour que toute fuite soit vaine.” C'est l'espace de la clôture et du transit, du vagabondage immobile : “Installe-toi là, dans le noir, adossé aux oreillers – et vagabonde” (*La Dernière bande*). Le lieu retiré et l'espace infini s'y transvasent indéfiniment l'un dans l'autre : “J'ai tiré ma roulure de vie au milieu des sables ! Et tu veux que j'y voie des nuances ! *Regard circulaire*. Regarde-moi cette saloperie ! Je n'en ai jamais bougé” (*En attendant Godot*) » (*ibid.*, p. 69).

n'est saisissable que par éclats et dans l'expression même de son opacité et/ou de sa dispersion.

3.2.2. Des scènes du temps, le temps en scène

3.2.2.1. Thématization et poétiques du Temps

On a pu repérer dans certaines pièces du corpus différentes formes de *thématisation du Temps*, au sens où le Temps comme catégorie de l'expérience humaine – sociale, culturelle, mais sans doute davantage encore intime – imprime pour ainsi dire une forme particulière au texte théâtral : le Temps n'est plus seulement un thème central ; il devient pour ainsi dire un principe structurant de l'œuvre. Les constructions spatiotemporelles visent à exprimer, à refléter ou à interroger l'étoffe du Temps – sa densité, sa complexité, et jusqu'à son mystère, ce qui échappe à l'entendement. Ce processus de thématization du Temps est particulièrement repérable dans la structure théâtrale même de *Tàlem* et de *Forasters*. Dans la première, en effet, on a analysé la création, sur le mode de la cataphore, de ce que l'on a proposé d'appeler des contiguïtés temporelles : les signes du texte théâtral s'élucident grâce aux éléments qui les suivent ; cette construction temporelle ludique n'en est pas moins signifiante, dans la mesure où elle permet au lecteur/spectateur d'éprouver son propre rapport au temps (ici, à travers une forme paradoxale de répétition de l'irrépétibile). Dans la seconde, la confusion/fusion finale des corps et des temporalités est longuement préparée, tout au long de la pièce, par l'alternance entre les deux époques ; le désajustement temporel permet, à la fin de la seconde partie, d'attribuer en quelque sorte des dimensions spatiales à l'instant mortel, c'est-à-dire de rendre visible (de représenter) ce qui est par définition invisible (irreprésentable).

Le désajustement temporel trouve peut-être sa manifestation à la fois la plus singulière et la plus radicale dans *El temps de Planck*, à travers une écriture dont la mesure semble être celle d'un chaos organisé : on a parlé d'une dramaturgie de la particule, afin de rendre compte d'un texte théâtral où les espaces, les temps et les personnages sont envisagés, pour ainsi dire, comme des ensembles/magmas de signes – propices, par conséquent, à tous les jeux de confusion/fusion. Inversion des relations familiales (la petite MARIA est enceinte, et l'enfant à naître, c'est son propre père), coexistence de situations contradictoires ou incompatibles en logique, etc. : on a tenté de montrer comment toute une série de procédés contribuent, dans *El temps de Planck*, à l'élaboration d'un temps dramaturgique original, que l'on a défini comme une construction de nature poétique où s'annulent toute une série de

distinctions telles que temps long/temps court, avant/après, intime/cosmique. La thématization du Temps, très présente également dans le théâtre de Benet, ne donne sans doute pas lieu aux mêmes formes et ne se traduit pas non plus à travers les mêmes procédés ni à travers les mêmes moyens dramaturgiques. En particulier, on a essayé de rendre compte, dans *Oloris*, d'une forme sensible de métaphorisation paradoxalement spectaculaire de l'invisibilité – de l'écoulement du Temps, du sentiment de finitude, de l'inexorable de la disparition.

Il y aurait peut-être lieu de parler de *deux poétiques du Temps* – dans le sens premier de la *poièsis* grecque (une technique nécessairement productrice d'une forme) – dont l'une répondrait principalement à une démarche formelle et dont l'autre serait à chercher davantage du côté de la puissance évocatrice du texte théâtral. D'une part, une certaine poétique formelle – et parfois, aussi, ludique – semble à l'œuvre lorsque la construction de la structure théâtrale repose en grande partie sur l'exploitation du Temps comme principe organisateur, c'est-à-dire comme une force qui préside à l'agencement et à l'articulation des différents signes du texte théâtral (répétition/redoublement des scènes, constructions anachroniques, dislocation de la chronologie, etc.). D'autre part, on pourrait parler d'une poétique suggestive/évoctrice du Temps qui se fonde plutôt, par exemple dans *Oloris*, sur le discours des personnages – évocations du passé, nostalgie liée au passage du Temps, etc. –, mais aussi sur la création d'un certain nombre d'images scéniques – le paysage en ruines – et même sur un certain sentiment du Temps que l'écriture dramatique parvient à imprimer au texte théâtral – désir de continuité et de transcendance, inquiétude liée à l'effacement de la mémoire et à la menace de disparition. Il ne s'agit ici que d'une piste de réflexion, et il est bien certain, par ailleurs, que ces deux poétiques du Temps ne sont nullement exclusives l'une de l'autre ; il y a bien une dimension formelle, par exemple, dans la construction de la structure temporelle d'*Oloris*.

3.2.2.2. Quand le temps dramatique rejoint le temps scénique

De manière très synthétique, on rappelle ici cette découverte que l'on a pu faire dans un certain nombre de pièces du corpus : plusieurs textes théâtraux instaurent un rapport singulier entre temps dramatique et temps scénique. Il est bien sûr des cas évidents où le temps de la représentation est signifié, de manière tout à fait manifeste : adresse au public dans *Elsa Schneider* ; regards en direction de la salle au cours de différents « gags » de *Tàlem* ; inclusion originale du temps du spectateur au temps de l'action dans *El temps de Planck* (à la toute fin). Le temps dramatique et le temps scénique se trouvent alors dans un

rapport d'équivalence particulièrement net, puisque ce rapport est dénoté par les signes d'une théâtralité assumée et/ou par ceux du présent de la représentation ; c'est une caractéristique notable – mais non constante – du théâtre de Belbel.

De manière plus implicite, le temps dramatique semble parfois épouser le temps scénique parce qu'il est perçu et mesuré, dans le discours des personnages, comme un temps de représentation ; dans *Olors*, par exemple, on a analysé dans ce sens les différentes répliques portant sur les entrées et les sorties des personnages, mais il serait sans doute intéressant d'interroger le rapport temps dramatique/temps scénique à chaque fois que les personnages se livrent à un commentaire de nature autoréflexive sur les situations qu'ils traversent⁷⁹⁹.

⁷⁹⁹ On s'est penché sur l'influence que le théâtre d'Eduardo DE FILIPPO – en particulier, la pièce *Sabato, domenica e lunedì*, que Sergi BELBEL a mise en scène en 2002 – a pu exercer sur l'écriture de *Forasters* (une influence peut-être repérable aussi, à certains égards, dans *El temps de Planck*). Dans *Sabato, domenica e lunedì*, Peppino, le maître de maison, apprend qu'il a été moqué par son frère Raffaele :

GIULIANELLA : No, me lo ha detto per prendermi in giro. E si è messo a rifare la scena tragica che ha fatto papà, imitandolo in un modo perfetto. Io stavo morendo dalle risate.

PEPPINO (*con amarezza*) : È finita a risate, è finita... è vero ?

GIULIANELLA : No papà, non è finita a risate : abbiamo continuato a fare quello che facciamo sempre. Quello dice bene zio Rafele quando dice che la nostra famiglia è da teatro comico napoletano. (DE FILIPPO, Eduardo. *Sabato, domenica e lunedì*. Turin : Giulio Einaudi, 2001, p. 81.)

La pièce est une comédie et la famille s'y trouve définie sur un mode comique. De manière comparable, *Forasters* se présente comme un mélodrame et la famille s'y trouve définie, pour ainsi dire, sur un mode mélodramatique :

NÉTA : Vas fer bé de marxar. La nostra família és... (*Calla*.)

FILLA : Com ?

NÉTA : És... Ai, no trobo la paraula exacta que la defineixi...

FILLA : Potser no hi ha cap paraula que la pugui definir bé. O sí. (*Pausa*.) Un càncer ? (67)

La propension autoréflexive du discours des personnages constitue un point de contact très fort entre la pièce de BELBEL et celle d'Eduardo DE FILIPPO. Edoardo ESPOSITO remarque « une forme de théâtre dans le théâtre, avec la dynamique de la tranche de vie, certes fictive, d'une famille napolitaine proposée selon les cadences explicites d'une représentation théâtrale, au sujet desquelles certains personnages s'interrogent, ouvrant un débat subtil sur le sens de ce qu'ils vivent et de leur façon de l'exprimer » (*Eduardo de Filippo : discours et théâtralité*. *Op. cit.*, p. 252-253). On pourrait appliquer ce commentaire à *Forasters*, presque à la lettre. Les exemples les plus frappants de ce « débat subtil » des personnages se trouvent dans la seconde partie, lorsque la confusion des deux époques est le plus nettement ressentie et devient troublante. On peut analyser le dialogue qui a lieu à la scène 3 tout de suite après qu'on a commencé à entendre des coups et des cris à l'étage supérieur :

[*La FILLA*] També mira a dalt. Els crits augmenten d'intensitat. Segurament, algú està apallissant a algú altre.

FILLA : Què està passant ?

ASSISTENTA : Res de bo [...].

FILLA : És insuportable, per l'amor de Déu...

NÉTA : Després pujaré a veure...

FILLA : No t'hi fiquis. Aquesta gent és... No vull que prenguis mal.

NÉTA : T'estiro al llit ?

FILLA : Què ens està passant ? (126-127)

Le regard de la FILLE en direction du plafond permet d'identifier le référent de la première réplique : « Què està passant ? » ; la question porte clairement sur le message sonore provenant de l'étage supérieur. L'incertitude et le mystère se situent donc hors de l'espace scénique et hors de l'espace de la famille. Mais le jeu des pronoms personnels se substitue ensuite au jeu des regards : « Què ens està passant ? » ; la seconde interrogation de la FILLE porte non seulement sur la situation dramatique, mais aussi, d'une certaine manière, sur la construction de la structure théâtrale elle-même, c'est-à-dire sur la répétition des événements et sur le processus de confusion/fusion qui se prépare ainsi. Ce qui est mis en question, c'est donc en quelque sorte le temps même de la représentation – son déroulement, la ressemblance entre cet épisode (au XX^e siècle) et celui (identique, dans les années 1960) auquel le spectateur est sur le point d'assister dans la suite de la scène.

Enfin, on peut repérer dans certaines pièces une forme de représentation de la représentation, qui constitue une sorte de point d'intersection où se rejoignent le temps de l'action dramatique et celui de la représentation ; dans *Olors*, le regard du spectateur se trouve saisi, d'une certaine manière, par le révoluer photographique de MARIA/Benet.

3.2.3. Les surprises de l'espace : rapports de contiguïté

On peut vraisemblablement aboutir à des résultats assez éclairants en interrogeant le texte théâtral à l'aune du rapport de contiguïté tel qu'on l'a défini dans la première partie de cette étude. On se propose de retracer succinctement les principales découvertes auxquelles on a abouti à partir d'une telle analyse. Bien entendu, il s'agit avant tout de pistes qui restent encore très largement à explorer.

3.2.3.1. Contiguïté et obscénité

L'étude de l'utilisation de l'espace contigu, dans le théâtre de Benet et dans celui de Belbel, fait apparaître une différence très nette entre les deux dramaturges. On a – à première vue seulement – une utilisation assez conventionnelle chez Benet, qui relègue au hors-scène l'acte sexuel (entre MARIA et JOAN dans *Olors*) et la mort des personnages (le meurtre des personnages 1 et 2 dans *El gos del tinent*). Chez Belbel, c'est tout l'inverse : ANNA et MAX font l'amour sur scène dans *El temps de Planck* (au début de la scène 18) et de nombreux personnages meurent sur scène – dans *El temps de Planck*, dans *Morir*, dans *Forasters*. L'assassinat de la FEMME, dans *La sang*, a lieu sur scène :

L'HOME va per darrere la cadira i agafa fortament la DONA, que balbucejia paraules incomprensibles i plora desconsoladament. La DONA JOVE li agafa el braç esquerre. La DONA es resisteix. Finalment la DONA JOVE aconsegueix d'injectar-li el líquid. La DONA JOVE fa un senyal amb el cap a l'HOME, el qual deixa estar la DONA. [...] [La DONA] S'adorm completament. Mor. (96-97)

Avant la mort du personnage, on assiste à son agonie verbale : la FEMME, à travers un effet lointainement comparable à celui observé dans le discours d'ELSA, commence par parler sa mort (« *amb una veu cada cop més dèbil, tot i que fa esforços inhumans per no quedar adormida i continuar parlant* » [97]). Certes, Belbel ne va pas jusqu'à représenter l'horreur du dépeçage du cadavre (message sonore : « *Se senten sorolls metàl·lics, cops. És l'HOME que està agafant estris i eines per tallar el cap a la DONA. Engega una serra elèctrica. Se sent el soroll inconfusible del contacte del metall amb la pell i amb els ossos del coll* » [97]) ; mais la pièce s'achève dans une mare de sang qui « sort de l'obscurité » et

avance « vers la lumière »⁸⁰⁰. Dans *Forasters*, on l'a vu, ce qui est représenté sur scène, c'est précisément l'irreprésentable – non pas au sens d'invisible (l'instant létal), mais d'obscène. La représentation particulièrement précise de l'agonie passe en grande partie par une écriture de la scatologie et, plus largement, par une dramaturgie du corps dégradé, déjà esquissée dans *Morir*.

Du point de vue de l'écriture du corps impropre, abject même, on repère une sorte d'arc qui se tend de *Morir* à *Forasters*, en passant par *La sang*⁸⁰¹. On pourrait sans doute parler d'une forme d'esthétique *trash* (ordure, en anglais) : Belbel s'attache à montrer la souillure, la décomposition, la déjection, à travers une *dramaturgie de l'organique abject* qui s'incarne dans des images enclines à provoquer le dégoût et la répulsion⁸⁰². L'auteur a la possibilité de ne pas représenter certaines actions, de faire en sorte qu'elles aient lieu dans l'espace contigu (qu'elles soient racontées par un personnage, par exemple) ; le fait que Belbel ne recoure pas à ce procédé souligne bien le caractère fondamental de l'obscénité dans toute une partie de son théâtre : il interroge les limites du représentable.

3.2.3.2. La pression du hors-scène et les espaces intimes/ultimes du moi

Il peut s'avérer particulièrement intéressant d'examiner les effets produits – sur les personnages, sur le déroulement de l'action dramatique, sur l'atmosphère de la pièce, etc. – par la pression du hors-scène, lorsque cette dernière s'exerce de manière très nette depuis l'espace contigu. Cette pression peut alors se manifester à travers des moyens dramaturgiques assez variés : message sonores (les bruits qui parviennent depuis l'appartement situé à l'étage supérieur dans *Forasters*), espace gestuel/ludique (les regards en direction du plafond dans cette même pièce), discours des personnages (le personnage 1, dans *El gos del tinent*, veut découvrir « qui regarde »).

Associé à une présence concrète et identifiable (les voisins dans *Forasters*) ou incertaine, mystérieuse (le personnage 1, dans *El gos del tinent*, sait qu'il est vu, mais il ignore par qui),

⁸⁰⁰ « Una bassa de sang surt de la foscor » (101). « La sang continua avançant cap a la llum. [...] Hi ha una bassa enorme, que ara sí, s'atura sota el cercle de llum » (102).

⁸⁰¹ On trouve encore des échos de cette tendance dans une pièce récente de Sergi BELBEL, *A la Toscana* (2007). À la scène 2, par exemple, on tire avec une arme à feu sur MARC, qui reçoit la balle en plein front ; la scène s'achève avec cette indication scénique : « MARC es posa a plorar. Torna a mirar-se al mirall. S'enfada amb ell mateix. Es fica un dit al forat del cap i, enrabiad, comença a buidar-se el cervell, que cau a trossets sobre la pica del lavabo. Fosc. » (31).

⁸⁰² On emploie le terme d'*abjection* avec le sens que lui attribue Julia KRISTEVA. L'état d'abjection, selon elle, n'est pas provoqué par une image précise, mais par un ensemble d'éléments : « Dégoût d'une nourriture, d'une saleté, d'un déchet, d'une ordure. Spasmes et vomissements me protègent. Répulsion, haut-le-cœur qui m'écarte et me détourne de la souillure, du cloaque, de l'immonde. » *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris : Le Seuil, 1980, p. 10.

l'espace contigu peut devenir un puissant moteur du drame en tant qu'il favorise un certain mouvement vers l'intériorité : effroi, qui se traduit par la répétition de l'interdit, « No obris ! », dans *Forasters* ; angoisse à éprouver la certitude d'une menace innommable dans *El gos del tinent* ; étouffement du carcan familial, accablement du poids de la société dans *Elsa Schneider*. Pressé par ce dehors qui se situe à la lisière de l'espace scénique, le personnage semble poussé jusque dans les retranchements ultimes du moi.

3.2.3.3. La production du sens par contiguïté

On a repéré dans le théâtre de Benet une utilisation singulière de la contiguïté : un certain nombre de pièces fondent en partie leur système de signification sur l'utilisation de l'espace contigu ; ou, plus précisément, le contigu se définit comme l'espace où s'élabore/se met en question la signification. Cette tendance de la forme dramatique n'est sans doute pas sans lien, du reste, avec le rapprochement que l'on a suggéré entre les séquences de *Salamandra* et la scène-tableau : Benet fait l'impasse sur l'événement sensationnel en le livrant, d'une certaine manière, à l'opacité du hors-scène ; c'est ce que l'on a tenté de mettre en évidence en montrant comment le lecteur/spectateur est invité, dans *El gos del tinent*, à puiser en partie dans les marges de l'action dramatique et du discours des personnages pour accéder au sens.

Si l'histoire (la trame fictionnelle) se déroule en partie à côté de l'espace scénique, on peut dire également que l'Histoire est sans cesse à l'affût – peut-être toujours sur le point de broyer les individus, les peuples, les cultures, parce que ses mécanismes restent en quelque sorte invariables : violence du pouvoir, présence inévitable de vainqueurs et de vaincus, menace de la disparition et de l'oubli, etc. Surprise de l'espace : dans une pièce comme *El gos del tinent*, la valeur politique (au sens large) ne repose évidemment pas sur un discours explicite, sur l'énoncé d'une thèse, d'un message, d'une idéologie ; elle se dévoile – en partie – à travers une utilisation subtile de l'espace contigu.

3.3. Un spectacle de l'Invisible

Une certaine recherche d'universalisme peut sans doute en partie expliquer, on l'a vu, la tendance des théâtres de Benet et de Belbel à éluder les références explicites à une réalité historique déterminée, à quelques exceptions près bien sûr ; mais au-delà de cette aspiration (probable, mais difficilement mesurable), le processus d'effacement en question fonctionne comme un puissant ressort dramaturgique. On a cité plus haut cette formule de Beckett :

« la condition de l'objet était d'être sans nom » ; l'objet, le réel – monde extérieur, mais aussi réalité du dedans – se trouve sans doute toujours nécessairement en débat dans la littérature dramatique. De ce réel, Benet et Belbel ne cherchent pas seulement à témoigner au sens strict ; par des formes et par des moyens dramaturgiques divers, ils semblent aussi signifier l'insignifiable : ils montrent précisément ce que le théâtre ne peut pas montrer.

