

Place et fonction des référents spatiaux et temporels dans les théâtres de Josep M. Benet i Jornet et de Sergi Belbel de 1989 à 2006 : problématique et état des lieux

Aymeric ROLLET
Université Paris-Sorbonne
aymeric.rollet@gmail.fr

Résumé : Dans l'œuvre théâtrale de Josep M. Benet i Jornet et de Sergi Belbel, la nature et même la présence des référents spatiaux et temporels diffèrent considérablement, depuis l'ancrage explicite et assumé de l'action dramatique à une période précise et dans une géographie concrète jusqu'à l'effacement plus ou moins prononcé des référents en question, et en particulier des marqueurs d'identité. On observe, en particulier dans les pièces écrites entre 1989 et 2006, un système référentiel polymorphe et fluctuant dont il convient de déterminer l'évolution, tout en s'interrogeant sur les différents modes de représentation que l'on rencontre, et sur leur signification. Le traitement des référents en question en dit long, non seulement sur le rapport que les auteurs entretiennent avec le monde, mais aussi sur leur conception de l'écriture dramatique et du travail de création.

Mots-clés : littérature, théâtre contemporain, écrivains catalans
literatura, teatre contemporani, escriptors catalans

Depuis une quarantaine d'années, 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, « après 1976, la période du franquisme deviendra officiellement de l'histoire »¹. De la même façon, dans sa première pièce, *Una vella, coneguda olor* (1963), 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.

Avec *Desig* (1989), en particulier, se produit une évolution notable dans le traitement des référents spatiaux et temporels. La pièce marque un véritable tournant, ainsi qu'un évident renouvellement formel, technique et stylistique dans la production théâtrale de Benet i Jornet². L'émergence, à partir du milieu des années 1980, d'une nouvelle

¹ 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*. Barcelona : Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Actes, 2005, p. 21. Dans cet article, on a choisi de traduire en français les citations du catalan, de l'espagnol et de l'anglais, à l'exception des citations extraites d'œuvres théâtrales.

² Enric GALLEN synthétise cette évolution dans les termes suivants : « confusion entre réalité et fiction ; ambiguïté de la situation dramatique centrale, enveloppée d'une atmosphère intemporelle chargée

génération d'auteurs (nés dans les années 1960), n'est sans doute pas étrangère à cette évolution. On observe en effet 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 Sergi Belbel apparaît comme l'exemple paradigmatique de cet effacement des référents, en particuliers spatiaux, puisque nulle part dans son théâtre il ne renvoie ni ne fait allusion à une géographie réelle, que ce soit dans le paratexte didascalique ou dans le discours des personnages –à la notable exception de *Elsa Schneider* (1987). Quant à Josep M. Benet i Jornet, à partir de 1989, il semble faire preuve d'une certaine prédilection pour une forme d'intemporalité et d'abstraction auxquelles il ne renonce guère que dans deux pièces : *Olors* (1999) et *Salamandra* (2005).

Cet article se propose de dresser un état des lieux de la recherche en cours sur 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.

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. 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). 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)³, au sens où il est le seul dont les pièces soient régulièrement montées et publiées. Quant à la place de Sergi Belbel dans le

d'intrigue et de suggestions ; personnages [...] apparemment anonymes, abstraits et essentialisés [qui] agissent fortement conditionnés par une histoire du passé qui, racontée de manière personnelle par chacun d'eux, devient la base du conflit central et de la possible résolution de la pièce. » GALLEN, Enric, « Pròleg ». *El gos del tinent*, p. 11.

³ BATLLE I JORDA, Carles. « Escriure l'escena, escriure per a l'escena ». In BORDONS, Glòria (éd.), et SUBIRANA, Jaume (éd.). *Literatura catalana contemporània*. Barcelona : Edicions de la Universitat Oberta de Barcelona / Proa, 1999, p. 393.

théâtre catalan contemporain, de nombreux écrits confirment le point de vue quasi dithyrambique de Benet i Jornet à son sujet : Benet explique, dans son prologue à *Forasters*, que Belbel « est considéré, dans les milieux théâtraux occidentaux, non seulement comme un solide dramaturge dont il faut suivre attentivement la carrière », mais aussi « comme l'un des très rares dramaturges de tout l'État espagnol qu'il convient de suivre avec attention ». Il ajoute que, grâce à Belbel, s'est éveillé un intérêt assez généralisé pour la dramaturgie catalane dans son ensemble, et conclut en affirmant que « c'est Sergi Belbel qui a réussi tout cela, seulement Sergi Belbel »⁴. Les deux auteurs ont parfois été associés, sous l'angle d'une 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 »⁵, 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 et « a pour mérite d'avoir su se relier aux nouvelles formes d'écriture, et ce au point de devenir presque le seul point de référence autochtone pour les nouveaux dramaturges plus jeunes »⁶.

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 catalan⁷ (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 de 1975, « l'expression corporelle et l'image au détriment de la parole »⁸). 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'Assamblea 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 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 « il semble que tout le monde comprend que

⁴ BENET I JORNET, Josep M. « Sergi Belbel ; tot just comença ». *Forasters*, p. 8-9.

⁵ E. GALLEN, 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. E. GALLEN 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 GALLEN, 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.

⁶ BATLLE I JORDA, Carles. « Escriure l'escena, escriure per a l'escena ». *Op. cit.*, p. 395.

⁷ BARTOMEUS, Antoni. *Els autors del teatre català : testimoni d'una marginació*. Barcelona : Curial, 1976, p. 64-80.

⁸ BATLLE I JORDA, Carles. « Escriure l'escena, escriure per a l'escena ». *Op. cit.*, p. 392.

l'image et la provocation se dégagent aussi du texte ; que le metteur en scène n'est pas le seul *auteur* ; que la création collective ne se consolide pas nécessairement dans la marginalisation du texte, mais qu'elle vit dans l'essence même du théâtre »⁹. 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 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 raison, pour ainsi dire exogène, qui justifie en partie que l'on s'intéresse aux pièces écrites par Benet et Belbel entre 1989 et 2006.

Mais il est une autre raison, interne cette fois-ci, qui fait de cette période une séquence assez homogène dans la production de chacun des deux auteurs. En 1989, on l'a vu, l'écriture de *Desig* ouvre une voie nouvelle dans la dramaturgie de Benet i Jornet. Pendant près d'une décennie, jusqu'à l'écriture en 1998 de *Olor*, 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 de *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 »¹⁰. 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)¹¹, mais sans doute plus encore à partir de *Carícies* (1991), d'une « réalité dramatique [...] vaguement familière »¹² et que l'on pourrait peut-être rapprocher de l'« effet de réel » étudié par Roland Barthes¹³. Comme si une pièce moins abstraite, présentant une réalité plus proche de celle que connaissent les spectateurs, favorisait le processus de 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

⁹ *Ibid.*, p. 395.

¹⁰ Cité par Enric GALLEN. Voir « Pròleg ». *La sang*, p. 11.

¹¹ Voir BELBEL, Sergi. « TÀLEM. Dossier ». *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.

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

¹³ BARTHES, Roland. « L'effet de réel » (1968). *Littérature et réalité*, Paris : Seuil, 1982.

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 dans l'ensemble de la dramaturgie catalane au cours des deux dernières décennies.

D'après Sharon G. Feldman¹⁴, 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. Ce constat n'est pas très éloigné de celui de Julià Guillamon qui décrit dans *La ciutat interrompuda*¹⁵ une tendance, dans le 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 personnels. Cette tendance, dans la littérature dramatique, correspondrait selon Feldman à « une inclination pour l'universalisme et, peut-être, un désir de transcendance, une aspiration cosmopolite à se projeter au-delà des frontières locales »¹⁶. Dans ce panorama, *Olors*, pièce de Benet écrite en 1998, fait figure d'exception : comme le souligne Feldman, il s'agit de « l'une des très rares pièces contemporaines à avoir osé ne serait-ce qu'effleurer les réalités multiculturelles de la Catalogne, son statut de lieu transnational »¹⁷. Aussi la primauté donnée –ou restituée– à Barcelone dans cette pièce fait-elle figure d'exception à une période où les « lieux privilégiés »¹⁸ du théâtre catalan sont autres. La disparition des références locales se traduit en effet de diverses manières : espaces naturels faiblement caractérisés (« *un paratge a la vora d'un precipici envoltat de cel* », dans *Cel* [1995] de Lluïsa Cunillé), lieux non précisés et non décrits (« *Interior informal* », dans les Premier et Troisième actes de *Fugaç* [1994] de Benet i Jornet), ou encore la seule scène, nue et peuplée de personnages anonymes (Lui, 1, 2 et 3, dans *Dins la seva memòria* [1988] de Belbel).