Tâche apparemment paradoxale : il faudrait alors, pour saisir le texte théâtral, essayer de déterminer l'objet – ineffable, invisible – de sa désignation⁸⁰³. Dans la plupart des cas, les représentations ne s'établissent pas sans un certain sentiment d'étrangeté, d'opacité, de dilution du réel. La domesticité, par exemple, ne va pas de soi : elle s'enchevêtre au cosmique, dans *El temps de Planck* ; elle est éventrée/éventée, réduite à des décombres, dans *Olors* ; etc. L'incertitude, l'ambiguïté, l'opacité, se nichent dans toutes les sphères du monde : mystères de l'Univers et du Temps, mécanique imparable d'une Histoire qui broie les individus et les peuples, fragilité de la ville et du quartier, instabilité de l'espace domestique – celui de la famille, celui du couple. L'inquiétude, la peur et l'angoisse, enfin, travaillent en profondeur la sphère individuelle : le corps est malmené (malade dans *El temps de Planck* et dans *Forasters*, exécuté/torturé dans *El gos del tinent* ou dans *La sang*, exhibé/violé au moins symboliquement dans *Elsa Schneider*) ; l'intériorité est tourmentée, on l'a vu, de diverses manières – non seulement menacée par le monde du dehors (contraintes de la société, poids ou déterminisme de la famille, peur de l'Autre, etc.), mais aussi et peut-être avant tout traversée de ses propres contradictions.

Ainsi, on pourrait affirmer que le théâtre, lorsqu'il élude les références concrètes, ne fuit pas véritablement le réel (dans un souci d'universalisme, par exemple) ; c'est un réel autre – intérieur/intime, et de manière plus large, ineffable, confus ou mystérieux – que la forme dramatique semble chercher à saisir. Représenter l'irreprésentable, donner un spectacle de l'Invisible : tels sont, pour ainsi dire, certains des défis essentiels et apparemment paradoxaux, que semblent se lancer de nombreuses pièces de Benet et de Belbel. Il y aurait

⁸⁰³ Dans un article déjà évoqué (ROLLET, Aymeric « “Où le personnage est-il chez lui ?” La notion de “territoire rhétorique” dans le théâtre catalan contemporain ». *Art. cit.*), à partir de l'étude d'*Après moi, le déluge* de Lluïsa CUNILLE, on a esquissé ce questionnement autour d'une écriture qui vise à introduire dans la littérature (ici, dramatique) une vérité invisible, c'est-à-dire étrangère à toute forme d'image – une formule qui prend la forme d'un paradoxe, dans la mesure où l'écriture, et sans doute davantage encore la mise en scène, se heurtent inévitablement à cette question : Comment représenter l'absence, le creux, c'est-à-dire ce qui, par définition, ne peut pas être vu ? Pour une analyse des effets esthétiques engendrés par la tension entre, d'une part, l'expression verbale (qui passe nécessairement par des images) et, d'autre part, une forme de vérité invisible, voir SAID, Edward. *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*. Columbia University Press, 2008. La réflexion dont on fait part ici, ainsi que certaines analyses effectuées précédemment (en particulier, l'étude de la métaphorisation paradoxalement spectaculaire de l'invisibilité dans *Olors*), doivent beaucoup à la lecture de cet ouvrage et à l'approche théorique de son auteur.

lieu d'émettre l'hypothèse d'une certaine *dramaturgie de l'Inquiétude*, qui trouverait des réalisations diverses selon les auteurs et même selon les textes. Chez Benet, à partir de l'analyse d'*Olors*, on a décrit une dramaturgie élégiaque fondée sur une écriture de la trace – marque du Temps – et structurée autour d'une temporalité du souci, qui imprime aux signes du texte théâtral une courbure particulière, définie par la tension entre, d'une part, la finitude certaine du temps de la vie (disparition inexorable) et, d'autre part, le temps cosmique (infini). On touche ici au cœur d'un problème essentiel dans le théâtre de Benet ; la question de la survie et de la continuité, de la mémoire, de la transmission et de la transcendance traverse en effet un bon nombre de ses pièces.

Cette question n'est certainement pas indifférente non plus à Belbel, quoiqu'elle se pose sans doute plus tardivement dans son œuvre théâtrale⁸⁰⁴ et en des termes, bien sûr, en partie distincts. Il faudrait d'ailleurs se demander à cet égard si *Olors* ne pourrait pas avoir exercé une certaine influence sur l'écriture de *Forasters* : à travers le tandem MARIA/PETITE MARIA, on n'est pas loin, d'une certaine manière, de la confusion/fusion (des époques, des personnages, des destins personnels) vers laquelle converge toute la structure temporelle de *Forasters*. Bien entendu, les personnages ne se confondent pas dans *Olors*, mais les deux femmes portent le même prénom, et surtout, la PETITE MARIA souhaite devenir photographe, comme sa tante ; la construction du personnage (PETITE MARIA) repose donc bien sur un jeu de ressemblance-répétition/différence, peut-être précurseur, dans une certaine mesure, de celui auquel se livrera Belbel, de manière certes beaucoup plus radicale, dans son mélodrame familial.

On peut repérer très tôt, dans le théâtre de Belbel, une forme singulière et quasi obsessionnelle de dramaturgie de l'Inquiétude qui se traduit par la tentative, sans cesse recommencée et sans cesse renouvelée (au plan formel), de saisir l'instant mortel ou létal, c'est-à-dire de transposer à la scène cet instant – par nature irréprésentable – à travers la construction d'un temps et d'un espace dramatiques singuliers. C'est avec *Elsa Schneider* que l'auteur commence à interroger l'instant létal, en quelque sorte de manière indirecte puisque, par le biais de la réécriture dramaturgique, il recourt d'abord au procédé de la mort

⁸⁰⁴ C'est vraisemblablement à la fin de *La sang* que l'on trouve l'une des premières manifestations (en tout cas, l'une des plus nettes) d'un véritable souci de transcendance dans l'œuvre théâtrale de Sergi BELBEL ; dans son monologue final, adressé au cadavre – ou plus exactement, au sang de la FEMME – la PETITE FILLE déclare :

Saps què ? Em sembla que aquests dies que m'estarà a casa de l'àvia, li demanaré d'anar a fer una volta. Ella és molt innocent, sempre fa el que li demano. Abans, m'hauré assabentat de l'adreça de casa teva. Ens hi acostarem. Li diré que a dintre hi viu un nen que conec. Trucarem a la porta. Demanarem per ell. El teu fill. Ell apareixerà, em mirarà i dirà que no em coneix de res. (*Pausa.*) Però tant se val, ell m'haurà mirat i jo ja l'hauré vist. (104)

Ce qui est formulé ici, depuis l'étrangeté de l'enfance, c'est en quelque sorte une promesse de transmission, de passage : le regard échangé entre les deux enfants pourrait bien rétablir, d'une certaine manière, une forme de continuité face à la brutalité et à la mort.

parlée à la première personne, qu'il emprunte à la nouvelle de Schnitzler, *Mademoiselle Else*. Jusqu'à *Forasters*, en passant par *Morir*, puis par *El temps de Planck* – mais aussi, dans une moindre mesure, par *La sang*, où l'on assiste à l'assassinat (représenté) et à l'agonie (parlée) de LA FEMME –, Belbel s'attache à élaborer des constructions dramaturgiques enclines à explorer le moment mystérieux du dernier soupir.

Explorer, interroger, parcourir : ces verbes sont de nature à rendre compte du projet et de l'écriture de Belbel dans les pièces en question, bien plus que ne le seraient les verbes montrer, représenter ou évoquer. Il ne s'agit pas, en effet, de dire quelque chose sur la mort (à travers le discours), ni de dire/monttrer la mort d'un personnage (on n'en apprendrait rien, si ce n'est qu'il se meurt et qu'il est mort) ; l'auteur s'emploie plutôt, de manière forcément paradoxale, à faire connaître l'inconnaissable de la mort, en attribuant une spatialité et une temporalité à une chose qui, par définition, en est dépourvue. Il travaille l'instant létal – « punctiforme », selon le qualificatif de Jankélévitch – de l'intérieur : il fait de ce point un territoire dont il distord les limites et bouleverse les plans : l'irréversible de la mort et du Temps est désamorcé dans la seconde partie de *Morir* (pas totalement, toutefois, car dans la dernière scène, le SCÉNARISTE donne tous les signes d'une crise cardiaque, comme au tout début de la pièce⁸⁰⁵) ; on a identifié dans *El temps de Planck* ce que l'on a appelé un chronotope mortel, qui se caractérise par l'annulation de toute une série de distinctions (vie/mort, avant/après, etc.) et qui favorise la coexistence de toute une série d'espaces-temps ; quant à *Forasters*, la pièce semble s'achever dans une forme d'abolition particulièrement signifiante de la temporalité et de la spatialité même. Dans le théâtre de Belbel, la mort se décline donc, pour ainsi dire, sous de multiples formes : structure théâtrale à chaque fois renouvelée, moyens et procédés dramaturgiques divers, etc. ; même les genres et les registres dramatiques varient (pièce musicale, mélodrame, etc.).

On se contente ici de le signaler : à partir de ces considérations, il y aurait peut-être lieu d'engager une réflexion assez éclairante autour d'une certaine forme d'intra-réécriture – selon la définition de l'intra-réécriture que l'on a proposée à l'issue de l'analyse d'*Elsa Schneider* – dans le théâtre de Belbel. Ainsi, pour les titres évoqués ici (écriture/réécriture de l'instant létal), il faudrait se demander si chaque pièce antérieure ne pourrait pas constituer, dans une certaine mesure, une sorte d'hypotexte au sein duquel la nouvelle pièce (hypertexte) puiserait en partie ses référents ; on verrait alors, par exemple, s'il est permis de

⁸⁰⁵ DONA : Què tens ?

GUIONISTA : Ho veig tot... negre.

(El GUIONISTA s'estreny amb força el braç esquerre a l'altura del pit. Es queda sense respiració. Cau a terra. La DONA se'l mira... aterrida?... sorpresa ??? Inexpressiva ?...) (162)

dire que le traitement de l'espace et du temps dans *Forasters* se nourrit (en partie) des formules dramaturgiques élaborées par Belbel dans *Elsa Schneider*, dans *Mourir*, dans *El temps de Planck*, et peut-être même dans *La sang* (en particulier, du point de vue d'une certaine écriture de la scatologie). Du reste, une telle approche permettrait peut-être de mettre en lumière, non seulement dans l'œuvre théâtrale de Belbel, mais aussi dans celle de Benet, toute une série de traits significatifs de ce que l'on a choisi ici de désigner comme une dramaturgie de l'Inquiétude.

Dramaturgie de l'Inquiétude qui oriente le texte théâtral vers un spectacle de l'Invisible ; écriture d'un mystère, tout à la fois ineffable, sans nom et sans contours, et que les auteurs cherchent pourtant à définir, peut-être parce qu'il s'agit là de l'essence même de la vie humaine et de l'expérience sensible du monde. À travers différentes formes d'opacité, d'étrangeté, en cherchant parfois à signifier l'insignifiable, Benet et Belbel cultivent dans certaines de leurs pièces, pour ainsi dire, *un théâtre du je-ne-sais-quoi tourné vers le presque-rien*, vers l'élément indicible et invisible de l'expérience intime – on fait ici écho, une dernière fois, aux écrits philosophiques de Vladimir Jankélévitch, qui ont accompagné toute une partie de ce travail :

Le je-ne-sais-quoi est quelque chose qui n'est rien, et qui est donc « presque-rien » ; une présence qui est absente ou une absence qui est présente, et qui est donc omniprésente ; qui est incompréhensiblement partout et nulle part, prochaine et lointaine, ici et ailleurs, soi-même et autre que soi, maintenant et plus tard.⁸⁰⁶

Il y a dans ce commentaire une densité et une clarté qui – par la bande, mais de manière troublante – permettent bien de rendre compte, synthétiquement, de tout le jeu de la présence et de l'absence que l'on s'est employé à décrire et à analyser au cours de cette étude. Un *spectacle de l'Invisible* : c'est à dessein que l'on emploie le terme de spectacle, car il contribue à mettre l'accent sur la projection du texte théâtral vers la scène – inhérente, on l'a dit, à l'écriture dramatique, mais par ailleurs souvent éclatante dans les pièces de Benet et de Belbel. On a par exemple souligné, à cet égard, une véritable fascination dont Belbel fait preuve pour l'écriture des regards ; mais plus largement, une certaine conception de l'écriture dramatique semble se dévoiler à travers l'évocation et/ou la représentation, tant dans l'œuvre de Benet que dans celle de Belbel, de différentes formes de désir – symboliquement, on voit peut-être alors se définir *le théâtre comme espace de désir* : désir que Benet affirme, ou plutôt qu'il annonce, dans toute sa densité et dans tout son mystère,

⁸⁰⁶ JANKELEVITCH, Vladimir. *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien, I, La Manière et l'occasion*. Paris : Le Seuil, 1980, p. 103.

dans le titre de sa pièce de 1989 ; désir physique qui se manifeste fréquemment entre les personnages, au point de structurer en profondeur toute une partie de l'action dramatique ; désir multiforme, peut-être plus confus, de l'échange ou du contact avec l'Autre. Dans *El temps de Planck*, ROSA affirme :

Només algú que excita secretament el desig dels altres
pot fer alguna cosa bona en el món de l'espectacle **(81)**

À partir de cet énoncé où l'on pourrait ne voir, dans un premier temps, qu'une sorte de lieu commun, Belbel semble en réalité proposer, en filigrane, une définition beaucoup plus subtile de l'essence même du théâtre – une définition qui pourrait, du reste, s'appliquer aussi bien à sa propre écriture qu'à celle de Benet. Dans une grande partie de l'œuvre de ces deux dramaturges, l'écriture dramatique s'emploie en effet à susciter le désir du lecteur/spectateur à travers les ambiguïtés, les ambivalences, les apories, les énigmes, l'opacité du texte – pas de désir sans le sentiment d'une absence, d'un manque : et le désir, alors, prend peut-être moins la forme d'une quête de sens à proprement parler (recherche d'une signification clairement établie, d'un message, d'une vérité), que celle du partage d'une certaine expérience, d'un certain sentiment intime du monde. Espace de désir, le théâtre invite ainsi à établir des continuités souterraines entre les représentations/évoqueries, multiples et multiformes, d'un réel – monde extérieur et monde intime du dedans – toujours insaisissable, éphémère, fragile, travaillé de contradictions, parsemé de coupures, d'interruptions, parfois fragmenté, disloqué même.

- CONCLUSION -

L'examen des référents spatiaux et temporels dans les pièces du corpus a permis de mettre en lumière différents modes de représentation et différents systèmes de signification dans les théâtres de Josep M. Benet i Jornet et de Sergi Belbel. On a tenté, à travers ce travail, de rendre compte d'une certaine vision et d'une certaine pratique de l'écriture théâtrale dans l'œuvre de ces deux auteurs. Quel rapport le théâtre entretient-il avec le réel ? Comment la forme dramatique permet-elle d'explorer le monde, qu'il s'agisse du monde du dehors ou d'une réalité intérieure, intime, parfois insaisissable ? Dans le chapitre de synthèse, on a tenté de présenter les principaux résultats auxquels on est parvenu, au plan théorique, tout au long de l'étude des pièces du corpus. On souhaite désormais indiquer un certain nombre de pistes de réflexion, de possibles sujets d'étude, de perspectives, que l'on pourrait peut-être dégager de ce travail.

1. Perspectives théoriques

a) Une certaine dramaturgie de l'Inquiétude, dont on a esquissé la description, en lien avec l'idée du spectacle de l'Invisible, ouvre peut-être la voie à une approche éclairante du drame contemporain. Quel que soit finalement l'objet apparent de sa désignation (un quartier dans une ville, une demeure familiale, une période historique précise, ou même un espace indéterminé, etc.) et quels qu'en soient les modes de représentation (plus ou moins mimétique, essentialisé, fragmentaire, etc.), le texte théâtral semble parfois superposer à ses images – dans des proportions qui restent bien sûr à évaluer – ce que l'on pourrait appeler l'élément insaisissable et/ou irréprésentable du moi (d'une conscience inquiète, en proie au doute et au mouvement, qui peine souvent à se définir et à se saisir elle-même). C'est ce que l'on a commencé à observer en s'inspirant, en particulier, des travaux d'Edward Said⁸⁰⁷, et sans doute serait-il éclairant d'engager l'analyse des textes théâtraux dans cette voie : de quels outils théoriques dispose-t-on, et quels sont ceux que l'on pourrait élaborer, pour saisir la tension entre, d'une part, l'expression verbale – et plus largement, l'image –, et d'autre part, une forme de vérité invisible ou de sentiment ineffable et intime du monde ?

⁸⁰⁷ SAID, Edward. *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*. *Op. cit.*

CONCLUSION

b) On a vu, de manière ponctuelle, qu'il peut s'avérer fructueux de s'intéresser aux différentes pratiques de la langue catalane dans le discours des personnages ; par exemple, la référence à certains mots tombés en désuétude contribue, dans *Olor*, à signifier une époque et à dire le passage du Temps. Ainsi, il y aurait sans doute lieu de se livrer à un examen systématique des marques du temps dans les différentes pratiques de la langue : peut-on repérer, par exemple, des pratiques générationnelles de la langue ? Toujours dans *Olor* – et c'était d'ailleurs certainement le cas, déjà, dans *Una vella, coneguda olor* –, MARIA et MANEL ne parlent sans doute pas tout à fait comme leur mère ; et la PETITE MARIA, dans la pièce de 1998, ne s'exprime peut-être pas exactement de la même manière que sa tante. De manière générale, à chaque fois qu'une pièce met en contact plusieurs générations, il faudrait se demander si la langue ne fonctionne pas, en partie, comme marqueur temporel. Dans *Forasters*, par exemple, les pratiques de la langue semblent varier de manière assez significative en fonction des époques, des générations, des âges, mais on devrait sans doute aussi chercher dans quelle mesure la langue peut fonctionner comme marqueur spatial : les étrangers, dans cette pièce de Belbel, s'expriment-ils comme les membres de la famille ? Les pratiques de la langue contribuent vraisemblablement à signifier la période historique, le lieu géographique, mais elles peuvent comporter aussi, dans certains cas, toute une série d'autres indications⁸⁰⁸, par exemple sociales, culturelles, ou même idéologiques et politiques ; par exemple, peut-on repérer dans le discours de certains personnages les signes d'un parler propre à telle ou telle classe sociale (sociolecte) ?

c) On pourrait s'inspirer en partie de la psychosociologie de l'espace (évoquée dans la première partie de cette étude) qui propose une forme de modélisation de l'espace sous la forme de sphères concentriques. Il ne s'agit certainement pas d'examiner les textes théâtraux avec une approche de nature psychosociologique, mais plutôt de déterminer les différentes sphères de l'espace dramatique. On pourrait chercher à identifier, lorsque c'est possible, la sphère (ou les sphères) d'appartenance du personnage : Quelle est, sinon sa vision, au moins sa mesure du monde ? À quelle échelle le personnage appréhende-t-il le réel ? À quel niveau le conflit se situe-t-il ? Où – dans quel *champ subjectif*, pourrait-on dire – le drame se développe-t-il ? Un tel examen ne redoublerait pas mais compléterait, en les nuancant peut-

⁸⁰⁸ En dehors du corpus et de la période considérée, la pièce *Una història catalana* est tout à fait emblématique à cet égard ; Jordi CASANOVAS s'est en effet entouré des linguistes Noèlia MOTLLÓ et Ramon SISTAC, afin d'effectuer un travail non seulement sur le catalan dialectal (les personnages qui vivent à la montagne s'expriment en catalan nord-occidental pyrénéen), mais aussi sur l'espagnol argotique (pour les personnages du quartier de La Mina). Voir MOTLLÓ, Noèlia. « El català de muntanya a *Una història catalana* ». In CASANOVAS, Jordi. *Una història catalana*. Tarragone : Arola, 2011, p. 13-15.