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 Casares¹⁹, 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,

¹⁴ Voir en particulier FELDMAN, Sharon G. « *Catalunya invisible : Contemporary Theatre in Barcelona* ». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 6, 2002, p. 269-287.

¹⁵ GUILLAMON, Julià. *La ciutat interrompuda*. Barcelona : La Magrana, 2001.

¹⁶ FELDMAN, Sharon G. « Els paisatges del teatre català contemporani : de Benet i Jornet a Cunillé ». In *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani*. *Op. cit.*, p. 56.

¹⁷ FELDMAN, Sharon G. « *Catalunya invisible : Contemporary Theatre in Barcelona* ». *Op. cit.*, p. 283.

¹⁸ L'expression est empruntée à Bernard-Marie KOLTES. Voir son article « Des lieux privilégiés ». *Europe*, n°823-824, novembre/décembre 1997, p. 30-31.

¹⁹ CASARES, Toni. « A Barcelona : Una temporada de teatre local a la Sala Beckett ». In CUNILLE, Lluïsa, *Barcelona, mapa d'ombres*, MIRO, Pau, *Plou a Barcelona*. Barcelona : Edició de l'Obrador de la Sala Beckett, 2004, p. 8.

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 lui²⁰. Mais le cas de *Forasters* (2004), de Sergi Belbel, 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, 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.

Ce souci de transcendance et cette 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. Interrogé en 2005 sur l'absence de toute référence à une géographie précise dans le théâtre de Belbel en général, et dans *Forasters* en particulier, Benet répondait :

Forasters est une pièce qui va au-delà de cette famille que [Belbel] peut avoir, qui peut être d'une certaine manière sa famille. Cette famille est universalisée et les problèmes qu'elle pose sont des problèmes, pour ainsi dire, universels. C'est une chose à laquelle il veille toujours beaucoup, de telle façon que pour ma part je pense qu'il exagère un peu : il ne dit jamais où se passe l'action. Il est évident qu'elle se passe à Barcelone, mais où le met-il ? Nulle part. C'est-à-dire qu'il a l'obsession de l'universalité. [...] Cela lui vient de ce désir d'écrire des pièces qui soient universellement compréhensibles. En partant d'éléments aussi personnels que sa famille, il veut raconter une histoire qui soit comprise aussi bien à Toronto qu'à Paris, à Amsterdam, ou n'importe où.²¹

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

Je ne suis pas un auteur réaliste, parce que mes personnages n'ont pas de prénom ni de nom, je ne dis jamais où les choses se passent, il n'y a pas de références concrètes. On me dit toujours : « Pourquoi est-ce que tu ne mets pas Barcelone ? » Parce que ça ne me vient pas ! Ce n'est pas que je ne veuille pas, c'est que ça ne me vient pas, j'en suis incapable, [...] j'essaie de maintenir un certain degré d'abstraction. J'aime penser que telle œuvre peut se passer chez moi et chez quelqu'un d'autre à mille kilomètres. Bien sûr, je suis dans une société qui est la société catalane, de Barcelone, mais je pense toujours que, lorsque je crée, je ne peux pas regarder seulement mes voisins. Ce

²⁰ 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. 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.

²¹ Entretien réalisé le 1^{er} mai 2005 à Barcelone.

serait autre chose. Pour moi le théâtre n'a pas de frontières. [...] La théâtralité va au-delà des conditions concrètes de l'endroit où l'on vit et de la langue qu'on parle.²²

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 de ce sujet dans le travail de création de chacun des dramaturges. 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, 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 atteindre un certain degré d'universalité malgré la présence de marqueurs d'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 locales²³ ? 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. Cette démarche serait l'effet, en partie, d'une forme de crainte d'un théâtre de la marge ou de la périphérie. « La géographie spatiale », écrit-elle, « est disloquée, coupée, 'interrompue', ou même effacée, reflétant ainsi un désir de transcendance, un désir d'éviter les écueils trop restrictifs du [...] périphérisme et du provincialisme »²⁴. 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 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. 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 nécessairement de rapport direct avec la « réalité » immédiate. Ainsi, dans *El temps de Planck* (1999), 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

²² Entretien réalisé le 9 mai 2005 à Barcelone.

²³ Pour ouvrir la voie à cette réflexion, on peut se souvenir des mots de Bernard-Marie KOLTES à propos de sa pièce *Combat de nègre et de chiens* (1979) : « *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 ». (Propos recueillis par Delphine BOURDON. *Gazette du français*, n°25, avril 1986). On reviendra plus tard sur la question du processus d'auto-reconnaissance au théâtre.

²⁴ FELDMAN, Sharon G. « *Catalunya invisible* : Contemporary Theatre in Barcelona ». *Op. cit.*, p. 277.

sein duquel il veut capter, pour le donner à voir, le dernier instant de la vie, en matérialisant une forme d'« achronie »²⁵, 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. Le temps –son fonctionnement, ses paradoxes– constitue, justement, l'un des sujets de prédilection des deux dramaturges, bien que les référents temporels ne soient pas, ou très rarement, de nature historique. Les auteurs, 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 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 ? La catégorie du temps semble, peut-être plus encore au théâtre qu'ailleurs, indissociable de celle de l'espace, de sorte que bien souvent il s'avère difficile et même vain de vouloir séparer l'analyse des référents temporels de celle des référents spatiaux.

En ce sens, il y a lieu de mettre en lumière les différentes constructions spatio-temporelles²⁶ qui structurent les pièces de Benet et de Belbel. C'est ce que l'on tentera de faire ici afin de dégager (de façon non exhaustive) les principaux traitements des référents en question, c'est-à-dire les différents systèmes référentiels à l'œuvre dans les pièces.

1. Ici, et pas ailleurs

Olors, on l'a dit, fait figure d'exception au sein de la période considérée, dans la mesure où le texte construit une représentation de l'espace et du temps qui affirme un « ici et maintenant » distinct de tous les « ailleurs ». La pièce est l'une des rares, à la fin des années 1990, à restituer à Barcelone une visibilité totale, au point d'en faire, d'une

²⁵ Ce néologisme est de Paul RICŒUR. Voir *Philosophie de la volonté* (1960), t. I. Paris : Le Seuil, 2009 p. 427.

²⁶ Voir BAKHTINE, Mikhaïl. « Formes du temps et du chronotope dans le roman ». *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978. On pourrait peut-être emprunter ici le concept de « chronotope » élaboré par BAKHTINE. Selon lui, 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). Il faudrait voir si le concept de « chronotope » est utile pour décrire au théâtre les représentations souvent indissociables de l'espace et du temps. 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* 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 J. MASCARO 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 maintenir « une structure dramaturgique où les espaces sont des contextualisations temporelles de personnages qui répètent, au fil du temps, des situations similaires. » MASCARO PONS, Jaume. « Els espais del 'jo'. Sugeriments per a una recerca ». In *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani*. Op. cit., p. 607.

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.

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*s vient clore la trilogie initiée avec *Una vella, coneguda olor* (1963), puis *Baralla entre olors* (1979). À travers un traitement d'inspiration réaliste proche de certaines pièces de Buero Vallejo (en particulier, *Historia de una escalera*), 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. L'auteur 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. La didascalie initiale situe d'emblée l'action dramatique dans un appartement situé à un endroit précis de la ville : « *al barri vell de Barcelona* ». 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 chargés, 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 fait 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 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'une « réalité » qui, sitôt représentée, n'existe déjà plus ?

Benet i Jornet 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 au moment historique » de son écriture²⁷. Et pourtant, en dépit de cette autocritique assez sévère, on peut se demander si le dramaturge ne crée pas ici un précédent : avec *Olor*s, Benet n'aurait-il pas contribué 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 photographique, pour ainsi dire, 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

²⁷ BENET I JORNET, Josep M. « Ciutats, sentiments i el temps ». *Olor*s, p. 10.

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 ?

2. La représentation d'un *ailleurs* comme discours sur l'*ici*

La notion de distance devient parfois le terrain d'un jeu complexe de détours et de retours. La présence de références explicitement locales semble ne pas être 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* peut se faire discours sur l'*ici*. Ainsi, dans *Salamandra* (2005), Benet i Jornet renoue avec la dualité entre documentaire et fiction à travers le tandem CLAUD/TRAVIS, tous deux réalisateurs. Le premier tourne 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.

La pièce, qui met en scène un voyage à travers l'Occident, se caractérise par une grande richesse thématique et une structure assez complexe. 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* ». À Barcelone, CLAUD se fera traduire une lettre écrite par son grand-père depuis les camps nazis –à ce propos, il faudrait s'interroger sur l'emploi de la langue (dans *Salamandra*, comme dans d'autres pièces) : certes, la langue d'écriture est le catalan, mais le référent linguistique « réel », 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 scène²⁸.

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 Feldman, se dévoile peu à peu, elle se dessine en filigrane avant d'être explicitement représentée, comme si son image

²⁸ Il faudrait se demander si l'emploi du catalan comme langue d'écriture constitue réellement un marqueur d'identité suffisant, comme l'affirme Sharon G. FELDMAN : « Pendant la période démocratique, la présence de la langue catalane comme vecteur de l'expression théâtrale a continué d'avoir une valeur symbolique en tant que marqueur crucial d'identité et en tant que revendication de la culture catalane. Pour de nombreux dramaturges catalans, conscients de façon innée des réalités oppressives du passé, la distinction linguistique semble prendre le pas sur tous les autres indicateurs d'identité thématiques ou esthétiques. » FELDMAN, Sharon G. « *Catalunya invisible* : Contemporary Drama in Barcelona ». *Op. cit.*, p. 273. Il est probable que l'emploi du catalan constitue un marqueur seulement s'il entre en opposition avec une autre langue parlée par certains personnages (même si on ne sait pas laquelle, comme dans *Forasters*).

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. Tout se passe donc 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 :

Dans le tourbillon de paysages ardents qui apparaissent devant les yeux du spectateur, la ville de Barcelone émerge comme la clef finale du mystère, le référent vers lequel se dirigent tous les signes préalables.²⁹

On repère en effet dans la pièce toute 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 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 les Juifs, les Catalans, la Grèce antique, des lieux et des personnages menacés d'extinction ou de stérilité, créant ainsi une succession apparemment fragmentée et hétéroclite de destins, de

²⁹ FELDMAN, Sharon G. « Els paisatges del teatre català contemporani : de Benet i Jornet a Cunillé ». *Op. cit.*, p. 61. Dans ses études portant sur les représentations de l'espace dans le théâtre catalan contemporain, FELDMAN renvoie fréquemment à CHAUDURI, Una. *Staging Place. A Geography of Modern Drama*. The University of Michigan Press, 1997. Dans cette monographie, U. CHAUDURI décrit et analyse un phénomène qu'elle appelle « géopathologie ». À travers ce néologisme, l'auteur désigne une sorte de lutte ou de débat qui, comme le souligne Feldman, prend la forme d'un « dialogue incessant entre l'appartenance et l'exil, la maison [*home*] et le manque de maison [*homelessness*] » (FELDMAN, Sharon, G. « La fragilitat del paisatge ». *Op. cit.*, p. 25). Il s'agit d'une étude particulièrement éclairante ici, puisque l'analyse du système référentiel suppose que l'on interroge le dialogue permanent que le théâtre instaure et développe avec le monde.

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. Dans leur voyage, en effet, CLAUD et HILDE ont emporté avec eux une salamandre trouvée dans le désert californien. 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 nourrissent, 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 !*, 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 :

[...] il serait possible de comprendre l'identité culturelle dans le théâtre catalan contemporain comme inscrite non pas par l'intermédiaire de la localisation mais à travers son élusion ou son déplacement, et [...] nous pourrions observer dans le manque de géographie spatiale, dans l'évasion géopathologique de signes d'identité, comment la catalanité s'établit elliptiquement ou même aporétiquement, de telle manière que sa non présence flagrante acquiert de forts pouvoirs connotatifs.³⁰

À partir d'une telle hypothèse, on pourrait se demander si, à travers des pièces comme *Salamandra* ou *Uuuuh !*, les auteurs ne proposent pas une sorte de nouveau modèle pour la dramaturgie catalane du XXI^e siècle, c'est-à-dire un théâtre du déplacement où *l'ailleurs*, les lieux autres, parleraient avant tout de *l'ici*. 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 »³¹.

3. L'universalité comme horizon. Ici comme ailleurs : partout

Toutefois, les adverbes « ici » et « ailleurs » ne constituent pas toujours une opposition pertinente. Dans *El gos del tinent*, par exemple, il n'y a 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 se résume à deux intérieurs indéfinis et à un extérieur, qui n'est pas décrit non plus. Les personnages sont faiblement caractérisés : il y a seulement une indication de sexe (deux hommes et deux femmes), et une référence à l'accent des personnages (« *Els dos homes parlen amb determinat accent. Les dues dones parlen amb un altre accent, diferent del dels homes* »). Cependant, la langue n'est pas identifiée (certes, le texte est écrit en catalan, mais dès lors qu'il est traduit dans une autre langue, on perd l'illusion d'une hypothétique allusion à la Catalogne). On a donc un espace sans encombrement et, dans une certaine mesure, dénué de toute référence à une réalité géographique précise. Un

³⁰ FELDMAN, Sharon G. « La fragilitat del paisatge ». *Op. cit.*, p. 26.

³¹ SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.). *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval : Circé, 2005, p. 62.

espace épuré au maximum comme s'il s'agissait d'un laboratoire dans lequel on peut observer les personnages et mettre en lumière ce qui constitue le thème central de la pièce : le Pouvoir en tant qu'espace de manipulation et de soumission d'autrui. Le personnage 4 observe en effet les personnages 1 et 2 sans que ces derniers puissent le voir, et il les manipule par l'intermédiaire du personnage 3. Il tire les fils de l'histoire depuis l'ombre.

Le référent du texte théâtral est par conséquent une certaine image du pouvoir qui peut, bien entendu, être perçue comme le pouvoir tel qu'il s'exerce au sein d'une société donnée. Mais on peut également entendre ici une réflexion portant sur les mécanismes et les risques d'un pouvoir sans limites, n'importe où dans le monde. Pouvoir invisible qui est source d'une peur ineffable, comme en témoigne la question récurrente : « *Qui mira ?* », et l'emploi flou du pronom : « *Ho estan fent !* », « *Ho fan* ». Le personnage 2, l'une des deux femmes, prononce ces mots après le départ du personnage 1, et le pronom neutre traduit implicitement la peur qu'elle éprouve à l'idée qu'on soit en train de tuer le personnage 2 dans la pièce contiguë. Mais le pronom n'a aucun référent explicite, parce que le pouvoir mis en scène ici engendre une peur impossible à verbaliser : ce n'est pas un pouvoir en particulier, que l'on nomme, mais un pouvoir qui s'imprime jusque dans l'espace rhétorique défini par les personnages. Le référent de ce pouvoir est alors le Pouvoir lui-même, c'est-à-dire la capacité d'action d'un individu sur un ou plusieurs autres, figurée sur la scène dans son fonctionnement, ses limites et ses abus.