CONCLUSION

être, les résultats obtenus par l'analyse de ce que l'on a appelé l'étendue du drame, car on serait amené à étudier de quelle manière et dans quelles proportions les sphères en question peuvent varier, au sein d'une même pièce, selon les personnages. Dans *El temps de Planck*, la sphère qui se dessine à partir du discours de SARA, par exemple, se limite de manière assez nette à l'espace domestique (la maison) et à un certain périmètre de quotidienneté (SARA ne voit pas – ou ne veut pas voir – plus loin que la boutique qu'elle tient avec PLANCK) ; en revanche, la structure du champ subjectif de MARIA semble autrement plus complexe puisque le personnage appréhende le réel à l'échelle macrocosmique de l'univers, dont chaque évocation peut être vue comme une image, pour ainsi dire, de la profondeur de sa conscience – on peut, du reste, s'en étonner, au moins à première vue, dans la mesure où MARIA n'est qu'une enfant.

Il serait sans doute intéressant d'essayer de décrire l'organisation des différentes sphères d'appartenance des personnages. Dans *Forasters*, par exemple, on a peut-être au début une organisation assez stable, en tout cas en apparence : les personnages autochtones semblent appréhender le monde principalement à l'échelle de la maison (et de la ville où se trouve l'appartement), tandis que la conscience des personnages étrangers intègre bien entendu un ailleurs (le lieu d'où ils viennent) ; mais cette première description, en fin de compte, n'est guère satisfaisante : d'une part, comme on l'a montré, les étrangers ne sont pas toujours ceux que l'on croit (la FILLE est, d'une certaine manière, devenue une étrangère après quarante années d'absence, alors que l'HOMME a été symboliquement intégré à la communauté familiale lorsqu'il était ENFANT), et d'autre part, la structure théâtrale conduit vraisemblablement à une forme d'étrécissement de l'espace aux dimensions du corps (le drame se développe – au moins en partie – à l'échelle du corps malade de la MÈRE, puis de la FILLE, avant même le jeu final de confusion/fusion).

Comment les sphères en question s'articulent-elles ? Quels rapports s'établissent entre elles ? Dans *Desig*, par exemple, le MARI est étroitement lié à l'espace domestique de la résidence secondaire, dont il ne sort pas, tandis que dans le discours du personnage d'ELLE, la question même de l'appartenance (au sens, ici, du sentiment d'être chez soi quelque part) est bien plus indécidable, comme on l'a souligné. Les sphères d'appartenance, dans cette pièce ou dans *El gos del tinent*, par exemple, sont plus difficiles à déterminer que dans *Salamandra*, où la pluralité des lieux facilite sans doute l'identification des sphères en question – c'est aussi le cas dans *Olor*, grâce à la référence explicite à Barcelone : l'échelle à laquelle MARIA appréhende le réel dans *Olor*, c'est essentiellement celle du quartier. À l'inverse, dans des pièces comme *Desig* ou *El gos del tinent*, le conflit se situe ou se noue,

comme on a tenté de le montrer, précisément dans le langage – on pourrait dire que c’est l’espace même de l’interlocution qui délimite la véritable sphère d’appartenance des personnages : ils appartiennent au dialogue, sans jamais parvenir, du reste, à se faire comprendre tout à fait.

En parvenant à délimiter de manière assez précise les différents champs subjectifs qui correspondent aux personnages, on enrichira certainement la compréhension des conditions mêmes de l’échange. Certaines sphères d’appartenance sont-elles partagées ? Ou, au contraire, s’opposent-elles ? Peuvent-elles être carrément hermétiques les unes aux autres ? C’est apparemment le cas dans *El temps de Planck*, où la famille de la petite MARIA refuse, pour ainsi dire, d’accéder avec elle à l’espace cosmique inconnu et aux mystères du Temps. Les personnages n’appréhendent pas tous le réel à la même échelle, et l’organisation entre elles des différentes sphères que l’on voit ainsi se définir contribue à fonder le système de signification du texte théâtral – on renvoie ici à l’organisation polycentrique du drame, observée dans *Elsa Schneider* : il y aurait lieu d’analyser pour chaque pièce le mode d’articulation des différentes sphères (polycentriques, concentriques, etc.), car leur organisation même peut sans doute être vue comme le reflet d’une certaine image ou d’une certaine représentation du monde.

2. Perspectives « rhétoriques »

Il serait sans doute éclairant d’interroger les textes – non seulement toutes les pièces du corpus, mais sans doute aussi celles d’autres dramaturges catalans contemporains – à la lumière de la notion de « territoire rhétorique », qui a pour mérite de prendre en compte une certaine proximité des approches rhétorique et spatiale, c’est-à-dire des catégories du discours et de l’espace ; il s’agirait moins, alors, d’analyser les multiples formes de *discours du lieu* repérables dans les pièces, que d’envisager le *discours comme espace*, afin d’étudier différentes pratiques du discours qui intègrent un certain mode et un certain type de représentation du monde.

Il peut sembler doublement paradoxal de vouloir envisager le drame contemporain à la lumière d’une notion développée par Vincent Descombes dans un ouvrage consacré à Marcel Proust, et par ailleurs tombée d’une certaine manière en désuétude, comme le signalait déjà George Steiner à la fin des années 1960 en opposant, justement, la confiance dans le langage, qui caractérise encore le projet romanesque d’un Marcel Proust, à la démarche d’un Beckett, qui procède du « refus de voir dans la langue et la forme littéraire

des réalisations adéquates de la sensibilité ou de la société humaines »⁸⁰⁹. Toutefois, ce n'est pas par hasard que l'on se réfère ici à la comparaison, esquissée par Steiner, entre Proust, qui aurait été l'un des derniers à penser que la littérature peut dire le tout, et Beckett, qui se livre à une forme de « *reductio* du langage »⁸¹⁰, n'hésitant pas à approcher, par exemple dans *En attendant Godot*, de la « rhétorique pure »⁸¹¹, c'est-à-dire d'une rhétorique où les mots ne prétendent plus rien dire d'autre qu'eux-mêmes. Ne pourrait-on pas penser en effet que le théâtre écrit au cours des dernières années, et en tout cas, ici, le théâtre catalan contemporain, a commencé à trouver une voie qui permet d'aller au-delà de ces deux attitudes ? En d'autres termes, au-delà, d'une part, d'un discours qui se prend lui-même pour objet, c'est-à-dire d'une littérature dramatique de la « rhétorique pure » – le théâtre s'est remis, semble-t-il, à parler d'autre chose que du théâtre et de la possibilité ou non de *dire* et de *se dire* au théâtre –, et au-delà, d'autre part, de l'illusion « totalisante » et de la tentation « réaliste », puisque le monde n'est plus représenté dans un effort mimétique – on a bien entendu cessé de prétendre reproduire le monde sur la scène.

Le monde est présent à l'état de traces et d'évocations qui se superposent et s'entremêlent sur la scène, en particulier à travers le discours des personnages ; on n'a sans doute plus les mots comme seul (ou principal) univers de référence et comme seul (ou principal) horizon, mais bien un monde discernable et perceptible à travers les mots. Dans un tel théâtre, les mots (la dimension rhétorique du texte, au sens large) fonctionneraient comme une porte ouverte sur le monde, comme des instruments de connaissance ou de reconnaissance. En ce sens, on ne peut ignorer la proximité entre les catégories de l'espace et du langage, c'est-à-dire l'articulation souvent prépondérante et toujours complexe entre la question des *lieux du discours* et celle du *discours comme espace*.

À travers l'analyse, dans les pièces, des « actes rhétoriques » dont parle Descombes, on parvient à repérer différents « territoires rhétoriques ». Il ne s'agit évidemment pas de s'intéresser à une rhétorique des effets, qui conduirait au seul relevé de procédés dans le discours des personnages, mais aux *actes, genres et modes rhétoriques* qui sous-tendent le

⁸⁰⁹ STEINER, George. *Extraterritorialité. Op. cit.*, p. 40. STEINER souligne une véritable rupture : « L'idée que nous puissions exprimer aux sourds que nous sommes, *a fortiori* communiquer à d'autres êtres humains, aveugles, sourds et insensés, une vérité, un fait, une sensation, voire un cinquième, un dixième, un millionième de cette vérité, de ce fait ou de cette sensation, relève de la folie arrogante. James croyait manifestement la chose possible ; Proust également, de même que Joyce lorsque, dans une dernière bordée démentielle, il lança sur la création un filet de mots brillants et sonores. Désormais, les portes du parc sont fermées, les hauts-de-forme et la rhétorique tombent en poussière sur les bancs. Par tous les saints, il est assez dur à un homme de gravir les marches, à plus forte raison de le *dire*. » *Ibid.*, p. 28-29.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 30.

texte théâtral. On ne revient pas ici sur la question des actes rhétoriques, dont on a essayé de rendre compte à travers l'analyse de *Forasters* ; on souhaite seulement formuler brièvement deux remarques :

a) *Cartographie du discours des personnages*

Dans certaines pièces, il peut être éclairant de se demander s'il n'y aurait pas une forme de partition du discours autour des trois grands genres définis par la rhétorique classique (le genre judiciaire, le genre délibératif et le genre démonstratif ou épideictique)⁸¹². On pourrait par exemple montrer que le « territoire rhétorique » de la plupart des personnages de *Forasters* trouve son principal fil directeur dans le *genre judiciaire*, qui renvoie à un discours dont la fonction essentielle consiste à accuser ou à défendre. On renvoie bien entendu aux différents actes rhétoriques que l'on a repérés plus haut, et qui ont presque tous pour dénominateur commun une certaine prédilection pour la mise en garde, la menace, la sentence comminatoire, etc. À partir de cette observation, on pourrait lire la pièce comme *un mélodrame de la désignation* où il s'agit de trouver un coupable afin d'expliquer les destins personnels ou familiaux – on accuse l'Autre, les étrangers, une forme d'hérédité tragique aussi, etc., mais la désignation semble en fin de compte vouée à l'échec, car le sens, on l'a vu, est souvent plus complexe qu'il n'y paraît au premier abord : la généalogie, la transmission, suivent en réalité des chemins assez labyrinthiques.

Parfois, cette approche permet de mettre en lumière une cartographie rhétorique différenciée du discours (en fonction des personnages qui prennent la parole) ; dans *El temps de Planck*, par exemple, le discours de MARIA et, en partie, celui de MAX, trouvent un puissant fil conducteur dans le genre épideictique : à travers les références au Temps de Planck, ils fournissent une sorte de *cadre herméneutique* – pour reprendre ce terme dans

⁸¹² Gilles DECLERCQ rappelle que le drame moderne correspond à l'émergence d'une « nouvelle poétique » qui « délie radicalement le dialogue de la rhétorique ». Voir « Rhétorique et dialectique du dialogue ». In RYNGAERT, Jean-Pierre (dir.). *Nouveaux territoires du dialogue. Op. cit.*, p. 56. Mais G. DECLERCQ montre que la « substitution de la dialectique à la rhétorique » (*ibid.*, p. 57) ne dispense nullement le lecteur-spectateur de connaître « les processus rhétoriques et les schèmes argumentatifs » (*ibid.*, p. 59) : « La déconstruction du dialogue postule comme prérequis interprétatif la connaissance par le public d'une topique sociale et d'une *doxa* langagière ; elle engendre une *rhétorique extrascénique* qui n'est plus une poétique du discours mais une herméneutique de la parole théâtrale, reliant dramaturge et public » (*ibid.*, p. 58). La rhétorique est alors « conçue comme conscience et *praxis* critiques » (*ibid.*, p. 59) ; G. Declercq s'intéresse, par exemple, à *Portrait d'une femme* en montrant que la pièce trouve « son fil directeur dans le *genre judiciaire* qui fait succéder à l'exposé de la cause la présentation des faits par la narration. Régis par le juge, les dialogues sont le lieu de déconstruction de l'univocité du sens et celui de l'*amplificatio* réciproque d'une structure rhétorique laquelle, prenant le relais d'une dramaticité fragmentée, assure par le partage des voix la diffraction du portrait de l'accusée. Le genre judiciaire trouve ainsi une fonction renouvelée et même inversée, puisqu'il met en doute la sentence qu'il est censé produire » (*ibid.*, p. 60). Voir VINAVER, Michel. *Portrait d'une femme*. In *Théâtre complet*, vol. 6. Arles : Actes Sud, 2002.

l'acception que lui donne Gilles Declercq – enclin à élucider le drame, non pas en décodant sa signification, mais pour ainsi dire, en énonçant et en rappelant en permanence la nature même de son encodage (transposition dramaturgique et scénique de la formule mathématique par laquelle le scientifique Max Planck a traduit l'hypothèse de la matière discontinue).

b) Territorialisation du texte théâtral

Dans certains textes, on pense pouvoir déceler une forme de partition rhétorique du texte théâtral qui serait déterminée cette fois-ci non plus par les actes rhétoriques, mais bien plutôt par les modes rhétoriques – épique, lyrique et dramatique⁸¹³. Le texte théâtral se constitue alors, de manière assez manifeste, en territoire du « couseur-découseur »⁸¹⁴. On se contente ici de suggérer quelques pistes, pour certaines pièces du corpus. On observe dans *Desig* une distribution assez précise des modes rhétoriques sous la forme d'une bipartition très nette du discours des personnages : chez ELLE et le MARI, sur la route, et dans le self-service, s'exerce l'échange dramatique (dialogue entre les personnages), tandis que dans l'espace intime, mental, qui abrite les quatre monologues de la pièce, s'exerce le mode lyrique (une sorte de voyage vers le dedans). La composition d'*Elsa Schneider*, quant à elle, pourrait être perçue comme un parcours ou un passage du lyrique à l'épique, de l'espace intime du moi à la scène offerte aux regards, dans un mouvement d'objectivation de la forme dramatique qui, pour ainsi dire, s'efforce de se saisir elle-même à travers le renvoi permanent à l'ici et maintenant de la représentation. Pour ne pas multiplier les exemples et les hypothèses, on terminera en se demandant s'il n'y aurait pas lieu de repérer, dans *Salamandra*, une forme d'organisation spéculaire des deux chronotopes que l'on a identifiés : le caractère à la fois très dense et assez hétéroclite du discours – où l'on peut repérer un certain enchevêtrement

⁸¹³ C'est ce que l'on a cru pouvoir observer, en particulier, dans *Trànsits* de Carles BATLLE ; on renvoie donc à l'analyse de cette pièce sous cet angle, toujours dans l'article consacré à la notion de « territoire rhétorique » dans le théâtre catalan contemporain. ROLLET, Aymeric. « “Où le personnage est-il chez lui ?” La notion de “territoire rhétorique” dans le théâtre catalan contemporain ». *Art. cit.*, p. 26-32.

⁸¹⁴ On renvoie bien sûr ici au concept de « rhapsodie », élaboré par Jean-Pierre SARRAZAC – un concept particulièrement éclairant ici, car il intègre les trois modes à la fois épique, lyrique et dramatique, et définit une forme dramatique dynamique, qui se libère progressivement de la formule du drame absolu (et de ses supposées étroitesse). Une fois assumée la crise de la fable ou du personnage dramatique, la rhapsodie contemporaine explore des possibilités et des articulations de synthèse : elle conjugue les processus d'objectivation (mode épique), le voyage intérieur, c'est-à-dire l'accès à l'intime (mode lyrique) et l'échange dramatique ; dans le même temps, les valeurs et les catégories se trouvent bouleversées (il y a une inversion constante du haut et du bas, du comique et du tragique), et différentes articulations du récit au cœur du drame sont proposées ; enfin, on joue sur la fragmentation, on combine des formes théâtrales et extra-théâtrales en faisant appel, par exemple, à d'autres genres (roman, poésie, cinéma, essai). Cette synthèse sur la « pulsion rhapsodique » s'inspire largement d'un article de BATLLE, justement. Voir BATLLE, Carles. « Pròleg a l'edició catalana i postfàci. Apunts sobre la pulsio rapsòdica al drama contemporani ». In SARRAZAC, Jean-Pierre (éd.). *Lèxic del drama modern i contemporani*. Barcelone : Institut del Teatre, 2008.

du dramatique (les personnages échangent, se parlent) et du lyrique (on accède à des bribes d'intimité : souvenirs, sentiments, émotions) – trouve sans doute en partie son unité dans la mise en reflet des deux trames (américaine et européenne) qui permet au texte théâtral, comme on a tâché de le montrer, de s'objectiver en permanence.

L'articulation entre eux des différents « territoires rhétoriques » peut contribuer à établir une sorte de cartographie de nature à offrir, d'une part, une image d'ensemble du texte théâtral, et d'autre part, un mode possible de lecture et d'interprétation de ce texte. Par ailleurs, on a évoqué à différentes reprises une certaine *dramaturgie du déplacement*, mais il faudrait sans doute s'intéresser aussi à des œuvres dramatiques où la question du chez-soi ne se pose pas de manière aussi explicite, afin de voir si l'évidence (ou, au contraire, l'obscurcissement) du chez-soi ne traverserait pas, au moins de manière elliptique, même des pièces qui n'ont le déplacement ni pour objet, ni pour thème central, ni pour motif. Dans *L'habitació del nen* de Josep M. Benet i Jornet, par exemple, l'évidence du chez-soi s'élide, voire se disloque, au sein même de l'espace dramatique et de ce que l'on pourrait appeler l'espace mental des personnages – la MÈRE croit que son fils est mort ; le PÈRE pense qu'il vit toujours ; le lecteur/spectateur, quant à lui, n'a pour toute certitude que celle d'un chez-soi (à la fois dramatique et rhétorique) irrémédiablement fissuré et désuni : la MÈRE finit par déménager car elle n'est plus « chez elle » dans un appartement qui ne cesse de lui *dire*, à travers les mots et les actes du PÈRE, la survie de son fils, c'est-à-dire de lui asséner comme une vérité ce qu'elle tient quant à elle pour un vertigineux mensonge. Aussi le trope du déplacement, dans le théâtre contemporain, est-il étroitement lié au langage ; plus précisément, il semble être lié non pas principalement à la représentation sur scène d'un déplacement physique, mais bien davantage à la rencontre verbale ou « rhétorique » avec l'Autre – même sous sa forme la plus aliénante, comme c'est le cas dans la pièce de Benet que l'on vient de mentionner. Tout se passe, en effet, comme si cette rencontre ou cet échange était avant tout une affaire de mots.

3. Perspectives historiques

L'approche théorique fournit un certain nombre d'outils qui peuvent sans doute contribuer à une interprétation historique du phénomène observé (élosion/retour relatif) : Comment comprendre la tendance, particulièrement prononcée dans les années 1980 et au début des années 1990, à l'effacement des références locales, et même de toute référence explicite à une réalité historique donnée ? D'une part, une lecture des pièces à la lumière de la notion de « territoire rhétorique » favoriserait certainement la compréhension du tournant

CONCLUSION

dans le théâtre catalan – tournant déjà évoqué dans la première partie de ce travail –, qui se situe entre la fin des années 1990 et le début du XXI^e siècle et qui se caractérise par un changement, plus ou moins progressif selon les auteurs, de perspective et/ou d’horizon. Il semble permis de penser qu’une telle approche aboutirait à des découvertes éclairantes – aussi – pour l’œuvre de nombreux autres dramaturges catalans contemporains, mais on doit bien sûr s’en tenir ici à la production théâtrale des deux auteurs auxquels on a choisi de s’intéresser dans le cadre de cette étude. Dans les pièces écrites entre 1989 et 2006, selon des modes et dans des proportions diverses, Belbel et Benet semblent peu à peu ne plus porter leur regard essentiellement sur le seul univers fictionnel, sur l’intériorité des personnages ou sur des questions métalangagières et/ou métathéâtrales – ce qui était d’abord largement le cas, chez Belbel, dès les premiers textes, et qui l’a aussi été dans une certaine mesure, chez Benet, à partir de *Desig*. Progressivement, au cours de la période considérée, tout se passe comme si le langage cherchait à aller au-delà du langage, dans un souci nouveau (dans le cas de Belbel) ou renouvelé (dans le cas de Benet) d’attention au monde extérieur. En d’autres termes, là où, dans certaines pièces écrites, par exemple, à la fin des années 1980, le langage se prenait encore lui-même pour objet – on pourrait presque dire : se constituait en lieu à part entière, par exemple dans *Dins la seva memòria* ou dans *En companyia d’abisme* de Belbel –, il semble depuis une date encore assez récente redevenir un outil qui permet de dire, d’explorer, d’évoquer le monde. Il ne s’agit ici que d’une hypothèse, encore tout à fait embryonnaire, qu’il conviendrait de développer – mais aussi, sans doute, de nuancer. Pourrait-t-on aller jusqu’à suggérer une sorte de confiance retrouvée dans le langage et dans la capacité de la forme dramatique à rendre compte du réel ? La question a au moins pour mérite d’engager une réflexion stimulante autour d’un double mouvement qui, dans la plupart des cas, travaille le texte théâtral et qui consiste, d’une part, à questionner les conditions de la parole (la possibilité d’un échange, la capacité même du langage à signifier) et, d’autre part, à laisser se dire à travers le texte théâtral quelque chose qui dépasse le seul cadre de la trame fictionnelle et qui, en fin de compte, sans peut-être jamais cesser tout à fait de ramener le lecteur/spectateur au théâtre, soit aussi à même de dévoiler le réel selon des modes divers – en cherchant à rendre compte d’un phénomène précis ou, bien plus souvent, en témoignant d’un certain rapport au monde.

D’autre part, les outils théoriques que l’on a proposés à l’issue de l’analyse d’*Elsa Schneider* (inter-référentialité, intra-référentialité, sui-référentialité) pourraient s’avérer utiles pour tenter d’établir une sorte de périodisation au sein de l’œuvre théâtrale de chacun des deux auteurs. En d’autres termes, il faudrait partir d’un point de vue interne aux théâtres

CONCLUSION

de Belbel et de Benet pour déterminer, d'abord, l'évolution historique – la chronologie – du phénomène observé au sein de la production de chacun des deux dramaturges : en examinant les diverses manifestations possibles d'une forme d'intra-réécriture, par exemple, on parviendrait certainement à repérer, au-delà des thématiques récurrentes, de véritables cycles, ainsi que des tournants et des exceptions en ce qui concerne le traitement du réel. Dans ce sens, on a déjà émis l'hypothèse d'une certaine intra-réécriture à l'œuvre chez Belbel (écriture/réécriture de l'instant légal depuis *Elsa Schneider*), et il conviendrait d'effectuer cet examen de manière systématique à la fois dans l'œuvre de Belbel et dans celle de Benet. On pourrait alors, dans un second temps, superposer les résultats obtenus, afin de déterminer ce dont on a seulement eu l'intuition jusqu'à présent, à savoir qu'il semble permis de parler d'une influence entre les deux auteurs, et peut-être même d'une forme d'inter-référentialité, à certains moments et dans certains textes bien précis. De quelle nature est cette influence ? S'exerce-t-elle de manière unidirectionnelle ou bidirectionnelle ?

Certes, on l'a dit, le rôle qu'a pu jouer le jeune Belbel dans le renouvellement (formel, thématique, etc.) du théâtre de Benet, à partir de *Desig*, est assez largement reconnu ; mais sans doute serait-il intéressant de chercher les signes d'une influence ou d'une inspiration possible dans l'ensemble des textes. Au sein de la période considérée, le traitement du réel évolue de manière notable chez chacun des deux auteurs, et peut-être cette évolution est-elle le fruit, en partie, d'une influence mutuelle. On se contente ici de formuler quelques remarques et suggestions : une pièce comme *Oloris* témoigne d'une certaine inclination pour le jeu autour de la structure temporelle, qui était jusqu'alors la marque du théâtre de Belbel plutôt que de celui de Benet (la « passion de la forme », selon l'expression de José Sanchis Sinisterra dans le prologue de *Dins la seva memòria*) ; on a suggéré, par ailleurs, une correspondance possible entre *Oloris* et *Forasters*, en particulier en ce qui concerne la question de la transmission et de l'hérédité, qui se traduit à travers différentes constructions dramaturgiques fondées, en particulier, sur l'opposition ressemblance-répétition/différence. Plus largement, de même que Belbel a probablement joué un rôle déterminant dans le tournant de *Desig*, de même on pourrait penser que Benet n'est peut-être pas tout à fait étranger à une certaine évolution de l'œuvre de Belbel qui, dès les années 1990, se tourne vers des formes de moins en moins essentialisées, attache une importance de plus en plus manifeste à l'histoire des personnages, accorde une place significative – ce qui n'était pas le cas dans les premières pièces – aux représentations/évoqueries d'un réel de plus en plus reconnaissable, quoique toujours indéterminé du point de vue spatial : certes, le texte théâtral ne précise pas où se déroule l'action, mais le lecteur/spectateur parvient à déceler de plus en

CONCLUSION

plus aisément ce que l'on a appelé, par exemple, des images de la contemporanéité (personnages familiers, comportements, lieux et/ou pratiques du quotidien, etc.).

À l'issue d'un tel examen, si un certain nombre d'influences se confirmaient, il resterait bien sûr à tenter de les expliquer. On serait alors amené à consulter de manière exhaustive tous les documents (entretiens, notes de mise en scène, prologues, articles, etc.) permettant de déterminer avec la plus grande objectivité possible à la fois la nature exacte et les raisons, ou pour ainsi dire les ressorts, de l'influence en question. Au-delà des contacts personnels et amicaux entre les deux auteurs, au-delà même de leurs relations professionnelles (Belbel a mis en scène quatre pièces de Benet), il serait sans doute éclairant de se pencher sur leurs probables affinités théâtrales, littéraires, poétiques, esthétiques, etc. Il faudrait se demander aussi quelles sont les préoccupations et les aspirations majeures – idéologiques, éthiques, peut-être également politiques ou, dans un autre ordre d'idées, métaphysiques – communes à l'œuvre théâtrale de Benet et de Belbel, même si elles ne s'y expriment évidemment pas de la même façon.

La catalanité (identité et culture catalanes, question de la survie de la langue, etc.) informe en profondeur toute une partie du théâtre de Benet, ce qui n'est certainement pas le cas pour le théâtre de Belbel. En revanche, les deux dramaturges ont en commun toute une série de préoccupations, d'inquiétudes et parfois même d'obsessions : la question politique est au cœur de pièces comme *El gos del tinent* ou comme *La sang*, en lien étroit avec une réflexion éthique autour du rapport à l'Autre (réflexion présente aussi, par exemple, dans *Forasters*) ; une certaine évocation de l'étrangeté de l'enfance est repérable dans l'œuvre de Belbel (la PETITE FILLE dans *La sang*, MARIA dans *El temps de Planck*, l'ENFANT et l'ORPHELIN dans *Forasters*), ainsi que dans *L'habitació del nen* de Benet, par exemple, à travers le personnage de l'ENFANT ; plus largement le souci de la transmission, de la transcendance, indissociable du sentiment du temps qui passe, et même d'une véritable fascination pour le Temps comme catégorie de l'expérience humaine, traverse – on l'a vu – une grande partie des pièces de Benet et de Belbel.

Il serait sans doute intéressant de saisir, dans sa dimension historique, le rapport que chacun des deux dramaturges entretient avec le monde : Quelle présence accordent-ils – ou non – au réel ? Sous quels aspects le monde acquiert-il, selon les pièces, une certaine visibilité/lisibilité ? Selon quels modes est-il représenté/évoqué ? À partir de ces questions, dont on a essayé de traiter au cours de la présente étude, il reste à établir précisément l'évolution (chronologique, historique) du phénomène observé. Une telle ambition suppose

CONCLUSION

que l'on prenne en compte le contexte au sens large, non seulement théâtral (catalan et européen), mais aussi politique, social, philosophique, etc.

Enfin, puisque les signes du texte théâtral se projettent toujours nécessairement vers la scène, sans doute serait-il intéressant d'étudier le traitement des référents spatiaux et temporels pour ainsi dire à l'épreuve de cette dernière. Il s'agirait alors de s'intéresser aux différentes mises en scènes des pièces du corpus effectuées non seulement en Catalogne, mais aussi ailleurs dans le monde ; à travers un tel examen, on serait sans doute invité à engager une réflexion approfondie autour du processus de reconnaissance ou d'auto-reconnaissance, que l'on a évoqué à plusieurs reprises – tout en indiquant, à chaque fois, que l'on ne pouvait pas engager la présente étude dans cette voie. Il est fort possible qu'un certain processus de reconnaissance soit assez puissamment à l'œuvre dans des pièces qui refusent pourtant tout ancrage géographique précis à l'action dramatique, mais ce processus ne se laisse pas facilement analyser ni même décrire. Un travail qui prétendrait y parvenir devrait s'inscrire dans le cadre d'une étude de l'esthétique de la réception, et prendre en compte toute une série de facteurs extérieurs au texte théâtral ; en particulier, il faudrait probablement se pencher de manière rigoureuse sur un aspect que l'on a seulement effleuré ici : ce que l'on reconnaît parfois, c'est peut-être non pas (immédiatement) une image du réel, mais bien plutôt (à travers cette image) d'autres représentations déjà existantes – théâtrales, littéraires, et peut-être davantage encore cinématographiques, télévisuelles. L'étude de la présence d'un réel déjà médiatisé, dans les théâtres de Benet et de Belbel, ouvrirait sans doute des pistes de recherche assez stimulantes, car la question de la reconnaissance ou de la lisibilité du réel – on n'a cessé de le voir – ne saurait se limiter à l'examen de l'objet de désignation (immédiat, apparent : telle ville, tel quartier, telle période historique, etc.) du texte théâtral ; il importe bien sûr de toujours prendre en compte le mode de donation de cet objet et la multiplicité des niveaux auxquels s'établit le système de signification du texte théâtral.

La période qui s'étend de 1989 à 2006 constitue dans l'œuvre de Benet et de Belbel une séquence particulièrement riche et féconde, où l'écriture théâtrale ne cesse de se réaffirmer comme « écriture au présent »⁸¹⁵. Les relations d'accessibilité⁸¹⁶ ne sont jamais univoques ; les dramaturges explorent tout à la fois le réel extérieur, l'espace intime du dedans et les

⁸¹⁵ Selon la formule d'Anne UBERSFELD. *Lire le théâtre. Op. cit.*, p. 215.

⁸¹⁶ On le rappelle : au cours du présent travail, on a employé la formule *relations d'accessibilité* pour désigner le rapport entre l'univers fictionnel et le monde de référence, en même temps que les différentes modalités du renvoi au réel depuis le texte théâtral.

CONCLUSION

capacités du langage à signifier ; ils interrogent parfois, de différentes manières, les limites mêmes de la théâtralité. À travers l'écriture dramatique, Josep M. Benet i Jornet et Sergi Belbel nouent avec le monde un dialogue éminemment dense et complexe, qui pourrait donner lieu à bien d'autres recherches.

- BIBLIOGRAPHIE -

1. Corpus

N.B. Pour rendre la lecture plus aisée, tout au long de ce travail, on a indiqué en gras le numéro de la page (ou des pages) à la suite de chaque citation issue des pièces de Josep M. Benet i Jornet et de Sergi Belbel ; par exemple, pour *Desig* : « Exacte, no hi passa ni una ànima » (72).

1.1. Corpus : les huit pièces analysées

1.1.1. Josep M. Benet i Jornet

BENET I JORNET, Josep M. *Desig* [écrite en 1989]. Valence : Eliseu Climent, 2000.

_____ *El gos del tinent* [écrite en 1996]. Barcelone : Edicions 62, 1997.

_____ *Olors* [écrite en 1998]. Barcelone : Proa, 2000.

_____ *Salamandra* [écrite entre 2002 et 2004]. Barcelone : Proa, 2005.

1.1.2. Sergi Belbel

BELBEL, Sergi. *Elsa Schneider* (1987). Barcelone : Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1997.

_____ *Tàlem* (1989). Barcelone : Editorial Lumen, 1992.

_____ *El temps de Planck* (1999). Barcelone : Columna Romea, 2002.

_____ *Forasters* (2003). Barcelone : Proa, 2004.

1.1. Corpus : pièces écrites entre 1989 et 2006

1.1.1. Josep M. Benet i Jornet

BENET I JORNET, Josep M. *Dos camerinos (Apunt sobre la bellesa del temps, 3)* [écrite en 1989]. *Pausa*, n°3, 1990, p. 42-44.

_____ *Fugaç* [écrite entre 1990 et 1992]. Alzira : Bromera, 2007.

_____ *E.R.* [écrite entre 1992 et 1993]. Barcelone : Edicions 62, 1996.

_____ *Alopècia* [écrite en 1993]. In *Testament*. Barcelone : Edicions 62, 2002, p. 83-91.

_____ *Testament* [écrite entre 1994 et 1995]. Barcelone : Edicions 62, 2002.

_____ *Confessió* [écrite en 1997]. In *Precisament avui*. Barcelone: Edicions 62, 1998, p. 67-77.

_____ *Precisament avui* [écrite en 1997]. Barcelone : Edicions 62, 1998.

_____ *Petit regal per a un pare (Apunt sobre la bellesa del temps, 4)* [écrite en 2000]. *Theatrum*, n°1, Barcelone, 2000.

_____ *Això, a un fill, no se li fa* [écrite entre 1999 et 2000]. Barcelone : Edicions 62, 2002.

_____ *L'habitació del nen* [écrite entre 2000 et 2001]. Barcelone : Edicions 62, 2003.

_____ *Tovallols de platja (Apunt sobre la bellesa del temps, 5)* [écrite en 2002]. In *Soterrani*. Barcelone : Edicions 62, 2008, p. 55-67.

1.1.2. Sergi Belbel

- BELBEL, Sergi. *Carícies* (1991). Barcelone : Edicions 62, 1992.
- _____ *Després de la pluja* (1993). Barcelone : Edicions 62, 2001.
- _____ *Morir (Un moment abans de morir)* (1994). Valence : Eliseu Climent, 1995.
- _____ *La boca cerrada (¡ Por mis muertos !)*. Séville : Galaor / Jácara S.C.A., 1996, p. 7-31.
- _____ *Sóc lletja* (1997, avec Jordi SÀNCHEZ). Barcelone : Edicions 62, 1998.
- _____ *¡ Ay..., hombres !* (1998). In O'CONNOR, Patricia W. (éd.). *Mujeres sobre mujeres : teatro breve español / One-Act Spanish plays by Women about Women*, Madrid : Editorial Fundamentos, 2006, p. 213-243.
- _____ *La sang*. Barcelone : Edicions 62, 1998.
- _____ *Mòbil (Comèdia telefònica digital)*. Tarragone : Arola, 2006.

1.2. Autres pièces de Josep M. Benet i Jornet

1.2.1. Avant 1989

- BENET I JORNET, Josep M. *Una vella, coneguda olor* [écrite en 1963]. In *Revolta de bruixes*. Valence : Eliseu Climent, 1994, p. 47-112.
- _____ *Fantasia per a un auxiliar administratiu* [écrite en 1964]. Barcelone : Millà, 1990.
- _____ *Cançons perdudes (Drudània)* [écrite entre 1965 et 1966]. Barcelone : Millà, 1994.
- _____ « *Marc i Jofre* » o *els alquimistes de la fortuna* [écrite entre 1966 et 1968], Barcelone : Edicions 62, 1985.
- _____ *La nau* [écrite entre 1968 et 1969], Barcelone : Edicions 62, 1983.
- _____ *L'ocell Fènix a Catalunya o alguns papers de l'auca* [écrite en 1970]. In *La desaparició de Wendy i altres obres*. Barcelone : Edicions 62, 1996, p. 67-84.
- _____ *Berenàveu a les fosques* [écrite entre 1970 et 1971]. Barcelone : Edicions 62, 2000.
- _____ *Tedi de febrer* [écrite en 1971]. In *La desaparició de Wendy i altres obres*. Barcelone : Edicions 62, 1996, p. 59-66.
- _____ *La desaparició de Wendy* [écrite en 1973]. Barcelone : Edicions 62, 1996.
- _____ *A la clínica (Apunt sobre la bellesa del temps, 1)* [écrite en 1974]. In *Descripció d'un paisatge i altres textos*. Barcelone : Edicions 62, 1979, p. 69-74.
- _____ *Revolta de bruixes* [écrite entre 1971 et 1975]. Valence : Eliseu Climent, 1994.
- _____ *Dins la catedral (Josafat)* [écrite en 1976]. Barcelone : Edicions 62, 1985.
- _____ *Rosa o el primer teatre* [écrite en 1976]. In *Dins la catedral (Josafat)*. Barcelone : Edicions 62, 1985, p. 47-57.
- _____ *La fageda (Apunt sobre la bellesa del temps, 2)* [écrite en 1977]. In GALLÉN, Enric (éd.). *Sis peces de teatre breu*. Barcelone : Edicions 62, 1993, p. 99-110.
- _____ *Descripció d'un paisatge* [écrite entre 1977 et 1978]. Barcelone : Edicions 62, 1979.
- _____ (« amb aportacions de Terenci MOIX »). *Quan la ràdio parlava de Franco* [écrite entre 1976 et 1979]. Barcelone : Edicions 62, 1995.
- _____ *Elisabet i Maria* [écrite en 1979]. Barcelone : Edicions 62, 1980.
- _____ *Baralla entre olors* [écrite en 1979]. Barcelone : Millà, 1981.
- _____ *El manuscrit d'Alí Bei* [écrite entre 1979 et 1984]. Barcelone : Edicions 62, 1985.
- _____ *Ai, carai !* [écrite entre 1985 et 1988]. Barcelone : Fundació Teatre Lliure, Teatre Públic de Barcelone, 1989/1990, s.p.