On observe un système référentiel comparable dans *La sang* (1998), de Sergi Belbel, où les mécanismes du pouvoir sont envisagés sous l'angle du terrorisme. Une FEMME est prise en otage, puis assassinée, par un couple de jeunes adultes qui appartiennent à un « groupe » dont on n'apprend rien, si ce n'est que ses membres n'agissent pas par appât du gain. 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 1997. Mais si ce fait a probablement fourni à Belbel le sujet et, en partie, la matière de sa pièce³², il n'y a pour autant dans *La sang* aucune référence explicite à l'événement ou aux circonstances qui l'ont entouré. Belbel ne garde de l'histoire, et n'en représente, qu'une image essentialisée.

Le pouvoir qui se dessine dans la pièce est inquiétant, effrayant parce qu'il se traduit par une violence et qu'il est incompréhensible. Il s'est construit depuis une autre logique qui demeurera jusqu'au bout hermétique à la victime. L'image du pouvoir tel qu'il se définit peu à peu dans la pièce peut, bien entendu, faire écho à telle ou telle organisation terroriste connue, et en particulier à l'ETA. Mais en lui refusant tout ancrage précis, l'auteur donne à cette image un caractère universel. Ce qu'il représente, c'est le pouvoir d'un groupe conçu comme espace d'annulation des différences et des individualités. L'HOMME affirme en effet ne répondre à aucune autorité supérieure, à aucune hiérarchie : « *No en tenim, de cap* ». Belbel élabore ici un espace de privation de la liberté et du libre-arbitre. La JEUNE FEMME déclare : « *Tinc ordres de fer-ho. (Pausa.) Em sap greu.* » Les bourreaux agissent et parlent depuis une logique impénétrable : une PETITE FILLE accompagne le jeune couple et, lorsqu'elle demande à la JEUNE FEMME si elle compte faire du mal à la victime, la JEUNE FEMME répond : « *Només l'imprescindible.* » Elle finira par tuer la victime innocente et l'on ignorera jusqu'au

³² M.-J. RAGUE-ARIAS, par exemple, présente *La sang* comme « une pièce dont l'écriture fut vraisemblablement suggérée par les faits et les réactions qui se produisirent à la suite de la prise en otage et de l'assassinat de Miguel Ángel Blanco. » RAGUE-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 / Centro de Documentación Teatral, 2000, p. 131-132.

bout en quoi ce meurtre était « indispensable ». Deux espaces se confrontent alors : d'une part, celui de la FEMME séquestrée, qui enseigne la philosophie à l'université et renvoie à une image d'intégration à la société ; d'autre part, celui des bourreaux qui parlent et agissent depuis une logique impénétrable. Cette logique est le lieu de contradictions irréductibles ; ainsi, la JEUNE FEMME mutile petit à petit la victime, mais dans le même temps, elle reproche à la PETITE FILLE de prendre du plaisir au spectacle de cette mutilation : « *Em cau el món a sobre... Tinc tantes ganes que tinguis una mica de seny* ». Elle s'exprime donc depuis une morale apparente qui n'a rien en commun avec celle de la victime : le monde des bourreaux n'est pas l'image inversée du monde de la FEMME séquestrée, il n'en est pas l'envers –il lui est étranger. Il se présente comme une construction opaque, indéchiffrable. La JEUNE FEMME prétend agir : « *per motius legítims* » ; on est dans la logique impénétrable du bourreau. La FEMME comprend à la fin, non pas les raisons qui poussent ses bourreaux à la tuer, mais les mécanismes du pouvoir qu'exercent ces derniers : « *Vostè no és ningú. Mata el grup* », dit-elle à l'HOMME. « *Línies paral·leles* » : c'est l'image qu'elle utilise pour évoquer le rapport –ou l'absence de rapport– entre son monde et celui des bourreaux ; ce qu'elle a donc compris au seuil de la mort, malgré l'effroi qu'engendre ce monde hermétique, c'est que ce pouvoir-là est un espace d'indifférenciation où la perte de l'individualité fait basculer les êtres dans un monde incompréhensible et privé de morale. Aux côtés de l'espace physique qui se construit dans la pièce, se fait jour une autre forme d'espace que l'on pourrait qualifier de « rhétorique », au sein duquel se définissent et se confrontent deux univers hermétiques, c'est-à-dire que le système référentiel à l'œuvre dans *La sang* renvoie moins à l'image du terrorisme dans telle société donnée, qu'aux structures mêmes de la violence, représentée dans une aspiration universaliste.

Ainsi, dans *La sang* comme dans *El gos del tinent*, le référent du texte théâtral est le pouvoir, non pas contextualisé, mais essentialisé par les auteurs, ce qui en dévoile la structure et en souligne les mécanismes, souvent mystérieux et hermétiques. Ces pièces du Pouvoir soulèvent une riche réflexion autour de l'universalité comme horizon, c'est-à-dire du degré d'universalité que peuvent atteindre des pièces dénuées de tout référent spatial (au sens d'une référence locale qui permettrait d'identifier tel lieu plutôt que tel autre), de tout référent temporel (au sens d'une référence historique qui permettrait d'identifier telle époque plutôt que telle autre) et de tout marqueur d'identité. Il y aurait peut-être lieu de parler alors d'une forme de *déficit référentiel* qui permettrait de penser que l'action dramatique puisse se produire *ici* (à Barcelone, en Catalogne) comme ailleurs dans le monde – *ici comme ailleurs*, c'est-à-dire *partout*.

4. *Ici et maintenant* : au théâtre

Un autre type de système référentiel, qui peut d'ailleurs coexister avec ceux mis en lumière précédemment, est à l'œuvre à des degrés divers dans la plupart des pièces. On peut le ramener à la formule : *ici et maintenant, c'est-à-dire au théâtre*. Évoquer *ici Elsa Schneider*, c'est faire une légère entorse aux limites temporelles fixées précédemment 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 et constitue, par ailleurs, une exception notable au sein de la production théâtrale de Sergi Belbel, dans la mesure où il s'agit de la seule de ses pièces où la toponymie est présente –et même, très abondante. Ces deux aspects peuvent justifier que l'on s'y attarde quelque peu.

Dans une première partie, intitulée « Elsa », Sergi Belbel se livre à une sorte de dérivation –plutôt qu'à une adaptation théâtrale à proprement parler– de la nouvelle de Schnitzler, *Mademoiselle Elsa* ; chaque scène porte un titre qui correspond à une indication spatiale : « *Cambra d'hotel núm. 77* », « *Davant la porta de l'hotel* », « *Un*

bosc prop de l'hotel », etc. Puis, dans une deuxième partie, intitulée « Schneider », l'auteur compose une variation autour de la biographie de l'actrice Romy Schneider ; chaque scène porte un titre qui correspond à une indication temporelle, sur le modèle d'un journal intime (succession de dates : « 22 de setembre de 1956 », etc.). Enfin, dans l'épilogue intitulé « Elsa Schneider », on assiste à la confusion de ces deux personnages, qui donnent ainsi naissance à un troisième, dont le discours consiste à interroger, précisément, la notion de « réalité » au théâtre. Ce troisième personnage n'est autre que la comédienne qui vient d'interpréter les deux rôles précédents.

La toponymie, dans cette pièce, est très abondante, mais les lieux, en fait, semblent ne pas importer vraiment en tant que tels. Peu importe, finalement, le lieu concret auquel les référents spatiaux renvoient dans le monde. Dans la première partie, on assiste au monologue intérieur d'ELSA. L'auteur assume le référent littéraire présent dans cette partie en soulignant le caractère romanesque du personnage, tout droit sorti de la nouvelle de Schnitzler ; à la scène 2, en effet, ELSA s'entend parler et livre son jugement sur son propre discours : « *una altra frase de novel·la* » [35]. Elle apparaît en cela comme spectatrice d'elle-même, mais d'une certaine façon elle est également metteur en scène de ses actes et peintre du décor qui l'entoure (« *dec estar preciosa enmig d'aquest paisatge* » [43], dit-elle au début de la scène 4), comme en témoigne l'importance du regard de l'autre, véritable *leitmotiv* de son discours : « *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]. Ainsi, tout au long du monologue, ELSA semble à la fois actrice, spectatrice d'elle-même, et sans doute également commentatrice de ses actes et du monde autour d'elle.