1.2.2. Depuis 2006

- BENET I JORNET, Josep M. *Soterrani* [écrite en 2006]. Barcelone : Edicions 62, 2008.
 _____ *Dues dones que ballen*. Tarragone : Arola, 2010.
 _____ *Com dir-ho ?* Tarragone : Arola, 2013.

1.3. Autres pièces de Sergi Belbel

1.3.1. Avant 1989

- BELBEL, Sergi. *André Gide / Virginia Woolf, Calidoscopis i fars d'avui* (1985). Barcelone : Millà, 1994.
 _____ *La nit del cigne* (1986). *Els Marges*, n°38, 1987, p. 61-79.
 _____ *Dins la seva memòria* (1986). Barcelone : Edicions 62, 1988.
 _____ *Minim·mal Show* (1987, avec Miquel GÓRRIZ). Valence : Eliseu Climent, 1992.
 _____ *En companyia d'abisme* (1988). Barcelone : Edicions 62, 1990.
 _____ *L'ajudant* (1988). In *En companyia d'abisme i altres obres*. Barcelone : Edicions 62, 1990, p. 15-21.
 _____ *Tercet* (1988). In *En companyia d'abisme i altres obres*. Barcelone : Edicions 62, 1990, p. 59-78.

1.3.2. Depuis 2006

- BELBEL, Sergi. *A la Toscana*. Barcelone : Proa, 2007.
 _____ *Fora de joc*. (Pièce inédite.)

1.4. Écrits de Josep M. Benet i Jornet

1.4.1. Sur son œuvre théâtrale

- BENET I JORNET, Josep M. « Observació ». In *Descripció d'un paisatge*. Barcelone : Edicions 62, 1979, p. 67.
 _____ « Història d'un text i d'un spectacle ». In *Quan la ràdio parlava de Franco o Vides de plexiglàs*. Barcelone : Edicions 62, 1980, p. 9-18.
 _____ « Nota prèvia ». In *Baralla entre olors*. Barcelone: Millà, 1981, p. 5-6.
 _____ « Història d'una comèdia ». In *Ai, carai !* Barcelone : Fundació Teatre Lliure, saison 1989/1990, s. p.
 _____ « Nota prèvia ». In *Revolta de bruixes*. Valence : Eliseu Climent, 1994, p. 49-50.
 _____ « Nota introductòria ». In *Testament*. Barcelone : Edicions 62, 1996, p. 5-7.
 _____ « Ciutats, sentiments i el temps ». In *Olor*s. Barcelone : Proa, 2000, p. 9-14.

1.4.2. Sur Sergi Belbel

- BENET I JORNET, Josep M. « Introducció ». In BELBEL, Sergi. *En companyia d'abisme*. Barcelone : Edicions 62, 1990, p. 5-13.
 _____ « Per situar-nos ». In BELBEL, Sergi. GÓRRIZ, Miquel. *Minim·mal show*. Valence : Eliseu Climent, 1992, p. 9-13.
 _____ « Sergi Belbel ; tot just comença ». In BELBEL, Sergi. *Forasters*. Barcelone : Proa, 2004, p. 7-18.

BIBLIOGRAPHIE

1.4.3. Essais littéraires

BENET I JORNET, Josep M. *La malícia del text*. Barcelone : Curial, 1992.

1.4.4. Autobiographie

BENET I JORNET, Josep M. *Material d'enderroc*. Barcelone : Edicions 62, 2010.

1.5. Écrits de Sergi Belbel

1.5.1. Sur son œuvre théâtrale

BELBEL, Sergi. « TÀLEM. Dossier ». In *Tàlem*. Barcelone : Editorial Lumen, 1992, p. 115-126.
_____ « Mòbil ». In *Mòbil (Comèdia telefònica digital)*. Tarragone : Arola, 2006, s. p.

1.5.2. Sur Josep M. Benet i Jornet

BELBEL, Sergi. « La sortida del carrer sense sortida ». In BENET I JORNET, Josep M. *Desig*. Valence : Eliseu Climent, 2000, p. 9-14.

1.5.3. Sur l'œuvre théâtrale d'autres dramaturges

BELBEL, Sergi. « Entre la comèdia i l'horror ». In VÀZQUEZ, Gerard. *Uuuuh !* Barcelona : Proa, T6, vol. 6, 2005, p. 7-12.
_____ « Dissabte, diumenge, dilluns d'Eduardo De Filippo ». In *Guia didàctica. Dissabte, diumenge i dilluns d'Eduardo De Filippo*. Barcelone : TNC, s.d., p. 13.

1.5.4. Scénario (évoqué au cours de la présente étude)

BELBEL, Sergi. *Ivern. Una història de terror*. Barcelone : Empúries, 2002.

1.5.5. Traduction (évoquée au cours de la présente étude)

MARIVAUX, Pierre de. *Les falses confidències. Versió de Sergi Belbel*. Barcelone : Proa, 2005.

2. Bibliographie générale

2.1. Études linguistiques

2.1.1. Ouvrages

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale, 1*. Paris : Gallimard, 1966 (364 p.).

BUYSSENS, Éric. *La Communication et l'articulation linguistique*. Paris : PUF, 1967 (175 p.).

CAMPS, Christian. BOTET, René. *Dictionnaire français-catalan d'expressions, locutions et proverbes*. Canet : Éditions Trabucaire, 2006 (302 p.).

BIBLIOGRAPHIE

- COURTÉS, Joseph. *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*. Paris : Hachette, 1991 (300 p.).
- DUBOIS, Jean. GIACOMO, Mathée. GUESPIN, Louis. MARCELLESI, Christiane. MARCELLESI, Jean-Baptiste. MÉVEL, Jean-Pierre. *Dictionnaire de la linguistique*. Paris : Larousse, 2001 (514 p.).
- DUCROT, Oswald. *Dire et ne pas dire* (1998). Paris : Hermann, 2008 (327 p.).
- ECO, Umberto. *Le Signe* (1971) (trad. Jean-Marie KLINKENBERG). Paris : Le Livre de Poche, 2010 (383 p.).
_____. *La Structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*. Paris : Mercure, 1972 (439 p.).
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémantique structurale* (1966). Paris : PUF, 1986 (262 p.).
- GROUPE μ . *Traité du signe visuel*. Paris : Le Seuil, 1992 (504 p.).
- HÉBERT, Louis. *Introduction à la sémantique des textes*. Paris : Honoré Champion, 2001 (240 p.).
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale* (1960) (trad. Nicolas RUWET). Paris : Les Éditions de Minuit, 1963 (260 p.).
- KLINKENBERG, Jean-Marie. *Précis de sémiotique générale*. Paris : Le Seuil, 2000 (486 p.).
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (dir.). PLANTIN, Christian (dir.). *Le Trilogue (Linguistique et Sémiologie)*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1995 (332 p.).
- MORRIS, Charles W. *Logical Positivism, Pragmatism and Scientific Empiricism*, Paris : Hermann, 1937 (71 p.).
_____. *Signs, Language and Behaviour*. New-York : Prentice-Hall Inc., 1946 (365 p.).
- MOUNIN, Georges (dir.). *Dictionnaire de la linguistique*. Paris : PUF, 2004 (384 p.).
- OGDEN, Charles K. RICHARDS, Ivor A. *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism* (1923). Londres : Routledge & Kegan Paul, 1960 (363 p.).
- PEIRCE, Charles Sanders. *Écrits sur le signe* (trad. Gérard DELEDALLE). Paris : Le Seuil, 1978 (263 p.).
- SAUSSURE. Ferdinand de. *Cours de linguistique générale* (1916). Paris : Payot, 1979 (509 p.).
- WATZLAWICK, Paul. *La Réalité de la réalité. Confusion, désinformation, communication* (trad. Edgar ROSKIS). Paris : Le Seuil, 1978 (237 p.).

BIBLIOGRAPHIE

2.1.2. Articles

DOMENJOZ, Jean-Claude. « L'approche sémiologique ». Contribution présentée dans le cadre de la session I du dispositif de formation 1998-1999 « catégories fondamentales du langage visuel », septembre 1998. En ligne : http://www.edu.ge.ch/dip/fim/ifixe/Approche_semiologique.pdf [consulté le 8 mars 2013].

EVERAERT-DESMEDT, Nicole. « La sémiotique de Pierce ». En ligne : <http://www.signosemio.com/pierce/semiotique.asp> [consulté le 10 février 2013].

GRÈVE, Marcel de. « Référent ». In *Dictionnaire International des Termes Littéraires*. Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de l'Université de Bourgogne. En ligne : http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/RFRENTReferent_n.html [consulté le 9 février 2013].

GUIMBRETIERE, André. « Approche du référent ». *Degrés*, n°3, 1973.

HÉBERT, Louis. « Référence du référent ». *Semiotica*. Bloomington : Association internationale de sémiotique, 1998, p. 93-108.

_____ « Typologie des structures du signe : le signe selon le Groupe μ ». *Nouveaux Actes Sémiotiques*, Recherches sémiotiques, 2010. En ligne : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3401> [consulté le 8 mars 2013].

MORRIS, Charles. « Fondements de la théorie des signes » (1938). *Langages*, n°35, 1974, p. 15-21.

NORMAND, Claudine. « Charles Morris : le rôle du behaviorisme en sémiotique ». *Langages*, 26^e année, n°107, 1992, p. 112-127.

PORTINE, Henri. « *Thought or Reference*. À propos d'un prétendu triangle sémiotique ». *Sémiotiques*, n°15, décembre 1998, p. 19-32.

RASTIER, François. « Problématiques sémantiques ». In *Hommage à Bernard Pottier*. Paris : Klincksieck, 1988, t. II, p. 671-686.

_____ « La triade sémiotique, le trivium et la sémiotique linguistique ». *Nouveaux actes sémiotiques*, n°9, 1990, p. 5-39.

2.2. Études littéraires

2.2.1. Ouvrages

BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Paris : PUF, 1957 (215 p.).

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 2008 (488 p.).

BARTHES, Roland. *Sur Racine*. Paris : Le Seuil, 1979 (157 p.).

_____ *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris : Le Seuil, 1982 (282 p.).

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (trad. Jean LACOSTE). Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1982 (288 p.).

BIBLIOGRAPHIE

- _____. *Paris, Capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages* (trad. Jean LACOSTE). Paris : Éditions du Cerf, 1993 (976 p.).
- BERNARD, Michel. *Samuel Beckett et son sujet. Une apparition évanouissante*. Paris : L'Harmattan, 1996 (303 p.).
- BLANCHOT, Maurice. *Le Livre à venir*. Paris : Gallimard, 1971 (374 p.).
_____. *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1988 (376 p.).
- BONNEFOY, Yves. *Le Nuage rouge*. Paris : Mercure de France, 1977 (371 p.).
- BOUGNOUX, Daniel. *Vices et vertus des cercles : L'autoréférence en poétique et pragmatique*. Paris : La Découverte, 1989 (266 p.).
- CONTAT, Michel (dir.). FERRER, Daniel (dir.). *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*. Paris : CNRS Éditions, 1998 (209 p.).
- CORDESSE, Gérard. LEBAS, Gérard. LE PELLEC, Yves. *Langages littéraires. Textes d'anglais*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1990 (143 p.).
- CURTIUS, Ernst R. *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*. Paris : PUF, 1956 (738 p.).
- DESCOMBES, Vincent. *Proust. Philosophie du roman*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1987 (368 p.).
- ECO, Umberto. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Grasset, 1985 (315 p.).
- GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris : Le Seuil, 1969 (298 p.).
_____. *Figures III*. Paris : Le Seuil, 1972 (286 p.).
_____. *Introduction à l'architexte*. Paris : Le Seuil, 1979 (89 p.).
_____. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris : Le Seuil, 1982 (468 p.).
- GRÉSILLON, Almuth. *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. Paris : PUF, 1994 (264 p.).
- ISER, Wolfgang. *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* (trad. Evelyne SZNYCER). Bruxelles : Mardaga, 1995 (404 p.).
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception* (trad. Claude MAILLARD). Paris : Gallimard, 1978 (333 p.).
- KRISTEVA, Julia. *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Le Seuil, 1969 (318 p.).
- MINGUENEAU, Dominique. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris : Nathan Universitaire, 2001 (190 p.).

BIBLIOGRAPHIE

- NESCI, Catherine. *Le Flâneur et les flâneuses. Les Femmes et la ville à l'époque romantique*. Grenoble : Éditions Littéraires et Linguistiques de l'Université de Grenoble (ELLUG), 2007 (440 p.).
- RYAN, Marie-Laure. *Possible Worlds. Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington : Indiana University Press, 1991 (308 p.).
- SAID, Edward. *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*. Columbia University Press, 2008 (248 p.).
- SOUBEYROUX, Jacques (dir.). *Poétique du déplacement*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1996 (266 p.).
- STEINER, George. *Extraterritorialité. Essai sur la littérature et la révolution du langage* (trad. Pierre-Emmanuel DAUZAT). Paris : Hachette, 2002 (286 p.).
- TISSERON, Serge. *L'Intimité surexposée*. Paris : Ramsay, 2001 (250 p.).

2.2.2. Articles

- ASCHER, Edgar. « Piaget, Kuhn et l'herméneutique double ». *Raison et relativité des valeurs. III^e colloque annuel du Groupe d'Étude « Pratiques sociales et Théories »*. Genève : Librairie Droz, 1987, p. 61-90.
- BARTHES, Roland. « L'Effet de réel ». *Communications*, n°11, 1968, p. 84-89.
- BOUCHARENC, Myriam. « Choses vues, choses lues : le reportage à l'épreuve de l'intertexte ». *Nouvelles approches de l'intertextualité, Narratologie*, n°4, dir. Alain TASSEL, Presses Universitaires de Nice-Sophia Antipolis, 2001, p. 121-138.
- BUCK-MORSS, Susan. « Le flâneur, l'homme sandwich et la prostituée : Politique de la Flânerie ». In WISMANN, Heinz (dir.). *Walter Benjamin et Paris*. Paris : Éditions du Cerf, 1986, p. 361-402.
- COUDREUSE, Anne. SIMONET-TENANT, Françoise. « Préambule ». *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*. Paris : L'Harmattan, 2009, p. 7-12.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. « Le texte littéraire : non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle ? » *Texte, Revue de critique et de théorie littéraire*, n°1, Toronto, 1982, p. 27-49.
- LAURETTE, Pierre. « À l'ombre du pastiche. La réécriture. Automatisation et contingence ». *Texte, Revue de critique et de théorie littéraire*, n°2, Toronto, 1983, p. 113-134.
- LAVOCAT, Françoise. « L'œuvre littéraire est-elle un monde possible ? » En ligne : http://www.fabula.org/atelier.php?L'oeuvre_litt%26acute%3Braire_est-elle_un_monde_possible%3F [consulté le 13 février 2013].

BIBLIOGRAPHIE

- MARÍAS, Javier. « El escritor aislado ». *El País / Babelia*, 3 septembre 2011. En ligne : http://elpais.com/diario/2011/09/03/babelia/1315008788_850215.html [consulté le 22 juin 2013].
- MONTIER, Jean-Pierre. « La photographie “...dans le Temps”. De Proust à Barthes et réciproquement ». In CLÉDER, Jean. MONTIER, J.-P. (dir.). *Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 69-114.
- PETÖFI, Iános. « Lexicology, encyclopaedic knowledge theory of text ». *Cahiers de lexicologie*, n°29, 1976, p. 25-41.
- SAID, Edward. « Reflections on Exile ». In FERGUSSON, Russel (éd.). GEVER, Martha (éd.). MINH-HA, Trinh T. (éd.). WEST, Cornel (éd.). *Out There : Marginalization and Contemporary Cultures*. Cambridge : MIT Press, 1990, p. 357-366.
- VANDENDORPE, Christian. « Allégorie et interprétation ». *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, n°117. Paris : Le Seuil, février 1999, p. 75-94.
- VAN DE WINKEL, Aurore. « Du *storytelling* à *story-victim* : quand le récit se retourne contre l'organisation ». In CONSTANTOPOULOU, Christiana (dir.). *Récits et fictions dans la société contemporaine*. Paris : L'Harmattan, 2011, p. 177-206.

2.3. Études portant sur les représentations littéraires de Barcelone et/ou de la Catalogne

2.3.1. Ouvrages

- CARRERAS, Carles. *La Barcelona literària. Una introducció geogràfica*. Barcelone : Proa, 2003 (227 p.).
- CASACUBERTA, Margarida (éd.). GUSTÀ, Marina (éd.). *Narrativas urbanas. La construcció literaria de Barcelona*. Barcelone : Fundació Antoni Tàpies, 2008 (324 p.).
- CASTELLANOS, Jordi. *Literatura, vides, ciutats*. Barcelone : Edicions 62, 1997 (193 p.).
- GUILLAMON, Julià. *La ciutat interrompuda*. Barcelone : La Magrana, 2001 (320 p.).
- VALLEJO, Mercè. BARBA, David. *La Barcelona del vent. Un viatge pels racons de la Barcelona secreta inspirats per L'ombra del vent*. Barcelone : L'Arca, 2008 (225 p.).
- VILA-SANJUÁN, Sergio (éd.). DORIA, Sergi (éd.). *Paseos por la Barcelona literaria*. Barcelone : Grup 62, 2005 (363 p.).

2.3.2. Article

- NOGUÉS, Joan. « Mercè Rodoreda y las novelas de Barcelona ». In VILA-SANJUÁN, Sergio (éd.). DORIA, Sergi (éd.). *Paseos por la Barcelona literaria*. Barcelone : Grup 62, 2005, p. 137-149.

2.4. Études philosophiques

2.4.1. Ouvrages

- ALTHUSSER, Louis. *Pour Marx*. Paris : Maspero, 1965 (258 p.).
- BARREAU, Hervé. *Le Temps*. Paris : PUF, 1996 (128 p.).
- DUMONT, Jean-Paul (éd.). *Les Écoles présocratiques*. Paris : Gallimard, 1991 (1 024 p.).
- FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les choses*. Paris : Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 1966 (404 p.).
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La Mort* (1977). Paris : Flammarion, 1999 (474 p.).
 _____ *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien, I, La Manière et l'occasion*. Paris : Le Seuil, 1980 (146 p.).
- MORFAUX, Louis-Marie. *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*. Paris : Armand Colin, 1999 (400 p.).
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris : Le Seuil, 1980 (247 p.).
- PLATON. *Cratyle* (trad. Léon ROBIN et Joseph MOREAU). *Œuvres complètes, I*. Paris : Gallimard, « La Pléiade », 1950 (1 450 p.).
- RICŒUR, Paul. *Philosophie de la volonté* (1960), t. I. Paris : Le Seuil, 2009 (592 p.).
 _____ *Temps et récit. Le Temps raconté*, t. III. Paris : Le Seuil, 1985 (430 p.).
 _____ *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*, t. II. Paris : Le Seuil, 1986 (409 p.).
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Paris : PUF, 1966 (1 434 p.).
- ZIZEK, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo real* (trad. Cristina VEGA SOLÍS). Madrid : Akal, 2002 (125 p.).