C'est dans cette dualité apparente (action/contemplation) que réside peut-être la clef de la tension à laquelle se trouve soumise ELSA, et qui prend la forme d'une sorte de dialogue avec l'espace –avec les « paysages » du personnage, au sens de l'ensemble des lieux liés à son expérience personnelle, tels qu'il les perçoit, se les représente ou les évoque (lieux connus, lieux de mémoire, lieux rêvés ou fantasmés, etc.). ELSA fait surgir, en effet, toute une série de lieux qu'elle convoque de manière répétée au fil de son discours –c'est en quoi elle est metteur en scène, peintre d'elle-même et de ses paysages. Mais, paradoxalement, l'image qu'elle crée dans son monologue est celle d'une spectatrice impuissante de sa propre tragédie. Cette image se révèle progressivement à travers le dialogue entre le personnage et l'espace : ELSA finit par n'être plus que la victime contemplatrice des lieux qu'elle évoque et qui, tous ensemble, forment peu à peu un paysage hostile qui semble se refermer sur elle.

Quelle que soit leur nature, les différents référents spatiaux renvoient ici à des espaces où l'horizon est bouché pour le personnage, qui n'a plus véritablement sa place nulle part : l'hôtel Fratezza, où ELSA séjourne à Saint Marin pour les vacances, représente pour elle un espace de soumission et d'humiliation puisqu'elle va se rendre aux volontés d'un père ruiné, ou plus exactement de sa mère qui, dans une lettre qu'elle lui envoie, lui demande à demi-mot de satisfaire le « faible » qu'a toujours eu pour elle von Dorsday, un riche créancier dont il faut obtenir la bienveillance ; quant à Vienne, la ville natale d'ELSA, là où elle vit avec sa famille, c'est l'endroit d'où vient la lettre et c'est par conséquent le lieu symbolique de la perte, pour ainsi dire originelle, de la liberté et de la dignité. ELSA ne se sent donc 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* » [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 se dit le caractère conflictuel du rapport que le personnage entretient avec l'espace.

De sorte qu'il n'existe pas d'opposition véritable, du point de vue du personnage, entre ici, là-bas et ailleurs : partout l'espace est marqué d'un signe négatif –même, et peut-être surtout, les espaces ouverts et naturels, qui ne se distinguent pas, ici, des espaces clos. À la scène 3, lorsqu'elle rapporte les paroles supposées de von Dorsday, la description que fait ELSA de la nature avoisinante renvoie à (joue avec) un lieu commun de la littérature : « *ah, ara parla d'un bosc, parla del bosc, la llum nocturna, la lluna entre les branques, que bé !, ja es fa poeta el vell porc decrèpit fastigós, sí, sí, millor, millor el bosc idíl·lic que una cambra d'hotel número 61 mateix pis que la meva, sí, millor sota la lluna així no et veuré les arrugues del rostre* » [41]. Le *locus amoenus*, sitôt évoqué, est dégradé par le commentaire du personnage qui dit, avec ironie, que tous les lieux se valent dans la mesure où ils sont liés à la perte de sa dignité. Le paysage fonctionne ainsi de façon métonymique, il est une image de la vie même du personnage : « *Oh, no, tot està mort, quin paisatge més trist, ara. Paisatge ?... Vida !, quina vida més grisa !* » [34]. Ainsi, 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. 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. 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, les différents référents spatiaux s'entremêlent³³ et dessinent ce qu'on pourrait appeler le « paysage mental » ou, avec Sharon G. Feldman, la « psychogéographie intérieure »³⁴ 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 *Elsa Schneider* comme un « théâtre intime » (ou « de l'intime ») selon la formule de Jean-Pierre Sarrazac³⁵ –un théâtre « où le monde apparaît davantage comme horizon mythique de la parole que comme univers de référence »³⁶. La pièce de Belbel partage en cela une caractéristique majeure de certaines dramaturgies qui apparaissent à la fin du XX^e siècle avec, entre autres, Jon Fosse ou David Mamet. Il s'agit de dramaturgies qui interrogent fondamentalement et repoussent même les frontières de la théâtralité :

³³ « *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 no sabrà res del que vindrà després. [...] 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 [...] Ni Dorsday, ni pare, ni mare, ni tieta, ni cosí, ni Fred, ni italianets, jo tota sola 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 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 » [48].*

³⁴ FELDMAN, Sharon G. « *Catalunya invisible : Contemporary Drama in Barcelona* ». *Op. cit.*, p. 276.

³⁵ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Théâtres intimes*. Arles : Actes Sud, 1989.

³⁶ SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.). *Lexique du drame moderne et contemporain*. *Op. cit.*, p. 101.

L'intime au théâtre est [...] un paradoxe pour la représentation : comment donner à voir l'intérieur sur la scène, quel espace laissera pénétrer le regard sur le plateau, dans la maison, à l'intérieur des pensées, voire de l'inconscient d'un sujet ?³⁷

La question se pose dans *Elsa Schneider* puisque la pièce lance un défi au théâtre en mettant à l'épreuve les limites de ses possibilités expressives. Comment donner à voir, en effet, ce qui est à l'intérieur, ce qui est invisible, ce qui n'est ni montrable ni parfois, même, concevable ? Aussi la théâtralité est-elle un aspect central de la pièce. En suivant l'approche sémiologique de la notion de personnage de théâtre comme un ensemble de signes, on constate dans *Elsa Schneider* que l'assemblage de plusieurs de ces signes, ou plus précisément le jeu de fusion/confusion de plusieurs des signes renvoyant soit au personnage d'ELSA soit à celui de SCHNEIDER, permet d'en créer un troisième –le personnage de la comédienne elle-même, en proie à une angoisse qui lui est propre : celle de ne pas être entendue, de ne pas être comprise, de ne pas arriver à transmettre au public ce pour quoi elle se trouve sur scène face à lui. L'angoisse de ne pas parvenir à dire les mots, d'être incapable d'en restituer toute la densité :

[...] 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 indesxifrable, una confusa confusió, ah, una complexa confusió, oh, més val que calli [...]. [82]

Au fil d'un discours qui s'apparente au procédé de la distanciation formulée et mise en œuvre par Brecht (le référent de l'adverbe « maintenant » n'est autre que l'« ici et maintenant » de la représentation), le personnage et, à travers lui, l'auteur lui-même s'interrogent sur les conditions de la parole au théâtre. Toute la pièce a donc convergé vers cette confusion de deux ensembles de signes, afin de créer un troisième personnage, théâtral par excellence et même métathéâtral, c'est-à-dire que tout le système référentiel repérable dans *Elsa Schneider*, au lieu de projeter le lecteur/spectateur vers le monde « réel », le ramène à l'univers du théâtre, où s'achève la pièce. En cela, il y aurait peut-être lieu de formuler l'hypothèse d'une *référentialité interne*, à l'œuvre dans certaines pièces.

La pièce *E.R.* (1994), de Benet i Jornet, est de ce point de vue tout à fait éclairante, pour son caractère métathéâtral. *E.R.* raconte le parcours d'une jeune comédienne qui prépare une audition pour le rôle d'une actrice mythique, Empar Ribera. À cette fin, elle part à la rencontre de trois actrices qui ont connu Empar Ribera. À cette occasion, chacune des trois confie à la jeune comédienne sa propre version du personnage d'Iphigénie. On est ici face à un cas de mise en abyme par excellence, et il faut moins chercher le référent du texte théâtral dans le monde qu'au sein de la fiction elle-même, c'est-à-dire que le théâtre se construit comme univers de référence à part entière. À travers un système référentiel complexe qui joue entre réalité et fiction, entre monde « réel » et théâtralité, se dévoile petit à petit le regard de l'auteur lui-même sur l'écriture dramatique et sur la tâche créative conçues, peut-être, comme une « nécessité d'évasion »³⁸. *E.R.* montre qu'au théâtre, le passé, l'histoire, sont constamment

³⁷ *Ibid.*, p. 101-102.

³⁸ BATLLE, Carles. « Postfati. 'E.R.' : notes de lectura ». *E.R.*, p. 83. Dans une étude plus récente, C. BATLLE prolonge son analyse de la pièce, qu'il présente comme « une leçon de littérature et de dramaturgie ». BATLLE, Carles. « El darrer teatre de Benet i Jornet : un cicle ». In GALLEN, Enric (dir.),

réactualisés depuis le présent de la représentation : à travers la relecture et les réinterprétations successives du personnage d'Iphigénie, Benet semble rappeler que le théâtre est essentiellement une parole au présent. D'où la complexité du système référentiel dans la littérature dramatique : ce que disent les comédiennes à propos d'Iphigénie n'a pas pour fonction de vraiment renvoyer à l'image de cette figure féminine dans la mythologie grecque ni même dans la tragédie de Sophocle (à laquelle elles se réfèrent dans la pièce) ; ce qu'elles disent informe avant tout le lecteur/spectateur sur leur propre rapport au monde de la fiction qu'élabore l'auteur.

La description et l'analyse de quelques grands types de systèmes référentiels, effectuées jusqu'ici, ont donné lieu à un certain nombre de considérations, de réflexions et d'hypothèses que l'on peut synthétiser et prolonger à travers une analyse, forcément fragmentaire, de *Forasters* (2003), l'une des dernières pièces en date de Sergi Belbel – autant de pistes pour la recherche en cours.

La pièce s'articule 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.

a. Le processus d'« auto-reconnaissance »³⁹

Plusieurs critiques n'ont pas hésité à repérer dans la pièce une image possible de la Catalogne des années 1960 et 2000, mais ils le font avec une certaine prudence⁴⁰ car aucun élément textuel explicite ne justifie qu'on enferme la lecture de la pièce dans une approche strictement locale. Seuls deux indices majeurs, en réalité, permettent d'argumenter dans le sens d'une allusion à la société catalane : d'une part, le fait que la FEMME DE MENAGE parle avec un accent latino-américain et, d'autre part, un message sonore récurrent au XXI^e siècle (une musique orientale qu'écourent les voisins de l'étage du dessus), peuvent renvoyer dans une certaine mesure à certains traits caractéristiques de l'immigration en Catalogne⁴¹. De façon similaire, la famille qui

GIBERT, Miquel M. (dir.). *Josep M. Benet i Jornet i la fidelitat al teatre de text*. Barcelona : Eumo Editorial, 2001, p. 112.

³⁹ « Dans une ville où actuellement 12% de la population au moins vient de l'extérieur des frontières espagnoles, tout conduirait à penser que les dramaturges catalans se sentent à présent particulièrement enclins à considérer l'espace du pluralisme culturel [...]. Cependant, au théâtre le processus d'auto-reconnaissance et le désir d'auto-conscientisation sont complexes. [...] Sergi Belbel (grand admirateur de Koltès, dont il a dirigé et traduit plusieurs pièces) réfléchit dans *Forasters*, sa pièce la plus ambitieuse jusqu'à présent, sur les thèmes actuels de la diversité culturelle et ethniques, des populations déplacées et de l'immigration, du racisme et de l'ethnocentrisme, de l'assimilation et de l'intégration. » FELDMAN, Sharon G. « Dins la nostra memòria ». *Forasters*, p. 19-20.

⁴⁰ Voir BENACH, Joan-Anton. « Los forasteros melodramáticos de Belbel » : « La pièce fait allusion à l'immigration qui s'installe dans une société relativement aisée dont le nom n'est jamais cité, mais qui peut tout à fait être la société barcelonaise » (*La Vanguardia*. 18 septembre 2004, p. 47). Voir aussi SAGARRA, Joan de. « Un feliz encuentro » : « ce mélodrame familial qu'a écrit Belbel [...] me semble l'un des textes les plus durs et les plus lucides sur ce que pourrait être une famille de la bourgeoisie de l'Eixample dans la période comprise entre 1960 et l'actualité » (*La Vanguardia*. 19 septembre 2004, p. 5).

⁴¹ Voir AJA, Eliseo (dir.), NADAL, Mònica (dir.). *La immigració a Catalunya avui. Anuari de la immigració 2003*. Barcelona : 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%) (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 (p. 161) ; **c**) les immigrés

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 XX^e siècle⁴², et l'on pourrait probablement voir en elle une allusion autobiographique à la famille de l'auteur lui-même. L'actuel directeur du Teatre Nacional de Catalogne est, en effet, « le dernier enfant d'une famille immigrée qui avait ses racines en Andalousie et en Castille », comme le rappelle Benet i Jornet⁴³. Il faudrait sans doute ajouter à ces éléments la description par la MERE de l'arrivée de son propre père dans « cette ville », qui n'est pas sans évoquer le phénomène de l'exode rural⁴⁴. 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.

Ce qui semble alors intéressant, c'est 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 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 Althusser⁴⁵, constitue les fondements mêmes du spectacle, se produit-elle ? En quoi, en dépit du caractère non

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 Philippins, les Dominicains et les Péruviens (p. 245-246).

⁴² « 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. 1135.

⁴³ Voir BENET I JORNET, Josep M. « Sergi Belbel : tot just comença ». *Op. cit.*, p. 7. L'auteur consacre le premier paragraphe de son prologue à une présentation biographique de « Sergi(o) Belbel Colsado » qui, fils d'une famille monolingue (ne parlant que le castillan), se trouva, en rentrant à l'école, « immergé tout à coup dans un milieu où dominait une langue étrangère » et qui, après des semaines passées à écouter en silence ses camarades de classe, « se mit à parler ; il n'était plus muet, il était devenu un inépuisable bavard. Il l'avait décidé : jamais plus il ne serait un étranger. »

⁴⁴ « 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 [...] » (I, 9, p.97). Voir NEGRIER, 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 MERE : « 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 5000.000 habitants). Les années 1920-1930 sont celle 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 » (p. 357-358).

⁴⁵ 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 » (p. 149-150). Pour ALTHUSSER, « la pièce n'est rien d'autre que la conscience du spectateur elle-même » (p. 151).

(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 »⁴⁶, 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. Une forme de référentialité interne ?

Toutefois, dans les pièces qui privent l'action dramatique de tout ancrage spatial et/ou temporel clairement défini, se fait jour un type référentiel tout à fait intéressant, et qui se caractérise avant tout par ce qu'on a appelé, dans une réflexion amorcée précédemment, une forme de référentialité interne à la pièce. Indubitablement liée à la question de la théâtralité, ce type de référentialité ne se résume pas, pour autant, aux cas où le texte théâtral prend directement le théâtre lui-même pour référent.

Dans *Forasters*, la référentialité interne –dans le cadre de l'étude du roman, on pourrait dire « intradiégétique »⁴⁷– est repérable à différents niveaux de la fiction, par exemple dans le traitement des objets. Ainsi, dans les années 1960, la MERE (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* ». 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 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 MERE 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-même⁴⁸. Cela provoque chez le spectateur un « effet de Reconnaissance » ou Agnition qui contribue à une plus grande concentration sur la trame fictionnelle⁴⁹.

⁴⁶ *Ibid.* L. ALTHUSSER parle d'une « esthétique de l'idéologie » (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 » (p. 144).

⁴⁷ Voir GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris : Le Seuil, 1969.

⁴⁸ BELBEL, Sergi. « Entre la comèdia i l'horror ». In VAZQUEZ, Gerard. *Uuuuh !* Barcelona : Proa, T6, vol. 6, 2005, p. 12.