2.4.2. Articles

- FREGE, Gottlob. « Sens et dénotation ». In *Écrits logiques et philosophiques* (trad. Claude IMBERT). Paris : Le Seuil, 1971, p. 102-126.
- RICŒUR, Paul. « Signe et sens ». *Encyclopædia Universalis*, vol. 14, 1972, p. 1 010-1 015.

2.5. Sciences humaines

2.5.1. Ouvrages

- A.A. V.V. *Barcelona, marca registrada. Un model per desarmar*. Barcelone : Edicions Bellaterra / Editorial Virus, 2004 (344 p.).

BIBLIOGRAPHIE

- AJA, Eliseo (dir.), NADAL, Mònica (dir.). *La immigració a Catalunya avui. Anuari de la immigració 2003*. Barcelone : Editorial Mediterrània, 2004 (349 p.).
- ARIÈS, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*. Paris : Le Seuil, 1977 (223 p.).
- AUGÉ, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Le Seuil, 1992 (153 p.).
- BLOCH-DANO, Évelyne. *Romy Schneider, la biographie*. Paris : Grasset, 2007 (232 p.).
- BOURGET, Jean-Loup. *Le Mélodrame hollywoodien*. Paris : Ramsay, 1994 (317 p.).
- CYRULNIK, Boris. *Mourir de dire. La honte*. Paris : Odile Jacob, 2010 (260 p.).
- DODD, Charles Harold. *Les Paraboles du royaume de Dieu*. Paris : Le Seuil, 1977 (187 p.).
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole. *Interpréter l'art contemporain. La sémiotique peircienne appliquée aux œuvres de Magritte, Klein, Duras, Wenders, Chávez, Parant et Corillon*. Bruxelles : De Boeck, 2006 (318 p.).
- FREUD, Sigmund. *Abrégé de psychanalyse*. Paris : PUF, 1975 (84 p.).
- GOFFMAN, Erving. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience* (1974). Boston : Northeastern University Press, 1986 (586 p.).
- GOMBRICH, ERNST H. *Histoire de l'art*. Paris : Phaidon, 2006 (1 046 p.).
- HALL, Edward T. *La Dimension cachée*. Paris : Points, 1971 (254 p.).
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *La Pensée sauvage*. Paris : Plon, 1962 (389 p.).
- LÉVY, Jacques (dir.). LUSSAULT, Michel (dir.). *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris : Belin, 2003 (1 034 p.).
- MOLES, Abraham. *Psychologie du Kitsch*. Paris : Denoël/Gonthier, 1977 (232 p.).
_____. ROHMER, Elisabeth. *Psychosociologie de l'espace*. Paris : L'Harmattan, 1998 (158 p.).
- NORA, Pierre (dir.). *Les Lieux de mémoire. I. La République*. Paris : Gallimard, 1984 (674 p.).
- PASCUITO, Bernard. *La Double Mort de Romy*, Paris : Albin Michel, 2002 (255 p.).
- PATTE, Robert. *De l'Orient à l'Occident. 2609 ans d'histoire de la psychologie*. Paris : Éditions Publibook, 2009 (786 p.).
- ROIG, Montserrat. *Els catalans als camps nazis*. Barcelone : Edicions 62, 2001 (828 p.).

BIBLIOGRAPHIE

SCHAEFFER, Jean-Marie. *L'Image précaire : du dispositif photographique*. Paris : Le Seuil, 1987 (217 p.).

SICARD, Monique. *La Fabrique du regard. Images de science et appareils de vision (XV^e – XX^e siècle)*. Paris : Odile Jacob, 1998 (275 p.).

2.5.2. Articles

GENIN, Christophe. « Le kitsch : une histoire de parvenus. » *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 2006. En ligne : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=356> [consulté le 21 mai 2013].

GORER, Geoffrey. « The Pornography of Death ». In *Death, Grief and Mourning*. New York : Doubleday, 1965, p. 192-199.

GRASSIN, Jean-Marie. « Introduction. Pour une science des espaces littéraires ». In WESTPHAL, Bertrand. *La Géocritique mode d'emploi*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2000.

JUDGE, Anne. « Linguistiques politiques, langues collatérales et langues différenciées dans le cadre du Royaume-Uni ». In ELOY, Jean-Michel (dir.). *Des Langues collatérales. Problèmes linguistiques, sociolinguistiques et glottopolitiques de la proximité linguistique*. Paris : L'Harmattan, 2004, p. 145-160.

NÉGRIER, Emmanuel. TOMAS, Mariona. « Temps, pouvoir, espace. La métropolisation de Barcelone ». *Revue Française d'Administration Publique*, n°107, 2003, p. 357-436.

POUSIN, Frédéric (dir.). « Pouvoir des figures ». *Cahiers de la recherche architecturale*. Paris : Monum, Éditions du Patrimoine, 2001, p. 7-80.

SICARD, Monique. « Passage de Vénus. Le Revolver photographique de Jules Janssen ». *Études photographiques*, n°4, 1998. En ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/index157.html#ftn15> [consulté le 4 juin 2013].

TAPINOS, Georges. « Migrations et particularismes régionaux en Espagne ». *Population*, 21^e année, n°6, 1966, p. 1 135-1 164.

3. Études théâtrales

3.1. Études portant sur le théâtre en général

3.1.1. Ouvrages

A.A. V.V. *Le Secret et l'intime. Dramaturgies et confusions contemporaines*. « Journée professionnelle » animée par Jean-Pierre RYNGAERT. Théâtre de la Tête Noire (Saran) / Semaine Text'Avril, 2010. En ligne : http://www.theatre-tete-noire.com/Dossier_LeSecretEtLintime.pdf [consulté le 4 juillet 2013].

BIBLIOGRAPHIE

- ABELLÁN, Joan. *La representació teatral. Introducció als llenguatges del teatre actual*. Barcelone : Institut del teatre / Edicions 62, 1983 (153 p.).
- ABIRACHED, Robert. *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard, 1994 (510 p.).
- AUBIGNAC, abbé d'. *La Pratique du théâtre*. Paris : Denys Thierry, 1669 (507 p.). Livre électronique :
<https://play.google.com/books/reader?id=uh0VAAAAQAAJ&printsec=frontcover&output=reader&authuser=0&hl=fr&pg=GBS>.
- AMIARD-CHEVREL, Claudine. *Le Théâtre artistique de Moscou*. Paris : Éditions du CNRS, 1979 (361 p.).
- ARISTOTE. *Poétique* (vers 335 av. J.-C.) (trad. Joseph HARDY). Paris : Gallimard, 1996 (162 p.).
- BALESTRINO, Graciela. SOSA, Marcela Beatriz. *El bisel del espejo. La reescritura en el teatro contemporáneo español e hispanoamericano*. Salta : Consejo de Investigación – Universidad Nacional de Salta (224 p.).
- BARKER, Howard. *Arguments pour un théâtre et autres textes sur la politique et la société* (trad. Mike SENS, Sinéad RUSHE, Sarah HIRSCHMULLER, Isabelle FAMCHON, Ivan BERTOUX, Elisabeth ANGEL-PEREZ). Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2006 (384 p.).
- BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid : Arco Libros, 1997 (470 p.).
_____. *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Madrid : Arco Libros, 2001 (583 p.).
- BRECHT, Bertolt. *Écrits sur le théâtre*. Paris : L'Arche, 1966 (363 p.).
- CHAUDURI, Una. *Staging Place. A Geography of Modern Drama*. Ann Arbor : The University of Michigan Press, 1997 (310 p.).
- DANAN, Joseph. RYNGAERT, Jean-Pierre. *Éléments pour une histoire du texte de théâtre*. Paris : Dunod, 1997 (187 p.).
- GALLÈPE, Thierry. *Didascalies. Les Mots de la mise en scène*. Paris : L'Harmattan, 1997 (470 p.).
- GIRAUDON, René. *Démence et mort du théâtre. Faut-il dire adieu au théâtre ?* Paris : Casterman, 1971 (151 p.).
- GOLOPENTIA, Sandra. MARTÍNEZ-THOMAS, Monique. *Voir les didascalies*. Toulouse / Paris : Cric / Ophrys, 1994 (243 p.).
- GRILLO TORRES, María Paz. *Compendio de teoría teatral*. Madrid : Biblioteca Nueva, 2004 (205 p.).

BIBLIOGRAPHIE

- HUBERT, Marie-Claude. *Les Grandes Théories du théâtre*. Paris : Armand Colin, 1998 (267 p.).
- ISSACHAROFF, Michael. *Le Spectacle du discours*. Paris : José Corti, 1985 (175 p.).
- LARTHOMAS, Pierre. *Le Langage dramatique*. Paris : PUF, 1980 (478 p.).
- LECOQ, Jacques. *Le Corps poétique*. Arles : Actes Sud, 1997 (171 p.).
- LEHMANN, Hans-Thies. *Le Théâtre postdramatique* (trad. Philippe-Henri LEDRU). Paris : L'Arche, 2002 (308 p.).
- LOPE DE VEGA, Félix. *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) (éd. Juana de JOSÉ PRADÉS). Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971 (178 p.).
- MARTÍNEZ-THOMAS, Monique (éd.). THOMASSEAU, Jean-Marie (éd.). *Jouer les didascalies*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1999 (129 p.).
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Dunod, 1996 (447 p.).
_____ *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*. Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2000 (485 p.).
_____ *Le Théâtre contemporain*. Paris : Armand Colin, 2004 (230 p.).
- PRUNER, Michel. *L'Analyse du texte de théâtre*. Paris : Nathan, 2001 (128 p.).
_____ *La Fabrique du théâtre*. Paris : Nathan, 2000 (266 p.).
- PRZYBOS, Julia. *L'Entreprise mélodramatique*. Paris : José Corti, 1987 (194 p.).
- RIVIER, Estelle. *L'Espace scénographique dans les mises en scène de William Shakespeare au vingtième siècle. Étude appliquée aux scènes françaises et anglaises*. Berne : Peter Lang, 2006 (407 p.).
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris : Bordas, 1991 (168 p.).
_____ (dir.). *Nouveaux territoires du dialogue*. Arles : Actes Sud / CNSAD, 2005 (229 p.).
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Théâtres intimes*. Arles : Actes Sud, 1989 (169 p.).
_____ *L'Avenir du drame*. Belval : Circé, 1999 (212 p.).
_____ (dir.). *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval : Circé, 2005 (253 p.).
- SCHERER, Jacques. *La Dramaturgie classique en France*. Paris : Nizet, 1950 (488 p.).
- SPANG, Kurt. *Teoría del drama : lectura y análisis de la obra teatral*. Pampelune : Ediciones Universidad de Navarra, 1991 (312 p.).
- STANISLAVSKI, Constantin. *La Formation de l'acteur* (trad. Elisabeth JANVIER). Paris : Pygmalion, 1986 (271 p.).
- SZONDI, Peter. *Théorie du drame moderne* (trad. Patrice PAVIS). Lausanne : L'Âge de l'homme, 1983 (144 p.).

- UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Paris : Éditions sociales, 1978 (309 p.).
 _____ *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*. Paris : Belin, 1996 (318 p.).
 _____ *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Paris : Belin, 1996 (217 p.).

3.1.2. Articles

- ALTHUSSER, Louis. « Notes sur un théâtre matérialiste ». In *Pour Marx*. Paris : Maspero, 1965, p. 129-152.
- BATLLE, Carles. « Pròleg a l'edició catalana i postfaci. Apunts sobre la pulsio rapsòdica al drama contemporani ». In SARRAZAC, Jean-Pierre (éd.). *Lèxic del drama modern i contemporani*. Barcelone : Institut del Teatre, 2009, p. 203-225.
- BERNARD, Florence. « "Oriflamme" à la scène ». In HUBERT, Marie-Claude (dir.). *Les Formes de la réécriture au théâtre*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2006, p. 69-79.
- KOLTÈS, Bernard-Marie. « Des lieux privilégiés ». *Europe*, n°823-824, novembre/décembre 1997, p. 30-31.
- LEHMANN, Hans-Thies. « Sarah Kane, Heiner Müller : approche d'un théâtre politique ». In *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise*. Louvain : Centre d'études théâtrales, 2002, p. 161-170.
- MASCARÓ PONS, Jaume. « Els espais del "jo". Sugeriments per a una recerca ». In *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani. De la transició a l'actualitat*. Barcelone : Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2005, p. 599-610.
- MOUNIN, Georges. « La communication théâtrale ». *Introduction à la sémiologie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1970, p. 87-94.
- SANCHIS SINISTERRA, José. « El Teatro Fronterizo : manifiesto (latente) ». *Primer Acto*, n°186, 1980, p. 88-89.
 _____ « Teatro Fronterizo. Taller de dramaturgia ». *Pipirijaina*, n°21, 1982, p. 29-44.
 _____ « De la chapuza considerada como una de las bellas artes ». In FERNÁNDEZ LERA, Antonio. *Nuevas tendencias escénicas. La escritura teatral a debate*. Madrid : Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 1985, p. 121-130.
 _____ « Teatro en un baño turco ». In *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Ciudad Real : Ñaque, 2002, p. 216-227.
 _____ « Sistemas minimalistas en el teatro ». *Pausa*, n°20, 2005, p. 11-17.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. « La parole des absents ». *Travail théâtral*, n°28-29, été-automne 1977, p. 91-95.
 _____ « Le théâtre ». In ALEXANDRE, Didier (éd.). COLLOT, Michel (éd.). GUÉRIN, Jeanyves (éd.). MURAT, Michel (éd.). *La traversée des thèses. Bilan de la recherche doctorale en littérature française du XX^e siècle*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 107-114.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. « Pour une analyse du para-texte théâtral ». *Littérature*, n°53, février 1984, p. 79-103.

_____ « Le didascale et les jardins ». In MARTÍNEZ-THOMAS, Monique. *Jouer les didascalies*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1999, p. 7-12.

VÁZQUEZ MÉDEL, Manuel Ángel. « Del escenario espacial al emplazamiento ». In PÉREZ, Concepción (éd.). *Creación espacial y narración literaria*. Séville : Grupo de Investigación temática estructural, 2001, p. 36-49.

VIDOZ, Isabelle. « Le texte de théâtre : inachèvements et didascalies ». *DRLAV*, Documentation et recherche en linguistique allemande contemporaine, Vincennes, Université Paris 8, n°34-35, 1986, p. 92-254.

3.2. Écrits concernant l'œuvre d'autres dramaturges

a) José Luis ALONSO DE SANTOS

TAMAYO, Fermín. POPEANGA, Eugenia. « Introducción ». In ALONSO DE SANTOS, José Luis. *Bajarse al moro*. Madrid : Cátedra, 2007, p. 9-91.

b) Carles BATLLE

FELDMAN, Sharon G. « Els paisatges europeus de Carles Batlle ». In BATLLE, Carles. *Trànsits*. Tarragone : Arola, 2007, p. 135-141.

NITSCHKE, Lilli. « Entrevista de Lilli Nitsche (Merlin Verlag) a Carles Batlle. Fira del llibre de Leipzig. 23 de març del 2007 ». In BATLLE, Carles. *Trànsits*. Tarragone : Arola, 2007, p. 7-19.

c) Samuel BECKETT

HOUPPERMANS, Sjef. « Corps et *Umheimlich* chez Beckett ». In HOUPPERMANS, Sjef (éd.). *Présence de Samuel Beckett / Presence of Samuel Beckett. Colloque de Cerisy*, Amsterdam / New York : Rodopi, 2006, p. 191-206.

d) Jordi CASANOVAS

MOTLLÓ, Noèlia. « El català de muntanya a *Una història catalana* ». In CASANOVAS, Jordi. *Una història catalana*. Tarragone : Arola, 2011, p. 13-15.

e) Lluïsa CUNILLÉ

ALBERTÍ, Xavier. « Cunillélandia ». *Primer Acto*, n°284, p. 40-41.

CAIXÀS I VICENS, Irene. « Comunicació : una guia per conèixer els costats foscos de la ciutat. "Barcelona, mapa d'ombres" de Lluïsa Cunillé ». In *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani. De la transició a l'actualitat*. Barcelone : Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2005, p. 665-673.

SANCHIS SINISTERRA, José. « Una poètica de la sostracció ». In CUNILLÉ, Lluïsa. *Accident*. Barcelone : Institut del Teatre, 1996, p. 5-12.

BIBLIOGRAPHIE

SUBIRÓS, Carlota. « Set pensaments abans del diluvi (per ser llegits després) ». En ligne : http://www.teatrelliure.com/documents/temp0708/apres_moi_cat.pdf [consulté le 22 juin 2013].

f) Eduardo DE FILIPPO

ESPOSITO, Edoardo. *Eduardo de Filippo : discours et théâtralité. Dialogues, didascalies et registres dramatiques*. Paris : L'Harmattan, 2004 (306 p.).

g) Salvador ESPRIU

VENY, Joan Ramon. « Sobre la reescriptura de l'obra pròpia en Espriu ». *L'Avenç*, n° 283, 2003, p. 44-48.

h) Jordi GALCERAN

GALLÉN, Enric. « Pròleg ». In GALCERAN, Jordi. *Paraules encadenades*. Barcelone : Eliseu Climent, 1996, p. 7-15.

i) Bernard-Marie KOLTÈS

AA. VV. *Koltès, Combats avec la scène. Approches scéniques du théâtre de Koltès*. Paris : CNDP, Théâtre aujourd'hui, n°5, 1996 (200 p.).

UBERSFELD, Anne. *Bernard-Marie Koltès*. Arles : Actes Sud, 1999 (209 p.).

j) MOLIÈRE

BASCHERA, Marco. *Théâtralité dans l'œuvre de Molière*. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1998 (271 p.).

k) Manuel MOLINS

SANSANO, Gabriel. « Introducció ». In MOLINS, Manuel. *Abú Magrib*. Alzira : Bromera, 2002, p. 7-44.

l) José SANCHIS SINISTERRA

AZNAR SOLER, Manuel. « Introducción ». In SANCHIS SINISTERRA, José. *Ñaque. ¡Ay, Carmela!* Madrid : Cátedra, 2004, p. 9-101.

SOSA, Marcela Beatriz. *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*. Valladolid : Universidad de Valladolid, 2004 (268 p.).

3.3. Études portant sur le théâtre catalan

3.3.1. Ouvrages

AULET, Jaume (éd.). FOGUET, Francesc (éd.). SANTAMARIA, Núria (éd.). *Una tradició dolenta, maleïda o ignorada ? I Jornades de debat sobre el repertori teatral català*. Barcelone : Punctum / GELCC, 2006 (216 p.).

BARTOMEUS, Antoni. *Els autors del teatre català : testimoni d'una marginació*. Barcelone : Curial, 1976 (396 p.).

FELDMAN, Sharon G. *In the Eye of the Storm. Contemporary Theater in Barcelona*. Lewisburg : Bucknell University Press, 2009 (411 p.).

_____. *A l'ull de l'huracà. Teatre català contemporani*. Barcelone : L'Avenç, 2011 (416 p.).

_____. *Sobre les influències, la tradició i altres ansietats : alguns dilemes de l'escena catalana contemporània*. Lleida : Punctum / Màster Oficial Interuniversitari d'Estudis Teatral, Documenta Teatral, n°4, 2011 (25 p.).

ORDÓÑEZ, Marcos. *Molta comèdia. Cròniques de teatre, 1987-1995*. Barcelone : La Campana, 1996 (417 p.).