⁴⁹ On observe une forme comparable de référentialité interne dans *L'habitació del nen* (2002), de BENET I JORNET. L'argument de la pièce peut se résumer ainsi : un PERE offre à son fils un morceau d'astéroïde ; l'ENFANT joue avec le cadeau, qui finit par tomber dans la rue ; pour le rattraper, l'ENFANT sort sur le balcon. Ensuite, pour la MERE, l'enfant a fait une chute mortelle, alors qu'il est toujours en vie pour le PERE. La pièce repose sur la dislocation d'un seul et même espace-temps, en apparence cohérent, en deux constructions spatio-temporelles irréconciliables et pour ainsi dire hermétiques l'une à l'autre. La fin de la pièce est aporétique, elle se définit par son caractère absolument indécidable : il n'y a pas une réalité, mais deux –celle de la MERE (l'ENFANT est mort) et celle du PERE (l'ENFANT vit). Ces deux « réalités »

c. Le « territoire rhétorique »

De la même manière, il importe moins de savoir si la famille autochtone est catalane ou non, comme il n'importe guère de connaître l'origine géographique des immigrés. Ce qui compte surtout, c'est la frontière que définissent les personnages dans leur discours. On trouve dans l'une des répliques du PERE à l'époque 2 (XXI^e siècle) une définition assez complète du concept d'étranger tel qu'il est développé au cours de la pièce. Il s'agit d'un dialogue entre le PERE et son FILS. L'élément déclencheur de l'échange est l'évocation de la FILLE (autochtone) qui s'en est allée quarante ans plus tôt sans plus jamais reparaitre au sein de l'espace familial :

FILL : Ella 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 PERE, peuvent se répartir entre immigrés (les voisins) et exilés (la FILLE). Les premiers sont présentés sous l'angle de la non intégration au pays d'arrivée puisque, selon le PERE, ils ont reproduit à l'identique les conditions de vie de leur pays d'origine. Mais le paradoxe se manifeste aussitôt, car cette situation est présentée comme préférable à 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, mais 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.

Dans *Forasters*, les notions d'appartenance et de frontière qui se définissent à travers le discours des personnages se présentent donc dans toute leur complexité. La véritable frontière (symbolique) n'est pas géographique, mais domestique : il s'agit de la porte d'entrée de l'appartement familial. L'interdiction récurrente : « *No obris !* », en

sont aussi valables l'une que l'autre : nul ne tranche, si ce n'est le spectateur à l'intérieur de lui-même. La mise en scène de la pièce par BELBEL, en 2003, rendait visible cette confrontation irréductible de deux espaces-temps sur une même scène de théâtre : la scène se scindait en deux parties, d'un côté l'espace de la MERE et de l'autre celui du PERE. La pièce interroge ainsi la théâtralité jusque dans ses limites ultimes : comment représenter sur scène ce qui *a priori* était condamné à demeurer à l'intérieur d'une boîte crânienne ? La théâtralité est alors conçue comme un bouleversement des catégories du temps et de l'espace. Il y a non plus une seule réalité dramatique, cohérente et unique, mais deux, aussi plausibles l'une que l'autre. Plus rien ne compte alors que l'espace et le temps élaborés au sein même de la fiction : peu importants les référents –dans le monde– du texte théâtral, puisque la pièce a construit son propre référent, dans l'espace contigu, c'est-à-dire l'événement non représenté, inconnu du spectateur, à partir duquel s'est déclenchée l'action dramatique (l'ENFANT est-il mort ou vit-il toujours ?).

particulier dans le discours de la MERE dans les années 1960, installe d'emblée une frontière nette entre l'espace de la famille autochtone et l'extérieur, où vivent les étrangers et d'où ils arrivent lorsqu'ils pénètrent dans l'espace scénique. Assez vite, néanmoins, les mécanismes de franchissement de cette frontière évoluent. La MERE adopte symboliquement l'ENFANT des voisins étrangers, en le présentant aux autres membres de la famille comme son « invité » et en lui avouant qu'elle aurait aimé avoir un fils comme lui. À l'inverse, le FILS et la FILLE sont reniés (toujours symboliquement) par leur MERE, lui parce qu'il est homosexuel, et elle parce qu'elle refuse de soumettre à l'autorité parentale. La frontière qui se construit progressivement dans *Forasters* ne correspond pas, par conséquent, aux critères de l'hérédité, à tel point que dans l'épilogue, c'est le petit enfant étranger devenu homme qui achète l'appartement : il a toute la légitimité pour s'installer dans cette maison, alors que le FILS biologique la lui vend et s'en va. Cette frontière polymorphe et fluctuante est donc davantage d'ordre rhétorique que géographique –rhétorique, dans le sens que Vincent Descombes donne à ce terme lorsqu'il définit la notion de « pays rhétorique » à partir d'une analyse chez Proust de la « cosmologie » de Combray :

« 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 *axes rhétoriques* tels que le plaidoyer, l'accusation, l'éloge, la censure, la recommandation, la mise en garde, etc.). Le personnage est chez lui lorsqu'il est à son aise dans la rhétorique des gens dont il partage la vie. 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. »⁵⁰

Cette frontière et ce « pays rhétorique » sont perceptibles, dans *Forasters*, à travers les diverses manières dont les personnages se situent par rapport à une forme de crise anomique, qui est la marque du mélodrame : l'espace bien structuré et en apparence cohérent de la famille éclate, se disloque, et recompose quarante ans plus tard un nouveau territoire, tout autre, creuset du métissage et de l'intégration sociale.

d. Constructions spatio-temporelles et théâtralité.

Dans *Forasters*, le caractère inextricable des catégories du temps et de l'espace est peut-être plus évident encore que dans d'autres pièces de Belbel. La fusion/confusion expérimentée dans *Elsa Schneider* permet de créer ici, dans la dernière scène de la deuxième partie, une troisième construction spatio-temporelle forgée à partir des deux précédentes. C'est dans ce nouvel espace-temps que se produit la formulation de la mort. L'époque 1 et l'époque 2, ou plutôt les systèmes référentiels propres à chacune des deux époques, se fondent l'un à l'autre, et les personnages se rejoignent au sein de désignateurs doubles (MERE-FILLE, PERE-FILS, FILLE-PETITE-FILLE, etc.) soumis au même destin. Ainsi, Belbel ne représente pas deux fois l'instant de la mort (celle de la MERE, puis celle de la FILLE), mais crée un nouvel espace-temps qui lui permet de formuler dramaturgiquement et scéniquement, au-delà de la ressemblance des destins, la nature même de la mort. En effet, la création de personnages doubles ne constitue-t-elle

⁵⁰ DESCOMBES, Vincent. *Proust, philosophie du roman*. Paris : Éditions de Minuit, 1987, p. 179.

pas en elle-même une formulation de la mort conçue comme la perte de l'individualité ou l'« individualité disparue »⁵¹ ? Il importe de perdre de vue le « réel » afin de pénétrer dans l'espace-temps qu'élabore Belbel : plusieurs constructions spatio-temporelles se superposent, s'enchevêtrent de façon paradoxale. À la fin de la pièce, une didascalie indique : « *Som al segle XX i al segle XXI. Indistinctament* » [143]. Dans ce nouvel espace-temps, qui ne peut se construire que par la dislocation et la refonte entre elles des temporalités préalables, les regards sont démultipliés. On a, comme le souligne l'auteur : « *Tres dones i vuit mirades en només dos cossos* » [148]. Cela permet des formulations paradoxales : « *La MARE morta, al segle XX, veu la seva META al segle XXI* » [148]. La structure de la pièce repose donc sur une forme d'anachronisme, comme l'indiquait déjà à la fin de la scène 2 de la Deuxième partie cette formulation : « *el record d'un moment futur* » [114]. Mais l'anachronisme doit être entendu, ici, dans un sens multidirectionnel, dans la mesure où l'on observe un brouillage total des temporalités. Une sorte d'abolition des frontières entre passé, présent et futur, se produit dans la scène 4 de la Deuxième partie de *Forasters*, de telle sorte que le « temps » de la pièce –grammatical, pourrait-on dire– correspond au futur antérieur, « qui est un avenir conçu par anticipation comme passé », souligne Jankélévitch, et qui sert à expliquer le « 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 »⁵². Le jeu temporel, dans *Forasters*, pourrait alors être lu comme la construction d'un « message », d'un sens particulier, et la présence d'une forme d'anachronisme dans la pièce, au-delà du simple jeu formel, contribuerait à délivrer une conception du temps et de l'existence propre à l'auteur. Dans une longue didascalie à la fin de la scène 4 de la deuxième partie, Belbel tente de capter l'instant qui précède immédiatement la mort du personnage : « *La mirada que va de l'una a l'altra, inesperadament, sembla materialitzar-se, fora del temps i l'espai* » [147]. Cela ne peut se faire qu'à partir, d'une part, d'une concentration sur la fiction, grâce à une forme de référentialité interne –une (quasi) occultation du monde « réel » comme horizon de référence– et, d'autre part, par le biais d'une mise en question permanente de la théâtralité. La fin de la didascalie en question suppose une véritable recherche sur les possibilités expressives du théâtre :

Inmediatament, el dèbil resplendor que uneix els ull i materialitza les mirades s'intensifica bruscament fins a tal punt que envaeix tot l'espai en dècimes de segon i acaba esclatant amb una brutal explosió d'una lluminositat absolutament engegadora.