RAGUÉ-ARIAS, María-José. *¿Nuevas dramaturgias ? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*. Madrid : Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2000 (348 p.).

SALA VALLDAURA, Josep M. *Història del teatre a Catalunya*. Vic : Eumo, 2006 (261 p.).

3.3.2. Articles et autres écrits

A.A. V.V. « Les sales alternatives : un espai per a les joves dramaturgies ». *Assaig de Teatre*, n°24, Barcelone, 2000, p. 33-54.

_____. « (Textos.) Els autors proposen acotacions ». *Pausa*, n°20, janvier 2005, p. 92-100.

AZNAR SOLER, Manuel. « El somni d'anar nord enllà o les immigrants magribines en el teatre català actual ». In *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani. De la transició a l'actualitat*. Barcelone : Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2005, p. 129-176.

BATLLE, Carles. « Apunts per a una valoració de la dramaturgia catalana actual : realisme i perplexitat ». *Pausa*, n°17-18, décembre 1994, p. 25-47.

_____. « Escriure l'escena, escriure per a l'escena ». In BORDONS, Glòria (éd.). SUBIRANA, Jaume (éd.). *Literatura catalana contemporània*. Barcelone : Edicions de la Universitat Oberta de Barcelona / Proa, 1999, p. 339-397.

_____. « A manera de manifest : Lluïsa Cunillé i Maeterlinck ». *El Pou de Lletres*, n°K-11/12-L, automne 1998-hiver 1999, p. 46-47.

_____. « Notes de l'autor ». In *Les veus de Iambu*. Barcelone : Edicions 62, 1999, p. 69-76.

_____. « El drama relatiu ». In *Suite*. Barcelone : Proa, 2001, p. 17-23.

BIBLIOGRAPHIE

- _____ « La nouvelle écriture dramatique en Catalogne. De la “poétique de la soustraction” à la littérisation de l’expérience ». In *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L’avenir d’une crise*. Louvain : Centre d’études théâtrales, 2002, p. 134-142.
- _____ « La realitat i el joc. Dues idees a propòsit de la nova escriptura : la “literaturització de l’experiència” i la distinció mal resolta entre “particularització” i “localisme” ». *Pausa*, n°20, janvier 2005, p. 69-76.
- _____ « Drama català contemporani : entre el desert i la terra promesa ». In FOGUET, Francesc (coord.). MARTORELL, Pep (coord.). *L’escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*. Vilanova i la Geltrú : Cep i la Nansa, 2006, p. 75-102.
- _____ « La “reconquesta del real” en l’escriptura catalana contemporània ». *Pausa*, n°33, janvier 2011, p. 27-44.
- CASARES, Toni. « A Barcelona : Una temporada de teatre local a la Sala Beckett ». In CUNILLÉ, Lluïsa, *Barcelona, mapa d’ombres*. MIRÓ, Pau, *Plou a Barcelona*. Barcelone : Edició de l’Obrador de la Sala Beckett, 2004.
- _____ « L’acció té lloc a Barcelona ? » *Pausa*, n°20, janvier 2005, p. 36-38.
- _____ « Un cycle de teatre local a la Sala Beckett ». *Pausa*, n°20, janvier 2005, p. 38-39.
- COCA, Jordi. « Casa nova, casa vella ». *Avui*, Barcelone, 29 janvier 2001, p. 36.
- DENY, Aurélie. « La diffusion des nouvelles écritures dramatiques de langue catalane en Espagne et en France ». In BRASSEUR, Patrice (éd.). GONZALEZ, Madelena (éd.). *Théâtre des minorités. Mises en scène de la marge à l’époque contemporaine*. Paris : L’Harmattan, 2008, p. 199-215.
- FELDMAN, Sharon G. « Catalunya invisible : Contemporary Theatre in Barcelona ». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 6, 2002, p. 269-287.
- _____ « Els paisatges del teatre català contemporani : de Benet i Jornet a Cunillé ». In *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani. De la transició a l’actualitat*. Barcelone : Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2005, p. 55-69.
- GALLÉN, Enric. « Estudi introductori ». In *Sis peces de teatre breu*. Barcelone : Edicions 62, 1993, p. 5-43.
- _____ « Dramaturgs sense tradició. A propòsit de la “generació del Premi Sagarra” ». In *I simposi internacional sobre teatre català contemporani. De la transició a l’actualitat*. Barcelone : Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2005, p. 103-128.
- _____ « Presència de la realitat històrica en el teatre català actual » (inédit).
- NOGUERO, Joaquim (coord.). « El Teatre Català : d’on cap a on ? Taula Rodona a la Sala Beckett amb Carles Batlle, Francesc Massip, Magda Puyo, Ricard Salvat i Ramon Simó ». *FaigArts*, 1998, n°38, p. 27-41.
- ROLLET, Aymeric. « “Où le personnage est-il chez lui ?” La notion de “territoire rhétorique” dans le théâtre catalan contemporain ». *Les conférences du SEC*, sous la direction de Mònica Güell, *Catalonia* n°9, octobre 2011, Université Paris-Sorbonne, revue électronique. En ligne : http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Catalonia_11_Rollet.pdf.

BIBLIOGRAPHIE

SANTAMARIA, Núria. « Furgant les orelles del llop : formes i figuracions de la por en la dramaturgia catalana dels darrers anys ». In *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani. De la transició a l'actualitat*. Barcelone : Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2005, p. 195-217.

SIRERA, Josep-Lluís, « Una escriptura dramàtica per als noranta (Notes de lectura) ». *Caplletra*, n°14, 1993, p. 31-48.

_____ « La nova escriptura dramàtica valenciana : un projecte de consolidació ». In *Teatre valencià : joves creadors*. Alzira, Bromera, 1994, p. 23-29.

_____ « La memòria no té passat (Per a una contextualització del teatre històric català actual) ». In *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani. De la transició a l'actualitat*. Barcelone : Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2005, p. 15-51.

SIRERA, Rodolf. « Teatre català : retorn als temes polítics ? » Conférence prononcée au Centre d'Études Catalanes de l'Université Paris Sorbonne (Paris IV), 24 avril 2001. Article en ligne : <http://parnaseo.uv.es/ars/Documentos/paris.html> [consulté le 22 juin 2013].

3.3.3. Thèses

CORRONS, Fabrice. *Le théâtre catalan actuel (1980-2008) : une pratique artistique singulière ? L'étude de la relation théâtrale chez Sergi Belbel et Lluïsa Cunillé, deux auteurs de « l'escola de Sanchis »*. Thèse en vue de l'obtention du doctorat de l'Université de Toulouse, sous la direction de Monique MARTÍNEZ-THOMAS, 2009.

PUCHADES HERNÁNDEZ, Francisco Javier. *Renovación teatral en España entre 1984-1998 desde la escritura dramática : puesta en escena y recepción crítica*. Thèse de doctorat, sous la direction de Josep Lluís SIRERA TURÓ, Universitat de València, 2005.

3.4. Études portant sur le théâtre espagnol

3.4.1. Ouvrages

BERCEBAL, Fernando (coord.). *Sesiones de trabajo con los dramaturgos de hoy*. Boadella, Onetti, Sanchis, Solano. Ciudad Real : Naque, 1999 (150 p.).

MARTÍNEZ-THOMAS, Monique. *Pour une approche de la dramaturgie espagnole contemporaine. Traditions, transitions, transgressions...* Paris : L'Harmattan, 2004 (142 p.).

RAGUÉ-ARIAS, María-José. *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*. Barcelone : Ariel, 1996 (365 p.).

3.4.2. Articles

MONLEÓN, José. « Nuestra generación realista ». *Primer Acto*, n°32, 1962, p. 1-3.

SERRANO, Virtudes. « Los autores neorrealistas ». In HUERTA CALVO, Javier (dir.). *Historia del teatro español, II, Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid : Gredos, 2003, p. 2 789-2 819.

4. Écrits sur les théâtres de Josep M. Benet i Jornet et de Sergi Belbel

4.1. Sur Josep M. Benet i Jornet

4.1.1. Ouvrages

A.A. V.V. *jmbj70. Visions de Josep M. Benet i Jornet*. Barcelone : Punctum, 2010 (269 p.).

CAMPS, Christian (coord.). *El teatre de Josep M. Benet i Jornet (L'habitació del nen i altres)*. Péronnas : Éditions de la Tour Gile, 2006 (219 p.).

GALLÉN, Enric (éd.). GIBERT, Miquel M. (éd.). *Josep M. Benet i Jornet i la fidelitat al teatre de text*. Barcelone : Eumo, 2001 (167 p.).

4.1.2. Prologues, articles et études

BATLLE, Carles. « De l'opacitat i la transparència a *Desig* ». *Pausa*, n°9-10, septembre/décembre 1991, p. 41-47.

_____ « El darrer teatre de Benet i Jornet : un cycle ». In *Josep M. Benet i Jornet i la fidelitat al teatre de text*. Barcelone : Eumo, 2001, p. 93-119.

CASTELLANOS, Jordi. « *Salamandra* : un viatge cap a la identitat o la lliçó de la Història ». In BENET I JORNET, Josep M. *Salamandra*. Barcelone : Proa, 2005, p. 9-12.

CATTANEO, Mariateresa. « El caleidoscopio de las maravillas. En torno al teatro de J. M. Benet i Jornet ». In DE TORO, Alfonso (éd.). FLOEK, Wilfried (éd.). *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*. Kassel : Reichenberger, 1995, p. 367-389.

FELDMAN, Sharon G. « La fragilitat del paisatge ». BENET I JORNET, Josep M. *Olors*. Barcelone : Proa, 2005, p. 13-31.

FOGUET I BOREU, Francesc. « Pròleg ». BENET I JORNET, Josep M. *Això, a un fill, no se li fa*. Barcelone : Edicions 62, 2002, p. 7-14.

_____ « D'*Olors* a *Salamandra*. Quatre nòtules i una cua ». In CAMPS, Christian (coord.). *El teatre de Josep M. Benet i Jornet (L'habitació del nen i altres)*. Péronnas : Éditions de la Tour Gile, 2006, p. 39-52.

GALLARDO, Laurent. « Sur les traces du récepteur implicite dans *Desig* ». In *El teatre de Josep M. Benet i Jornet (L'habitació del nen i altres)*. Péronnas : Éditions de la Tour Gile, 2006, p. 53-65.

GALLÉN, Enric. « Estudi Introductor ». BENET I JORNET, Josep M. *Revolta de bruixes*. Valence : Eliseu Climent, 1991, p. 9-46.

_____ « Pròleg ». BENET I JORNET, Josep M. *El gos del tinent*. Barcelone : Edicions 62, 1997, p. 5-13.

_____ « Introducció : *Berenàveu a les fosques*: la revisió del temps de postguerra ». In BENET I JORNET, Josep M. *Berenàveu a les fosques*. Barcelone : Edicions 62, 2000, p. I-XXIX.

_____ « Introducció ». BENET I JORNET, Josep M. *Fugaç*. Barcelone : Bromera, 2007, p. 7-44.

BIBLIOGRAPHIE

- _____ « Benet i Jornet o la passió pel teatre ». BENET I JORNET, Josep M. *El manuscrit d'Alí Bei*. Barcelone : Edicions 62, 1985, p. 9-29.
- _____ « Fi de partida ». BENET I JORNET, Josep M. *Olors*. Barcelone : Proa, 2000, p. 15-19.
- _____ « Notícia del teatre de Josep M. Benet i Jornet ». In CAMPS, Christian (coord.). *El teatre de Josep M. Benet i Jornet (L'habitació del nen i altres)*. Péronnas : Éditions de la Tour Gile, 2006, p. 21-37.
- GIBERT, Miquel M. « Aproximació al primer teatre de Josep M. Benet i Jornet ». In *Josep M. Benet i Jornet i la fidelitat al teatre de text*. Barcelone : Eumo, 2001, p. 35-73.
- GRAELLS, Guillem-Jordi. PI DE CABANYES, Oriol. « Josep M. Benet i Jornet ». *La generació literària dels setanta*. Barcelone : Pòrtic, 1971, p. 53-54.
- MOLAS, Joaquim. « Pròleg ». BENET I JORNET, Josep M. « *Marc i Jofre* » o els alquimistes de la fortuna. Barcelone : Edicions 62, 1985, p. 5-12.
- MORELL, Carme. « Sobre el teatre de Josep M. Benet i Jornet i les darreres tendències de la dramaturgia catalana ». In *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Barcelone : Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, p. 57-76.
- QUINTANA TRIAS, Lluís. « Autoria i complicitat en *El gos del tinent* de J. M. Benet i Jornet ». In *Zeitschrift für Katalanistik*, n° 15. Freiburg : Editorial Shaker (Aachen / Aquisgrà), 2002, p. 51-60.
- SIRERA, Rodolf. « La maduresa d'un autor : Josep Maria Benet i Jornet, de *Revolta de bruixes* a *Fugaç* ». In *Josep M. Benet i Jornet i la fidelitat al teatre de text*. Barcelone : Eumo, 2001, p. 75-91.
- VILARÓ BERDUSAN, Jordi. « El primer teatre de Josep Maria Benet i Jornet i el cicle de Drudània ». In PANYELLA, Ramon (éd.). *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània*. Barcelone : Punctum / GELCC (Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània de la Universitat Autònoma de Barcelona), 2007, p. 573-583.
- ### 4.2. Sur Sergi Belbel
- #### 4.2.1. Écrits consacrés à l'œuvre théâtrale
- BATLLE, Carles. « Pròleg ». BELBEL, Sergi. *Després de la pluja*. Barcelone : Edicions 62, 2001, p. 5-24.
- BIEITO, Calixto. « Introducció ». BELBEL, Sergi. *El temps de Planck*, p. 11-12.
- BRETON, Dominique. « *Tàlem*, de Sergi Belbel, ou l'Histoire d'un lit au carré ». In RECK, Isabelle. *Sexe(s) en scène(s)*. Toulouse : Lansman, 2003, p. 81-96.
- CASTELLANOS, Jordi. « Pròleg ». BELBEL, Sergi. *Elsa Schneider*. Barcelone : Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1997, p. 5-17.

- FELDMAN, Sharon G. « Dins la nostra memòria ». BELBEL, Sergi. *Forasters*. Barcelone : Proa, 2004, p. 19-24.
- GALLÉN, Enric. « Pròleg ». BELBEL, Sergi. *Tàlem*. Barcelone : Editorial Lumen, 1992, p. 7-10.
 _____ « Pròleg ». BELBEL, Sergi. *La sang*. Barcelone : Edicions 62, 1998, p. 7-18.
- GEORGE, David. « “Forasters” de Sergi Belbel : contingut i estructura ». In *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani. De la transició a l'actualitat*. Barcelone : Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2005, p. 219-234.
- SANCHIS SINISTERRA, José. « Sergi Belbel : la passió de la forma ». BELBEL, Sergi. *Dins la seva memòria*. Barcelone : Edicions 62, 1988, p. 7-12.

4.2.2. Articles de presse

- ANONYME. « Belbel estrena en el TNC “En Pólvara” de Àngel Guimerà ». *La Vanguardia*, 27/10/2006. En ligne :
<http://www.lavanguardia.com/cultura/20061027/51289852060/belbel-estrena-en-el-tnc-en-polvora-de-angel-guimera.html> [consulté le 15 mars 2013].
- BENACH, Joan-Anton. « Los forasteros melodramáticos de Belbel ». *La Vanguardia*. 18 septembre 2004, p. 47.
- MASSIP, Francesc. « Emmirallats ». *Avui*. 18 septembre 2004, p. 52.
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo. « Romy Schneider inspiró parte de la obra que llega al Romea ». *El Periódico*, 18 janvier 1989, p. 51.
- SAGARRA, Joan de. « Un feliz encuentro ». *La Vanguardia*. 19 septembre 2004, p. 5.

5. Œuvres littéraires citées

5.1. Théâtre

- ACHARD, Marcel. *Patate*. Paris : La Table Ronde, 1957.
- BATLLE, Carles. *Les veus de Iambu*. Barcelone : Edicions 62, 1999.
 _____ *Bizerta 1939. Els Marges*, n°69. Barcelone, 2002.
 _____ *Oasi*. Barcelone : Edicions 62, 2003.
 _____ *Temptació*. BATLLE, Carles. DÍAZ, Isabel. *Temptació / El Plan B*. Barcelone : Proa, 2004.
 _____ *Trànsits*. Tarragone : Arola, 2007.
 _____ *Oblidar Barcelona*. Tarragone : Arola, 2009.
 _____ *Oblidar Barcelona*. Tarragone : Arola, 2011.
- BAULENAS, Lluís-Anton. *Trist com la lluna quan no hi és*. Alzira : Bromera, 1995.
- BECKETT, Samuel. *En attendant Godot*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1952.
 _____ *Fin de partie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1956.
 _____ *Oh les beaux jours* Paris : Les Éditions de Minuit, 1963.

BIBLIOGRAPHIE

- BLESA, Jordi. *L'home*. Barcelone : Teatre-Entreacte, Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya, 1999.
- BRECHT, Bertolt. *La Vie de Galilée* (1938) (trad. Éloi RECOING). Paris : L'Arche, 1990.
_____. *Les Jours de la Commune* (1949) (trad. Armand JACOB). In *Théâtre complet*, vol. 6. Paris : L'Arche, 1978, p. 181-257.
- BUERO VALLEJO, Antonio. *Historia de una escalera* (1949). Madrid : Espasa-Calpe, 1984.
_____. *La tejedora de sueños* (1952). In *La tejedora de sueños. Llegada de los dioses*. Madrid : Cátedra, 1998.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO. *La vida es sueño* (1635). Madrid : Cátedra, 2004.
- CASANOVAS, Jordi. *Una història catalana*. Barcelone : Arola, 2012.
- COLOMINES, Joan. *Teatre, 1964-1974*. Barcelone : Edicions 62, 1974.
- CORNEILLE, Pierre. *L'illusion comique* (1635). Paris : Le Livre de Poche, 1987.
- CUNILLÉ, Lluïsa. *Cel* (1995). *Deu peces*. Barcelone : Edicions 62, 2008, p. 13-71.
_____. *Atlàntida* (1998). *Deu peces*. Barcelone : Edicions 62, 2008, p. 73-127.
_____. *La cita* (1998). *Deu peces*. Barcelone : Edicions 62, 2008, p. 129-187.
_____. *L'estany on els ànecs eren més bells que els cignes* (2000). *Deu peces*. Barcelone : Edicions 62, 2008, p. 188-247.
_____. *Et diré sempre la veritat* (2002). *Deu peces*. Barcelone : Edicions 62, 2008, p. 307-333.
_____. *Occisió* (2001). *Deu peces*. Barcelone : Edicions 62, 2008, p. 249-305.
_____. *Et diré sempre la veritat* (2002). *Deu peces*. Barcelone : Edicions 62, 2008, p. 307-333.
_____. *Barcelona, mapa d'ombres* (2004). *Deu peces*. Barcelone : Edicions 62, 2008, p. 383-448.
_____. *Après moi, le déluge* (2007). *Deu peces*. Barcelone : Edicions 62, 2008, p. 449-507.
- DE FILIPPO, Eduardo. *Sabato, domenica e lunedì* (1959). Turin : Giulio Einaudi, 2001.
- DUBILLARD, Roland. « ... *Où boivent les vaches*. » Paris : Gallimard, 1973.
- ESCODÉ, Beth. *Les nenes mortes no creixen*. Barcelone : Arola, 2002.
- ESPRIU, Salvador. *Antígona* (1939). *Primera història d'Esther*. *Antígona*. Barcelone : Edicions 62, 1984.
_____. *Una altra Fedra, si us plau*. Barcelone : Edicions 62, 1978.
- EURIPIDE. *Iphigénie à Aulis* (406 av. J.-C.) (trad. Jean et Mayotte BOLLACK). Paris : Les Éditions de Minuit, 1990.
- FERRANDIS D'HERÈDIA, Joan. *La vesita* (1562). In MASSOT I MUNTANER, Josep (éd.). *Teatre medieval i del renaixement*. Barcelone : Edicions 62, 1983, p. 181-215.
- FONTANELLA, Francesc. *Lo desengany* (1651). Barcelone : Edicions 62, 1980.