Com si assistíssim, de cop, a l'origen de l'univers. [148]

Comment inscrire dans l'espace scénique une construction spatio-temporelle dont l'auteur lui-même déclare qu'elle échappe aux catégories du temps et de l'espace ?

⁵¹ Voir JANKELEVITCH, Vladimir. *La Mort* (1977), Paris : Flammarion, 1999. Le philosophe 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 : « 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 » (p. 125). Cette considération est très éclairante pour *Forasters*, où l'on voit en effet que la « reconnaissance » se fait à partir de l'époque 2 : dans une certaine mesure, c'est en voyant la FILLE à l'agonie que l'on « se souvient » –paradoxalement– de l'agonie de la MERE, non encore représentée, mais néanmoins donnée pour nécessairement acquise dans la chronologie de la pièce.

⁵² *Ibid.*, p. 124.

Comment donner à voir dans l'espace scénique l'imperceptible (le regard) et l'inconnaissable (la mort) ?

Aussi la question des référents spatiaux et temporels semble-t-elle étroitement liée à celle de la théâtralité. Elle ne se pose pas de façon aussi singulière dans les œuvres non théâtrales de l'œuvre de Josep M. Benet i Jornet et de Sergi Belbel. Dans leur production scénaristique, en effet, les auteurs n'hésitent pas à situer l'action dramatique dans un cadre géographique bien défini, et parfois aussi à un moment historique précis. C'est le cas chez Benet, l'un des auteurs les plus prolifiques de scénarios pour la télévision, mais également chez Belbel, par exemple dans *Ivern*, où il met en scène une famille aisée d'un petit village des Pyrénées. Par conséquent, l'étude des référents en question soulève une interrogation qui renvoie à la nature même du genre théâtral.

Centre d'études catalanes de l'université Paris-Sorbonne
15 11 2010

BIBLIOGRAPHIE

Pièces de Josep M. Benet i Jornet écrites entre 1989 et 2006 :

- Desig* [écrite en 1989]. Barcelona : Eliseu Climent, « Teatre 3 i 4 », n°24, 1991.
- Dos camerinos (Apunt sobre la bellesa del temps-3)* [écrite en 1989]. *Pausa*, n°3, 1990.
- Fugaç* [écrite entre 1990 et 1992]. Barcelona : Bromera Teatre, 2007.
- E.R.* [écrite entre 1992 et 1993]. Barcelona : Edicions 62, « El Galliner », n°140, 1996.
- Alopècia* [écrite en 1993]. Barcelona : Edicions 62, « El Galliner », n°149, 1996.
- Testament* [écrite entre 1994 et 1995]. Barcelona : Edicions 62, « El Galliner », n°149, 1996.
- El gos del tinent* [écrite en 1996]. Barcelona : Edicions 62, « El Galliner », n°159, 1997.
- Confessió* [écrite en 1997]. Barcelona : Edicions 62, « El Galliner », n°166, 1998.
- Precisament avui* [écrite en 1997]. Barcelona : Edicions 62, « El Galliner », n°166, 1998.
- Olors* [écrite en 1998]. Barcelona : Proa, 2000.
- 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]. Barcelona : Edicions 62, « El Galliner », n°185, 2002.
- L'habitació del nen* [écrite entre 2000 et 2001]. Barcelona : Edicions 62, « El Galliner », n°192, 2003.
- Tovallols de platja* [écrite en 2002]. Barcelona : Edicions 62, « El Galliner », n°192, 2003.

Salamandra [écrite entre 2002 et 2004]. Barcelona : Proa, 2005.

Pièces de Sergi Belbel écrites entre 1989 et 2006 :

Tàlem [1989]. Barcelona : Editorial Lumen, 1992.

Carícies [1991]. Barcelona : Edicions 62, « El Galliner », n°127, 1992.

Després de la pluja [1993]. Barcelona : Edicions 62, « El Galliner », n°181, 2001.

Morir (Un moment abans de morir) [1994]. València : Eliseu Climent, 1995.

¡Ay..., hombres! [Companyia T de Teatre, et Sergi Belbel, 1995]. In O'CONNOR, Patricia W. (éd.). *Mujeres sobre mujeres : teatro breve español / One-Act Spanish Plays By Women About Women*. Madrid : Editorial Fundamentos, 2006.

La boca cerrada (Por mis muertos). Sevilla : Galaor / Jácara S.C.A., 1996.

Sóc lletja [1997, avec Jordi Sánchez]. Barcelona : Edicions 62, « El Galliner », n°158, 1998.

La sang. Barcelona : Edicions 62, « El Galliner », n°168, 1998.

El temps de Planck [1999]. Barcelona : Columna Romea, 2002.

Forasters [2003]. Barcelona : Proa, 2004.

Mòbil (Comèdia telefònica digital). Tarragona : Arola Editors, « Textos del Centre d'Arts Escèniques de Reus, vol. 5, 2006.

Autres pièces de Josep M. Benet i Jornet et de Sergi Belbel citées dans l'article :

BENET I JORNET, Josep M. *Una vella, coneguda olor* [écrite en 1963]. In *Revolta de bruixes*. València : Eliseu Climent, 1994.

_____. *La fageda (Apunt sobre la bellesa del temps-1)* [écrite en 1977]. In *Sis peces de teatre breu*. Barcelona : Edicions 62, « El Garbell », n°43, 1993.

_____. *Quan la ràdio parlava de Franco* [écrite entre 1976 et 1979]. Barcelona : Edicions 62, « El Galliner », n°55, 1995.

_____. *Baralla entre olors* [écrite en 1979]. Barcelona : Milà, 1981.

BELBEL, Sergi. *Dins la seva memòria* [1986]. Barcelona : Edicions 62, « El Galliner », n°104, 1988.

_____. *Elsa Schneider* [1987]. Barcelona : Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1988.

_____. *En companyia d'abisme* [1988]. Barcelona : Edicions 62, « El Galliner », n°116, 1990.

_____. *Tercet* [1988]. Barcelona : Edicions 62, « El Galliner », n°116, 1990.

_____. *A la Toscana*. Barcelona : Proa, 2007.

Scénario (pour une série télévisée) :

BELBEL, Sergi. *Ivern. Una història de terror*. Barcelona : Empúries, 2002.

Pièces de théâtres d'autres auteurs :

BATLLE, Carles. *Oasi* (2002). Barcelona : Edicions 62, « El Galliner », n°193, 2003.

_____. *Temptació*. Barcelona : Proa, 2004.

BUERO VALLEJO, Antonio. *Historia de una escalera* (1949), Madrid : Espasa, 2010.

COLOMINES, Joan. *La sentència* (1974). *Teatre, 1964-1974*. Barcelona : Edicions 62, 1974.

CUNILLÉ, Lluïsa. *Cel* (1995). *Deu peces*. Barcelona : Edicions 62, « El Galliner », n°203, 2008.

_____. *Barcelona, mapa d'ombres* (2003). *Deu peces*. Barcelona : Edicions 62, « El Galliner », n°203, 2008.

MOLINS, Manuel. *Abú Magrib* (1992). Alzira : Bomera, 2002.

VÀZQUEZ, Gerard. *Uuuuh !* Barcelona : Proa, « T6 », vol. 6, 2005.

Nouvelle :

SCHNITZLER, Arthur. *Mademoiselle Elsa* [Fraulein Else] (1924), trad. Dominique Auclères, Paris : Stock, 2002.