BIBLIOGRAPHIE

- FORD, John. *Damage qu'elle soit une putain* (1626) (trad. Marion BERNÈDE et YVES BEAUNESNE). Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2006.
- GALCERAN, Jordi. *Paraules encadenades* (1996). Valence : Eliseu Climent, 2001.
- GOMBROWICZ, Witold. *Opérette* (trad. Constantin JELENSKI et Geneviève SERREAU). *Théâtre*. Paris : Gallimard, 2001, p. 411-528.
- GUIMERA, Àngel. *En Pólvora* (1893). Barcelone : Edicions 62, 1991.
- HOROVITZ, Israël. *Sans obligation d'achat* (trad. Nathalie GOULLON). *Péchés maternels et autres pièces courtes*. Montreuil-sous-Bois : Éditions Théâtrales, 2006, p. 37-62.
- IBSEN, Henrik. *Une Maison de poupée* (1879) (trad. Marc AUCHET). Paris : Le Livre de Poche, 2008.
- KOLTÈS, Bernard-Marie. *Combat de nègres et de chiens* (1979). Paris : Les Éditions de Minuit, 1990.
_____ *Quai ouest*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1985.
_____ *Le Retour au désert*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1988.
- MARIVAUX. *Les Fausses Confidences. Théâtre complet*. Paris : Livre de Poche, 2000, p. 1 523-1 524.
- MOLINS, Manuel. *Abú Magrib* (1992). Alzira : Bromera, 2002.
- MÜLLER, Heiner. *Hamlet-machine* (1977). Paris : Les Éditions de Minuit, 1979.
- MÜLLER, Heiner. *Quartett*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1982.
- NIEVA, Francisco. *Las aventuras de Tirante el Blanco* (1987). Valence : Institutio Alfons el Magnànim, 1999.
- PINTER, Harold. *No Man's Land*. New York : Grove Press, 1975.
- RACINE. *Phèdre* (1677). Paris : Larousse, 1993.
- RAMIS I RAMIS, Joan. *Lucrecia* (1769). In *Teatre barroc i neoclàssic*. Barcelone : Edicions 62, 2001, p. 153-191.
- RIERA, Pere. *Barcelona*. Barcelone : Arola, 2013.
- SANCHIS SINISTERRA, José. *Ñaque o de piojos y actores* (1980). *Ñaque. ¡Ay, Carmela!* Madrid : Cátedra, 2004, p. 121-184.
- SASTRE, Alfonso. *Escuadra hacia la muerte* (1953). Madrid : Ediciones Alfil, Colección Teatro, n°77, 1969.
_____ *Ana Kleiber* (1955). Madrid : Ediciones Alfil, Colección Teatro, n°171, 1967.
_____ *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* (1978). *La taberna fantástica. Tragedia fantástica de la gitana Celestina*. Madrid : Cátedra, 2006.

BIBLIOGRAPHIE

- SCHNITZLER, Arthur. *Liebelei* (1895) (trad. Jean-Louis BESSON). Arles : Actes Sud, 1992.
- SHAKESPEARE, William. *Roméo et Juliette* (1597) (trad. Yves BONNEFOY). Paris : Gallimard, 2001.
- SHAKESPEARE, William. *Le Songe d'une nuit d'été* (1600) (trad. Émile MONTÉGUT). Paris : Le Seuil, 2012.
- SIRERA, Rodolf. *Plany en la mort d'Enric Ribera* (1974). Barcelone : Edicions 62, 1982.
- TARDIEU, Jean. *Eux seuls le savent* (1955). *Œuvres*. Paris : Gallimard, 2003, p. 679-687.
- TCHERKHOV, Anton. *Les Trois Sœurs* (1901) (trad. André MARKOWICZ et Françoise MORVAN). Arles : Actes Sud, 2002.
- VALLEJO, Juan Pablo. *Patera*. Tarragone : Arola, 2004.
- VÀZQUEZ, Gerard. *Uuuuh !* Barcelone : Proa, 2005.
- VEIGA, Manuel. *16.000 pessetes*. VEIGA, Manuel. SIRERA, Rodolf. *16.000 pessetes / Raccord*. Barcelone : Proa, 2005.
- VINAVER, Michel. *Théâtre complet*, vol. 6. *Portrait d'une femme. L'Émission de télévision*. Arles : Actes Sud, 2002.

5.2. Prose narrative

- AMAT-PINIELLA, Joaquim. *K. L. Reich* (1963). Barcelone : Edicions 62, 2006.
- BECKETT, Samuel. *Molloy*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1951.
_____ *L'Innommable*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1953.
_____ *Nouvelles et Textes pour rien*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1958.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary* (1857). Paris : Gallimard, 2001.
- KAFKA, Franz. *Journal intime* (trad. Pierre KLOSSOWSKI). Paris : Grasset, 1945.
- KUNDERA, Milan. *L'Insoutenable Légèreté de l'être* (trad. Françoise KÉREL). Paris : Gallimard, 1989.
- LATOUCHE, Hyacinthe de. L'HÉRITIER, Louis-François. *Dernières Lettres de deux amants de Barcelone, publiées à Madrid par le Chevalier Y. de L. ; traduites de l'espagnol*. Paris : Ambroise Tardieu, 1822.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Divagations*. Paris : Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle éditeur, 1897.
- PÀMIÉS, Sergi. *La gran novel·la sobre Barcelona*. Barcelone : Quaderns Crema, 1997.

BIBLIOGRAPHIE

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris : Gallimard, « La Pléiade », 1954 (3 volumes).

RODOREDA, Mercè. *La plaça del Diamant* (1962). Barcelone : Club Editor Jove, 2010.
_____ *La salamandra* (1967). *Tots els contes*. Barcelone : Edicions 62, 1983, p. 237-243.

RUIZ ZAFÓN, Carlos. *La sombra del viento*. Madrid : Planeta, 2002.

SCHNITZLER, Arthur. *Le Lieutenant Gustl / Leutnant Gustl* (1901) (trad. Claire ROZIER). Paris : Presses-Pocket, 1991.

_____ *La Ronde* (1903) (trad. Maurice RÉMON, Wilhem BAUER et Suzanne CLAUSER). Paris : Stock, 2002.

_____ *Mademoiselle Else* (1924) (trad. Henri CHRISTOPHE). *Romans et nouvelles II*. Paris : Poche, 1996, p. 469-531.

TOURNIER, Michel. *Journal extime*. Paris : Gallimard, 2004.

VICENÇ, Henric. *Dies i nits dins la tempesta. Memòries d'un deportat a Dachau* [écrit en novembre 1945]. Valls : Cossetània, 2004.

5.3. Poésie

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal* (1857). Paris : Librairie Jules Taillandier, 1977.

CÉSAIRE, Aimé. *Moi, laminaire*. Paris : Le Seuil, 1982.

MARTÍ I POL, Miquel. *La fàbrica* (1972). Barcelone : La butxaca, 2013.

_____ *Llibre d'absències* (1985). Barcelone : Edicions 62, 2011.

- TABLE DES MATIÈRES -

Introduction	5
3. Corpus	10
3.1. Le tandem Benet/Belbel	10
3.2. La période 1989-2006 : une séquence pertinente dans l'œuvre des deux dramaturges	12
4. Approche théorique : le terme et la notion de référent	17
4.1. Le référent en linguistique	17
4.1.1. La définition saussurienne du « signe linguistique ».....	18
4.1.2. L'approche structuraliste et la question de la clôture linguistique	19
4.1.3. Les notions de sens et de référence dans la théorie de G. Frege	21
4.1.4. Le triangle sémiotique d'Ogden et Richards	22
4.1.5. Le principe sémiotique de Pierce	24
4.1.6. La « fonction référentielle » du langage selon Roman Jakobson	27
4.1.7. La sémiotique définie par C. Morris et les trois « regards » sur le signe	29
4.1.8. Le référent : un terme du signe ?	31
4.2. Autour de la notion de référent : approche et définitions retenues	32
4.3. Le « problème du référent » au théâtre	40
4.3.1. Spécificité du genre théâtral	40
4.3.2. Le terme de « signe »	43
4.3.3. Représentation et codes	45
4.3.4. Le double statut du référent	46
4.3.5. Monde fictionnel et monde de référence	47
4.4. Méthode	52
2. Première partie : L'élision comme norme ?	55
2.1. La dramaturgie catalane de la fin du XX ^e au début du XXI ^e siècle : un théâtre de l'effacement ?	63
2.1.1. État des lieux : l'état d'un théâtre sans lieux ?	64
2.1.1.1. L'élision des références locales	66
2.1.1.2. La langue catalane, un marqueur d'identité ?	71
2.1.1.3. Absence manifeste et processus de reconnaissance	76
2.1.2. Une singularité catalane ?	83
2.1.2.1. L'écueil d'un théâtre local	84
2.1.2.2. Le contexte théâtral européen et la question des modèles dramaturgiques	86
2.1.2.3. « Géopathologie » : la tension du drame contemporain avec l'idée de lieu	96
2.1.3. Retour <i>du</i> et <i>au</i> réel	102

2.1.3.1. Nuances autour de l'idée de « retour ».....	103
2.1.3.2. L'action a (parfois) lieu à Barcelone	115
2.1.3.3. Modalités du « retour » au réel	120
2.2. Un désert référentiel ? Les catégories de l'Espace et du Temps au théâtre	130
2.2.1. Le théâtre et ses « espaces »	134
2.2.1.1. Approche théorique	138
2.2.1.2. Espace scénique, espace dramatique, espace contigu	145
2.2.2. Temps, temporalité, signifiants temporels	149
2.2.3. Indissociabilité de l'Espace et du Temps : le concept de « chronotope » au théâtre	156
2.2.4. Pistes de réflexion et hypothèses à partir de la lecture de quelques didascalies initiales	158
2.3. 1989 : le monde absent ?	170
2.3.1. La référentialité interne opaque dans <i>Desig</i> de Josep M. Benet i Jornet	174
2.3.1.1. Les espaces et les temps de <i>Desig</i>	177
2.3.1.2. Le choix des lieux	202
2.3.1.3. Le temps des choix	212
2.3.2. La référentialité interne ludique dans <i>Tàlem</i> de Sergi Belbel	216
2.3.2.1. La structure temporelle	218
2.3.2.2. Les espaces et les temps de <i>Tàlem</i>	223
2.3.2.3. La mesure ludique de l'Espace et du Temps au théâtre	228
3. Seconde partie : Théâtre et réel : le jeu de la visibilité et de la lisibilité	237
3.1. Une dramaturgie de la référentialité interne ?	241
3.1.1. La surprise de l'Espace dans <i>El gos del tinent</i> de Josep M. Benet i Jornet, drame de la contiguïté	242
3.1.1.1. L'horizon historique	247
3.1.1.2. L'espace et les temps dramatiques	254
3.1.1.3. Espaces surpris, ou la surprise de la contiguïté	260
3.1.2. La domesticité de l'univers dans <i>El temps de Planck</i> de Sergi Belbel, drame de la particule	267
3.1.2.1. La réalité reconnaissable d'un monde fictionnel à construire soi-même	271
3.1.2.2. Le Temps de Max Planck et les espaces-temps de Sergi Belbel	282
3.1.2.3. De l'intime au cosmique : une « conflagration du petit et du grand »	304
3.1.3. Le franchissement des frontières spatiales et temporelles dans <i>Forasters</i> de Sergi Belbel, mélodrame anachronique	311
3.1.3.1. Espace familier, espace familial, espace étranger	313
3.1.3.2. Dedans/dehors : une frontière fluctuante, un franchissement polymorphe	325

3.1.3.3. La convergence de la structure théâtrale vers une temporalité abolie	337
3.1.3.4. Le « territoire rhétorique » : pistes de réflexion à partir de l'analyse de <i>Forasters</i>	355
3.2. L'ici et maintenant du théâtre dans <i>Elsa Schneider</i> de Sergi Belbel : une fausse exception	371
3.2.1. « Elsa », la réécriture d'une nouvelle autrichienne	373
3.2.1.1. Réécriture, adaptation, nouvelle version : cadre théorique	375
3.2.1.2. Le paysage de Schnitzler...	381
3.2.1.3. ...traversé par Belbel	389
3.2.2. « Schneider », le journal intime éversé d'une actrice	400
3.2.2.1. Temps biographiques, temps populaires	400
3.2.2.2. Paysages européens et paysages cinématographiques	404
3.2.2.3. L'espace scénique d'« Elsa » à « Schneider » : sentiment de déséquilibre et organisation polycentrique	410
3.2.3. Le champagne d'« Elsa Schneider » : de l'air à la coupe	413
3.2.3.1. L'ici et maintenant de la représentation	413
3.2.3.2. Une « confuse confusion »	416
3.2.3.3. L'espace et le temps à la source : inter- référentialité, intra-référentialité, auto- référentialité et sui-référentialité	424
3.3. Retour de Barcelone et du monde : les effets de la visibilité du réel dans <i>Olors</i> et <i>Salamandra</i> de Josep M. Benet i Jornet	431
3.3.1. La métaphorisation paradoxalement spectaculaire de l'invisibilité dans <i>Olors</i> de Josep M. Benet i Jornet : la clôture d'un cycle déjà clos	433
3.3.1.1. La grande pièce sur Barcelone ?	436
3.3.1.2. La clôture d'un cycle déjà clos	456
3.3.1.3. Photographier l'invisible : l'Histoire comme aporie	470
3.3.2. Le voyage comme parabole dans <i>Salamandra</i> de Josep M. Benet i Jornet : une dramaturgie de la relation	493
3.3.2.1. Quinze mille huit-cents kilomètres et quelques décennies : fragments du réel et structure comparative	498
3.3.2.2. Les fils de l'histoire : continuité/interruption	538
3.3.2.3. Un mélodrame historique au cœur d'un documentaire sur le travail de création ?	552
4. Chapitre de synthèse : territoires de la forme dramatique	571
4.1. Les effets de la présence et de l'absence	574
4.1.1. Critique des types référentiels	575
4.1.2. Images de la contemporanéité	581

4.1.3. Monde de référence et univers fictionnel : relations d'accessibilité	586
4.2. Le dramatique, le scénique et le contigu	589
4.2.1. L'espace du drame : étrécissement ou espacement ?	590
4.2.2. Des scènes du temps, le temps en scène	593
4.2.2.1. Thématization et poétiques du Temps	593
4.2.2.2. Quand le temps dramatique rejoint le temps scénique	594
4.2.3. Les surprises de l'espace : rapports de contiguïté	596
4.2.3.1. Contiguïté et obscénité	596
4.2.3.2. La pression du hors-scène et les espaces intimes/ultimes du moi	597
4.2.3.3. La production du sens par contiguïté	598
4.3. Un spectacle de l'Invisible	598
Conclusion	605
4. Perspectives théoriques	605
5. Perspectives « rhétoriques »	608
6. Perspectives historiques	612
Bibliographie	619

Résumé en français

Depuis une quarantaine d'années, la nature et le degré de présence des référents spatiaux et temporels diffèrent considérablement dans le théâtre catalan, au moins selon les périodes, mais sans doute aussi selon les auteurs. À partir du milieu des années 1980, l'écriture dramatique tend en grande partie à refuser tout ancrage de l'action dramatique dans une géographie et un moment historique précis et, en particulier, à éluder les représentations de Barcelone et/ou de la Catalogne. Cette thèse se propose d'examiner le traitement des référents en question dans les pièces écrites par Josep M. Benet i Jornet et Sergi Belbel au cours d'une période où la dramaturgie catalane semble souvent se détourner du monde « réel » comme univers immédiat de référence. Depuis le niveau macrocosmique de l'univers jusqu'aux microcosmes domestiques et intimes, Benet et Belbel creusent le réel selon des modes et avec des moyens dramaturgiques variés, donnant ainsi lieu à des constructions spatiotemporelles assez diverses, et l'on peut alors observer différents effets de la présence et/ou de l'absence du réel : effacement des marqueurs identitaires, ou au contraire, omniprésence des références géographiques et historiques ; sentiment de dilution du monde ; effet paradoxal de la lisibilité de la réalité historique malgré son invisibilité manifeste ; etc. À partir d'un corpus de huit œuvres – *Desig*, *El gos del tinent*, *Olors* et *Salamandra* de Benet, *Elsa Schneider*, *Tàlem*, *El temps de Planck* et *Forasters* de Belbel –, l'analyse des référents spatiaux et temporels vise à saisir les « territoires dramaturgiques » privilégiés de deux figures majeures de la dramaturgie catalane contemporaine.

Mots-clés : théâtre catalan, théâtre contemporain, Josep M. Benet i Jornet, Sergi Belbel, études théâtrales, référents spatiaux, référents temporels.

Titre de la thèse en anglais : *Presence and function of spatial and temporal referents in Josep M. Benet i Jornet's and Sergi Belbel's theatres (1989-2006)*

Résumé en anglais

The nature and level of presence of the spatial and temporal referents have considerably differed in the Catalan theatre for the last forty years or so, at least from one period to another but certainly also from one author to another. Since the mid-1980s, playwriting has largely tended to refuse any dramatic action that would have been rooted in any geographic location or any exact point in history and, in particular, to avoid the representations of Barcelona and/or Catalonia. This thesis proposes a study of the treatment of the referents in question through some plays written by Josep M. Benet i Jornet and Sergi Belbel at a time when the Catalan dramaturgy often seems to turn away from the « real » world which has ceased to be a direct universe of reference. Benet and Belbel explore reality from the macrocosmic scale of the universe to the domestic and intimate microcosms, thanks to varied modes and dramatic principles, thereby giving rise to quite varied space-time structures. One may then observe different results of the presence and/or absence of reality: the erasing of identity markers or, on the contrary, the omnipresence of geographic and historical references, the feeling of the dilution of the world, the paradoxical effect of the legibility of historical reality despite its obvious invisibility, etc. Through a selection of eight plays – *Desig*, *El gos del tinent*, *Olors* and *Salamandra* by Benet, *Elsa Schneider*, *Tàlem*, *El temps de Planck* and *Forasters* by Belbel –, the analysis of spatial and temporal referents aims to grasp the « dramaturgic fields » emphasized by two major figures of contemporary Catalan drama.

Keywords : Catalan theatre, contemporary theatre, Josep M. Benet I Jornet, Sergi Belbel, theatrical studies, spatial referents, temporal referents.

Discipline : Études romanes / Espagnol, catalan

École doctorale IV – Civilisations, cultures, littératures et sociétés

Maison de la Recherche

28, rue Serpente

75006 PARIS